

*Alma Mater Studiorum – Università di Bologna*

---

DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE MODERNE

Dottorato di Ricerca in Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese

Settore scientifico-disciplinare: L-LIN/10

Ciclo XIX

**L'AFRICA FANTASMA  
ANTROPOLOGIA E RADICALISMO  
NELLA POESIA DELLA DIASPORA NERA**

Presentata da:  
Dottoressa  
AMANDA NADALINI

Coordinatore:  
Chiarissima Professoressa  
SILVIA ALBERTAZZI

Relatore:  
Chiarissimo Professore  
FRANCO MINGANTI

Esame finale: anno 2007

## *L'Africa Fantasma.*

### **Antropologia e radicalismo nella poesia della diaspora nera**

<b>PREMESSA</b>	Delimitazione del campo d'indagine, scopi della ricerca e strumenti . . . . .	i
<b>1. NAVE INFESTATA, AFRICA FANTASMA</b>		
1.1.	<i>What is Africa to me?</i> . . . . .	1
1.2.	<i>Where is the nigger's home?</i> Casa, diaspora e scrittura . . . . .	11
1.3.	L'Africa Fantasma . . . . .	22
<b>2. DIASPORA, ETNOGRAFIA E RADICALISMO NERO</b>	. . . . .	35
2.1.	Roadmaps of Anthropology are dreams of return . . . . .	36
2.2.	L'etnografo di fronte al colonialismo . . . . .	41
2.3.	L'etnografo di fronte al poststrutturalismo . . . . .	55
2.4.	Rotte radicali: America-Ghana e ritorno . . . . .	75
<b>3. SCAPEGHOSTS: TRICKSTERS E PROFETI IN THE ARRIVANTS</b>	. . . . .	91
3.1.	<i>Rights of Passage:</i> storia ed etnografia in Brathwaite . . . . .	92
3.2.	<i>Masks: Whose ancestor am I?</i> . . . . .	110
3.3.	<i>Islands: Where is your kingdom of the Word?</i> . . . . .	128
<b>4. NOT A GHOST, BUT A TORCH TRAVELLING</b>	. . . . .	147
<b>WISE, WHY'S, Y'S DI AMIRI BARAKA</b>		
4.1.	Amiri Baraka: il Djali e le Black Arts . . . . .	148
4.2.	Black icebergs rising out the underwater: contromemoria in <i>Wise, Why's, Y's</i> . . . . .	167

4.3	Poesia e performance . . . . .	182
<b>5.</b>	<b>SOME ECSTATIC ELSEWHERE. AFRICA E SCRITTURE ETNOGRAFICHE IN</b>	<b>195</b>
	<b><i>SONG OF THE ANDOUMBOULOU</i> DI NATHANIEL MACKEY</b>	
5.1.	The Gods will not descend without song: musica e canto in <i>Song of the Andoumboulou</i> .	196
5.2.	Eco e fantasmi in <i>Song of the Andoumboulou</i> .	218
5.3.	Ground Gone Under: la poesia sommersa di <i>Splay Anthem</i> . . . . .	240
	<b>CONCLUSIONE: OUR FINGERPRINTS ARE EVERYWHERE ON YOU AMERICA</b> .	<b>253</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA</b> . . . . .	<b>275</b>

## **L'AFRICA FANTASMA**

### **Antropologia e Radicalismo nella Poesia della Diaspora Nera**

#### **Premessa**

Gli studi postcoloniali raramente si sono occupati di poesia in maniera estensiva (Hayes Edwards 2004): mentre una pletera di opere postcoloniali e numerosi approfondimenti critici hanno sviscerato il rapporto quasi simbiotico tra romanzo e nazione (Chaudhuri 2004), la poesia è spesso stata tagliata fuori da tali indagini in quanto meno trasparente e in tal senso più difficile da annettere come “sineddoche testuale” (Ramazani 2001: 4, mia traduzione). Questa ricerca non aspira in alcun modo a porsi come uno studio sistematico ed esaustivo di un campo tanto vasto quale quello della poesia postcoloniale, in cui già la sola definizione del termine riflette nella sua pluralizzazione grafica il problematico rapporto tra un passato coloniale e un presente che – al di là delle definizioni più ottimistiche – difficilmente si può descrivere in maniera altra che neocoloniale. Né si propone di offrire un metodo o una mappatura definitiva di un territorio denso e complesso quanto quello della produzione poetica lungo le rotte che uniscono continenti diversi. Tuttavia, dagli studi postcoloniali questa ricerca prende in prestito uno dei più scomodi fantasmi – quello dell’interdisciplinarietà – per problematizzare un aspetto che appare fondante in un ampio numero di esempi di poesia della diaspora nera: il rapporto spesso estremamente stratificato e complesso con una delle discipline più “sospette” ed equivoche del tessuto epistemologico del secondo dopoguerra, l’antropologia.

Anche a voler immaginare le linee frammentarie e irregolari della diaspora nera come rotte di navi che si intrecciano, inscrivono e sovrascrivono nello spazio fluido e in continuo divenire della triangolazione atlantica (Gilroy 1993; ma nel caso di molti poeti della diaspora nera sarebbe corretto aggiungere anche l’infelice termine “sottoscrivono”, vista l’importanza del “sommerso” e del “sottomarino” in poeti come Kamau Brathwaite e Nathaniel Mackey, ma anche in Derek Walcott e Amiri Baraka), il vertice rappresentato dal mitico continente d’origine non può che caricarsi di una valenza particolare. Questa

ricerca si propone quindi di sondare la complessità e la stratificazione dell'immagine dell'Africa in alcuni di questi poeti. In numerose opere, tale immagine si modifica, riproduce e replica in una serie di suggestioni che si pongono in dialogo col canone occidentale, talvolta condividendone stereotipi, stili e valori – inserendosi a pieno titolo nel tessuto epistemologico di un dato periodo storico e dando origine a quella che Said ha definito una “geografia immaginaria” (Said 1978) – talvolta privilegiando un dialogo più complesso e stratificato, oppositivo rispetto al canone. In quest'ottica, non sorprende che in numerosi poeti della diaspora il rapporto con l'immaginato continente in cui ricercare le proprie radici sia spesso filtrato dalla lente dell'antropologia, la disciplina che nell'ultimo secolo più esplicitamente si è fatta carico di osservare, analizzare e rappresentare l'altro.

Sebbene i mutamenti politici e sociali degli ultimi decenni – i movimenti quali Négritude e Panafricanismo, ma soprattutto le lotte di decolonizzazione che hanno avuto luogo a partire dagli anni Cinquanta – abbiano posto sotto attacco l'autorità dell'antropologo, largamente fondata su principi di obiettività e invisibilità definitivamente compromessi dal ribaltamento di prospettiva tanto ben registrato dalle teorie radicali del discorso (Fabian 1983; Clifford e Marcus 1986; Clifford 1988; Appadurai 1988; ma la loro opera affonda le radici nella critica epistemologica di Foucault 1966, nonché nelle opere etnografiche più trasgressive di Leiris 1934; 1950), il ruolo fondamentale giocato dall'antropologia nella rappresentazione dell'Africa nelle opere poetiche di alcuni autori della diaspora induce a una riflessione più accurata sullo status disciplinare di quest'ultima, nonché sulle possibilità di un suo uso strategico. Qual è dunque il rapporto tra scritture etnografiche e poesia della diaspora? La critica epistemologica sollevata dalle teorie radicali del discorso e della cultura degli anni sessanta e settanta non sempre permette di rendere conto delle affiliazioni e delle forme di resistenza o riarticolazione dell'etnografia in tali scritture.

Recentemente, la coesistenza di un duplice paradigma antropologico entro le avanguardie poetiche moderniste è stato suggerito da diversi studiosi (Barkan e Bush 1995); a detta di tali autori, nei primi decenni del Novecento un rigido e intransigente darwinismo sociale avrebbe continuato a convivere con teorie antropologiche innovative più attente ad aspetti storici e aperte a prospettive di relativismo culturale, impersonate da

Boas, Herskovits e altri. Nei decenni seguenti tale distinzione tra due diversi paradigmi si sarebbe fatta più evidente. Quando si parla dei rapporti tra antropologia e poesia della diaspora nera, a quale tradizione si fa riferimento?

Alla luce di tale distinzione, questa tesi vuole dimostrare come a partire dal primo dopoguerra in poi tali rapporti si siano mossi principalmente lungo le linee del pensiero radicale, e ad essere appropriate da parte dei movimenti neri di rottura siano state le produzioni etnografiche più innovative: in prospettiva storica, sono noti i profondi rapporti tra etnografia e movimenti radicali quali Négritude e Panafricanismo, anche se la violenta critica successiva ha spesso impedito di analizzare quanto già allora l'appropriazione del materiale etnografico da parte dei teorici dei movimenti neri radicali fosse strategica (un'idea di panafricanismo spesso mirata a sostenere le neodemocrazie africane verso il sogno di un continente unito). Come sono da leggersi le affiliazioni tra l'antropologo Marcel Griaule e il radicale comunista Kouyaté, tra Leo Frobenius e Sédar Senghor, tra Michel Leiris e Aimé Césaire?

I poeti della diaspora qui presi in esame, di alcune generazioni successive rispetto al movimento della Négritude, continuano a mostrare un interesse fondamentale per alcuni antropologi "progressisti": Brathwaite utilizza spesso le opere degli Herskovits nella trilogia *The Arrivants*, Mackey si ispira alle opere di Griaule sui Dogon nella serie poetica "Song of the Andoumboulou", Baraka si richiama alla figura del griot nella serie poetica *Wise, Why's, Y's*. Tali autori continuano inoltre a muoversi lungo linee di pensiero radicale, siano queste panafricanismo, radicalismo profetico nero o atlantico nero, configurando comunità diasporiche strategiche.

Inoltre, la ricerca vuole dimostrare come la persistenza dell'immagine dell'Africa nelle opere poetiche di numerosi autori della diaspora si configuri inevitabilmente come *traccia* (Derrida 1967) – presenza e assenza allo stesso tempo, invocata e continuamente differita in una pluralità e moltiplicazione di rimandi, immagini e significati che impediscono all'autore e al lettore di esperire il continente in maniera semplice e lineare. Non è un caso che in molti degli autori che si andranno a prendere in esame le immagini dell'Africa siano spesso mediate dalla metafora del fantasma, presenza incorporea e inafferrabile che suggerisce al tempo stesso una presenza e un'assenza (cfr. Leiris, *L'Africa Fantasma*, 1934). A livello antropologico, una variante del fantasma è costituita

dalle ambigue *trickster figures* – Legba, Elegbara, Anansi, ecc. che frequentemente visitano le opere di Brathwaite, Mackey, Baraka e altri (cfr. Gates 1988, Portelli 1992), dando origine a un’immagine di Africa sfuggente ed enigmatica. E tuttavia, tale aspetto d’indeterminatezza non costituisce unicamente un commento sull’immaginato continente d’origine, ma al tempo stesso articola la condizione diasporica: in quale modo le immagini d’Africa che si stratificano nelle poesie divengono innanzi tutto un commento sul paese di “adozione”? in che termini l’immaginario africano acquisisce una valenza ideologica, strategica e politica nella negoziazione dell’identità col paese di residenza? In tale ottica, se nel corso del Novecento i poeti della diaspora hanno tentato di dare una risposta al famosissimo verso di Countee Cullen, “Cos’è l’Africa per me?”, nelle risposte risuona l’eco di un domanda altrettanto annosa e complessa: “Cos’è l’America per me?”

La risposta è tutt’altro che scontata e lineare, e spesso si articola su rotte transnazionali e lungo le linee frammentarie di comunità strategiche diasporiche, tratteggiando geografie e storie dislocate piuttosto che contenute entro rigidi confini nazionali. Del resto, alla luce di una doppia dislocazione – spaziale e cronologica – rispetto all’immaginaria Africa precoloniale descritta dalle scritture etnografiche, il fatto che in numerose scritture della diaspora le rappresentazioni dell’Africa finiscano per costituire delle “narratives of displacement” è tutt’altro che una sorpresa. In quale modo le tecniche e le scelte estetiche degli autori qui presi in esame, spesso vicine al surrealismo e alla violenza delle avanguardie storiche – giustapposizione, collage, poetica del neologismo, frammentarietà, narratore prismatico, violazioni linguistiche, “calibanismi”, tono vernacolare, utilizzo di musica jazz e calypso, “nation language” – contribuiscono a suscitare un senso di spaesamento e dislocazione nel lettore? Qual è il risultato di un rapporto tanto particolare tra etnografia ed estetica radicale?

Secondo James Clifford,

*anthropological humanism begins with the different and renders it – through naming, classifying, describing, interpreting – comprehensible. It familiarizes. An ethnographic surrealist practice, by contrast, attacks the familiar, provoking the irruption of otherness – the unexpected.*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> J. CLIFFORD, 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA and London, UK, p. 145. Trad. it. *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

## Premessa

Questa tesi vuole indagare in quale modo l'etnografia, disciplina da sempre finalizzata alla familiarizzazione del diverso, nelle opere di alcuni poeti contemporanei venga spesso piegata alla volontà di defamiliarizzare il noto, ridefinendo al tempo stesso le immagini dell'Africa e i complessi e contraddittori rapporti col paese d'adozione. Vuole inoltre porre le scritture radicali in rapporto con la storia, analizzando come a causa di traumi tutt'altro che risolti e compensati la traccia d'Africa che visita e rivisita le scritture della diaspora – espressa sovente attraverso il tropo del fantasma – rifiuti di essere definitivamente relegata nel passato, e continui a infestare il presente coi suoi fantasmi.

# 1. Introduzione

## Nave infestata, Africa fantasma

*The poetic utterance is the place where language is put to the test, where rules of grammar and civilization are tested and pushed beyond their limits.*

Hayden White

*L'etnografia non è soltanto un campo tra gli altri della conoscenza, è una messa in questione della civiltà delle conoscenze. Evocando una civiltà le cui norme non sono le nostre, introduciamo inevitabilmente la dimensione della poesia, che è forse la dimensione dell'uomo.*

Georges Bataille

*The development of ethnographic science cannot ultimately be understood in isolation from more general political-epistemological debates about writing and the representation of otherness.*

James Clifford

## 1.1 What is Africa to me?

*One three centuries removed  
From the scenes his father loved  
Spicy groves, cinnamon tree  
What is Africa to me?*

Countee Cullen

Sebbene in maniera spesso diversificata e ineguale, nell'ultimo secolo l'immagine dell'Africa ha costituito un imprescindibile punto di riferimento per le comunità della diaspora nera, e giocato un ruolo fondamentale nella loro vita politica, intellettuale e artistica. Numerosi tra i maggiori letterati, artisti, attivisti e studiosi del Novecento hanno deciso, spinti da motivazioni prettamente individuali o sulla base di scelte manifestamente politiche, di tracciare a ritroso la traversata atlantica compiuta da milioni di prigionieri africani nei tre secoli precedenti. Noti leader politici quali W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey, Martin Luther King, Malcolm X, Stokely Carmichael, scrittori quali Langston Hughes, Aimé Césaire, Richard Wright, Era Bell Thompson, Kamau Brathwaite, Amiri Baraka, Maryse Condé, Maya Angelou, Alice Walker, musicisti quali Randy Weston, Louis Armstrong, Duke Ellington, Abbey Lincoln e Bob Marley sono solo alcuni dei nomi più importanti di coloro che, per periodi più o meno lunghi, nel ruolo di viaggiatori o coloni, vi hanno fatto ritorno nel tentativo di rispondere alla domanda posta da Countee Cullen nella notissima "Heritage": cos'è l'Africa per me?<sup>1</sup> Riecheggiando i teorici della Négritude Aimé Césaire e Léopold Senghor, e con un esplicito omaggio all'opera culturale di Alioune Diop,<sup>2</sup> in un importante saggio su diaspora e identità culturale Stuart Hall esprime la medesima imprescindibilità:

---

<sup>1</sup> C. P. CULLEN, 1925, "Heritage", in *Color*, Harper and Brothers, London and New York, pp. 36-41.

<sup>2</sup> Nel 1947 Alioune Diop fondò la nota casa editrice parigina Présence Africaine, che – lo si vedrà nel capitolo seguente – oltre a costituire un punto di riferimento e di aggregazione per un ampio numero di intellettuali neri francofoni, avrebbe nei due decenni successivi contribuito in maniera decisiva alla diffusione degli ideali della Négritude e del Panafricanismo. A tal riguardo si veda un fondamentale testo di V. Y. MUDIMBE, ed., 1992, *The Surreptitious Speech: Présence Africaine and the Politics of Otherness, 1947-1987*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

*Black, brown, mulatto, white – all must look Présence Africaine in the face, speak its name.*<sup>3</sup>

Si è parlato dell'ultimo secolo. E tuttavia, sarebbe più corretto sottolineare che per i neri della diaspora il rapporto con un'Africa delle origini va storicamente molto indietro nel tempo, se si pensa che i primi esempi organizzati di *middle passages* a ritroso – o forse più correttamente, i primi “rimpatri” più o meno spontanei di un cospicuo numero di neri liberi – risalgono già alla fine del Settecento. Nel 1787, difatti, il noto abolizionista Granville Sacks, ispirato dal libro dell'eccentrico entomologo inglese Henry Smeathman, *Plan of a Settlement to Be Made near Sierra Leone, on the Grain Coast of Africa*,<sup>4</sup> aveva creato un piano per l'emigrazione in Sierra Leone e lanciato una campagna affinché i neri liberi – che costituivano una fascia tutt'altro che trascurabile del sottoproletariato urbano londinese – facessero ritorno al paese d'origine, e qui diffondessero il credo cristiano tra i confratelli pagani. In realtà, tale generoso progetto era per lo più mirato a sollevare l'Inghilterra e la Scozia dall'annoso problema della presenza nera all'interno delle fasce più povere della popolazione, una presenza improvvisamente moltiplicatasi nel decennio attorno al 1780. Durante la guerra d'indipendenza, difatti, numerosi schiavi americani avevano disertato le tenute padronali per passare alle linee britanniche: al termine della guerra, nonostante la sconfitta, questi erano stati accolti sul suolo inglese ed era stata loro garantita la libertà (ma nessuna compensazione né alcuni dei diritti fondamentali). È importante notare come tali spostamenti attraverso l'oceano atlantico – dagli Stati Uniti all'Inghilterra all'Africa, e viceversa – si inseriscano perfettamente in quelle più ampie rotte di traffici che Paul Gilroy mette al cuore dell'Atlantico nero come controcultura della modernità, e in cui altri studiosi hanno individuato le prime e più profonde radici del capitalismo e della globalizzazione.<sup>5</sup> E tuttavia, gli ex-schiavi provenienti dagli Stati Uniti in seguito alla

---

<sup>3</sup> S. HALL, 1990, “Cultural Identity and Diaspora”, in J. RUTHERFORD, LAWRENCE and WISHART, eds., 1990, *Identity: Community, Culture, Difference*, pp. 222-37, ora in J. E. BRAZIEL and A. MANNUR, eds., 2003, *Theorizing Diaspora*, p. 241.

<sup>4</sup> Il titolo completo del libro recita: *Plan of a Settlement to be made near Sierra Leone, on the Grain Coast of Africa: Intended more particularly for the service and happy establishment of Blacks and People of Colour, to be shipped as freemen under the direction of the Committee for Relieving the Black Poor, and under the protection of the British Government*, London 1787.

<sup>5</sup> P. GILROY, 1993, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge MA. Trad. it. *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e*

guerra d'indipendenza difficilmente avevano partecipato dei benefici di una cultura transnazionale radicale, legati com'erano alle case e alle tenute padronali; privi di un'istruzione e di una formazione lavorativa specifica che permettesse loro di accedere a posizioni qualificate, a Londra questi erano finiti ad allargare le fila del sottoproletariato urbano, creando notevoli problemi d'ordine pubblico che avevano indotto numerosi filantropi e benpensanti, forti del supporto del governo inglese e di un'istituzione benefica, The Committee for the Relief of the Black Poor of London, a individuare la soluzione del problema nel rimpatrio in Africa.

Sarebbe bastato attendere pochi anni perché anche l'American Colonization Society desse avvio a un simile programma di colonizzazione, scegliendo come territorio ideale quella che sarebbe divenuta la Liberia. Negli Stati Uniti tuttavia, tale programma era destinato a innescare un dibattito ancor più serrato tra i maggiori intellettuali neri del tempo, divisi tra emigrazionisti e antiemigrazionisti – anche perché paradossalmente, il progetto della dislocazione forzata dei neri liberi trovava sostegno soprattutto negli stati schiavisti del sud, che nella rimozione di tale fascia sociale vedevano realizzarsi il loro sogno di un paese diviso tra bianchi al potere e neri in catene.

Sono molti i diari di viaggiatori e di coloni neri del tempo che si sono conservati;<sup>6</sup> tuttavia, sebbene si tratti per lo più di scritti strategici mirati talora a spalleggiare le posizioni emigrazioniste delle società di colonizzazione, talora a metterne in dubbio la credibilità con drammatiche contronarrazioni, il loro rapporto complesso e ambivalente con una presunta Africa delle origini è situato e ideologizzato esattamente come quello degli scrittori della diaspora di quasi due secoli dopo. È senz'altro superfluo sottolineare che dalla fine del Settecento ai movimenti di decolonizzazione del secondo dopoguerra

---

*doppia coscienza*, Meltemi, Roma 2003. Per una riflessione sul rapporto tra capitalismo e schiavismo, si veda il recente A. HOCHSCHILD, 2005, *Bury the Chains: Prophets and Rebels in the Fight to Free an Empire's Slaves*, Houghton Mifflin, Boston, oltre a T. BENDER, ed., 1992, *The Antislavery Debate: Capitalism and Antislavery as a Problem in Historical Interpretation*, University of California Press, Berkeley, e il pionieristico C. ROBINSON, 2000 (1983), *Black Marxism: the Making of the Black Radical Tradition*, University of North Carolina Press, Chapel Hill. Un trattamento poetico del rapporto tra schiavismo e capitalismo si trova anche in E. K. BRATHWAITE, "The Sahell of Donatello", in 1992, *Middle Passages*, New Directions, New York, pp. 67-71.

<sup>6</sup> Per una lista completa delle fonti primarie pubblicate in inglese e altre lingue europee, si veda J.D. FAGE, ed., 1994, *A Guide to Original Sources For Precolonial Western Africa Published in European Languages*, rev. ed., African Studies Program, University of Wisconsin, Madison.

l'immagine dell'Africa non è certo rimasta immutata, ma si è caricata di suggestioni e valenze differenti, esplicitamente situate, strettamente legate al tempo stesso con la sfera dell'immaginario e con le diverse congiunture storiche.

Rivelatoria delle alterne fortune dell'immagine del “continente di origine” tra i neri del nuovo mondo è in tal senso la storia etimologica del termine “African” nel nord America. Inizialmente adottato dai discendenti degli schiavi per tracciare e rimarcare con orgoglio le proprie origini – si ricordi a tal proposito il titolo completo di una delle più importanti opere del diciottesimo secolo, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African*<sup>7</sup> – il termine era destinato a cadere in disuso già nei primi decenni dell'ottocento per motivi al tempo stesso ideologici e strategici. In un momento in cui il governo degli Stati Uniti tentava con ogni mezzo di risolvere il problema della popolazione nera libera ventilandone possibili dislocazioni di massa in Liberia, l'esaltazione delle proprie radici africane diventava un affare assai rischioso, e necessariamente subordinato alla rivendicazione dei propri diritti di cittadini americani, al punto che nel 1835 i leader della National Negro Convention sollecitarono gli americani neri a “rimuovere il titolo ‘African’ dalle loro istituzioni, i marmi delle chiese, ecc.”<sup>8</sup> per sostituirlo col termine “Negro” o col più neutro “Colored”. Furono ben poche le istituzioni nere che non obbedirono a tale suggerimento (tra queste la più nota è forse la African Methodist Episcopal Church), col risultato che il termine “African” scomparve dalla dicitura e dalle insegne di centinaia di chiese, scuole e società filantropiche.<sup>9</sup>

A voler tener fede al *New Oxford American Dictionary*, la radice “African” avrebbe fatto la sua piena ricomparsa nell'uso comune solo negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, quando il composto “Afro-American” sarebbe andato a sostituirsi al termine “Negro”, in concomitanza con le lotte per i diritti civili e col nuovo orgoglio con cui il *Black Arts Movement* e i movimenti radicali neri avevano ripreso a trattare le proprie radici africane, nonché col nuovo ruolo giocato dalle giovani democrazie africane

---

<sup>7</sup> O. EQUIANO, 1789, *Equiano's Travels; The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano or Gustavus Vassa, the African*, New York, Praeger 1967.

<sup>8</sup> “Minutes of the Fifth Annual Convention for the Improvement of the Free People of Color in the United States [...]”, 1835, in J. T. CAMPBELL, 2006, *Middle Passages. African American Journeys to Africa 1787-2005*, Penguin Press, New York, p. 112.

<sup>9</sup> J. T. CAMPBELL, 2006, *Middle Passages*, op. cit., pp. 63-64.

sulla scena politica mondiale.<sup>10</sup> Non è certo un caso che quello che viene considerato il primo dizionario di *slang* afro-americano affidabile – un’opera che costituisce tuttora un importante punto di riferimento per gli studiosi – sia stato pubblicato dal noto poeta e scrittore Clarence Major nel 1970 col titolo *Dictionary of Afro-American Slang*.<sup>11</sup> Sempre secondo il *New Oxford American Dictionary*, l’attuale definizione “African American” si sarebbe diffusa a partire dagli anni Ottanta in poi: nel 1988, rifacendosi a un sondaggio lanciato dal *Chicago Sun-Times*, il reverendo Jesse Jackson annunciò pubblicamente che tale definizione era quella preferita dalla larga maggioranza dei neri (circa il 62% degli intervistati).<sup>12</sup>

Alla luce di tali circostanze storiche, alla domanda “cos’è l’Africa per me?” pare fare eco in sottofondo l’altra fondamentale domanda che Du Bois aveva posto ai propri lettori due decenni prima della pubblicazione di “Heritage” da parte di Cullen: “come ci si sente a essere un problema?”<sup>13</sup> La risposta alla prima domanda è in tal senso imprescindibile da una domanda altrettanto complessa e situata: “Cos’è l’America per

---

<sup>10</sup> “Afro-American”, in *The New Oxford American Dictionary*, edited by E. J. Jewell and L. F. Abate, Oxford University Press, Oxford 2001. In realtà, nel suo studio sul rapporto tra storiografia e tradizione radicale nera Cedric Robinson sottolinea il fatto che già alla fine dell’Ottocento la benestante comunità mulatta di Boston si era appropriata del termine afro-americano: cfr. C. ROBINSON, 2000 (1983), *Black Marxism*, op. cit., p. 192.

<sup>11</sup> C. MAJOR, 1970, *Dictionary of Afro-American Slang*, International Publishers, New York. Per la polemica sull’affidabilità dei dizionari di *slang* afro-americano precedenti, si veda l’introduzione allo stesso, pp. 9-16.

<sup>12</sup> Cfr. “African American”, in *The New Oxford American Dictionary*, op. cit. Per la conferenza stampa di Jesse Jackson, si fa invece riferimento all’articolo apparso sul *Chicago Sun-Times* alla fine del 1988, “62% of callers like use of ‘African American’”, *Chicago Sun-Times*, December 21 1988, p. 4. L’articolo è tuttora reperibile negli archivi del sito del quotidiano all’indirizzo web <http://www.suntimes.com/archives/>. In realtà, il dibattito sul nome fu decisamente più complesso e controverso, coi conservatori che accusavano il termine di promuovere la balcanizzazione etnica della nazione, mentre altri dibattevano se tale etichetta si dovesse applicare a tutti gli americani di origine africana o solo ai nuovi immigranti provenienti dall’Africa. All’inizio degli anni Novanta, tuttavia, il termine fu inserito nelle *style guides* dei maggiori quotidiani e delle più importanti case editrici statunitensi (J. T. CAMPBELL, 2006, *Middle Passages*, op. cit., pp. 370-371). Per una dettagliata storia dell’uso delle etichette razziali ‘African’, ‘Negro’, ‘coloured race’, ‘Afro-American’ e African American si veda K. A. APPIAH, “Race, Culture, Identity”, in K. A. APPIAH and A. GUTMANN, eds., 1996, *Color Conscious: The Political Morality of Race*, Princeton University Press, Princeton, pp. 74-105. Per una storia delle politiche razziali statunitensi, si vedano invece le opere di G. FREDRICKSON, 1971, *The Black Image in the White Mind; the Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914*, Harper and Row, New York, e il più recente *Racism: a Short History*, Princeton University Press, Princeton N.J. 2002.

<sup>13</sup> W. E. B. DU BOIS, 1999 (1903), *The Souls of Black Folk*, edited by Henry Louis Gates and Terri Hume Oliver, Norton Critical Edition, New York and London, p. 9, mia traduzione.

me?” Ancora una volta, le risposte sono tutt’altro che univoche. Agli inizi del Novecento il ritorno a un’Africa delle origini si tinge spesso dei colori della fuga e dell’esotismo, come nel caso di Countee Cullen e di Langston Hughes (e paradossalmente, come si vedrà meglio in seguito, il desiderio di fuga dalla società occidentale e dai suoi rischi di “ipercivilizzazione”, lungi dall’essere un tratto distintivo degli intellettuali neri, caratterizzava larga parte delle avanguardie del ventesimo secolo); alcuni decenni dopo, nel periodo delle lotte legate al *Black Arts Movement* e ai movimenti radicali degli anni Sessanta, tale ritorno alle origini diviene soprattutto una scelta strategica e politica, come nel caso di Kamau Brathwaite o di LeRoi Jones, mentre per Mackey, più giovane di una generazione, l’Africa rappresenta solo uno dei possibili vertici di un’identità diasporica. In tal senso, come vedremo, difficilmente si può parlare di un discorso singolo e unitario che distingua la riflessione degli scrittori della diaspora nera rispetto al continente d’origine, anche se inevitabilmente le rappresentazioni che emergono dalle loro opere si pongono in dialogo con una serie di temi e tropi letterari estremamente diffusi sia all’interno delle canoniche *narratives* imperiali, sia all’interno delle cosiddette “contronarrazioni” emerse a partire dai primi decenni del Novecento in poi, ovvero in quelle numerose opere caratterizzate da un vero e proprio ribaltamento paradigmatico nel trattamento dell’Africa (a voler banalizzare, le numerose opere in cui si registra il passaggio da quell’Africa primitiva oscura e minacciosa tipica della letteratura imperiale a quell’Africa primitiva e autentica tanto celebrata nel primitivismo delle avanguardie).

È tuttavia importante sottolineare l’ambiguità e la duplice valenza di tali discorsi sull’Africa: se questi costituiscono da un lato un’affascinante testimonianza della complessità e della stratificazione delle rappresentazioni del continente nero negli scrittori della diaspora, allo stesso tempo essi pongono sotto una nuova luce il rapporto tra i neri forzatamente trasportati nel nuovo mondo e il loro paese “adottivo”. Di fatto, l’Africa raccontata da tali scrittori costituisce prima di tutto un commento e una critica al Nuovo Mondo. All’interno della dimensione atlantica, l’africanismo pare in certo senso svilupparsi e caratterizzarsi sulla base di quelle stesse norme con cui Edward Said descrive l’orientalismo:

*it is – and does not simply represent – a considerable dimension of modern political intellectual culture, and as such has less to do with the Orient than it does with ‘our’ world.*<sup>14</sup>

Allo stesso modo, per gli autori della diaspora nera l’Africa diviene un terreno privilegiato entro cui negoziare la loro identità e i loro rapporti con la società americana, le diverse realtà caraibiche, le capitali europee.

Alla luce delle affermazioni di Said, l’obiezione che solo una minima parte dei neri della diaspora abbia davvero fatto ritorno nel continente d’origine perde di significato. Se è innegabile che coloro che hanno compiuto la traversata a ritroso come emigranti sono quantificabili nell’ordine di alcune migliaia, e l’espansione di quella che viene comunemente definita “African heritage tourist industry”, che ha trasformato il viaggio alla ricerca delle proprie origini in un fenomeno più diffuso se non di massa, è cosa assai recente,<sup>15</sup> è pur vero che l’immagine dell’Africa risponde non tanto all’oggetto reale quanto alla cultura che l’ha prodotta. Indipendentemente dal fatto che i ricordi e le esperienze del continente “d’origine” fossero di prima o di seconda mano, i neri della diaspora hanno continuato a guardare verso l’Africa, cercando di leggere nei suoi confini e nella sua storia un senso alla propria condizione di sradicamento. Naturalmente, da quei confini e quella storia ciascuno ha tratto interpretazioni e narrazioni diverse: laddove Contee Cullen aveva individuato un paradiso originario abitato da nobili selvaggi (e molto si potrebbe dire sulle categorie di esotismo e meraviglioso di uno dei poeti più tradizionali e “bianchi” della Harlem Renaissance), il coevo Marcus Garvey aveva visto

---

<sup>14</sup> E. W. SAID, 1978, *Orientalism*, Pantheon Books, New York, p. 12. Trad. it. *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

<sup>15</sup> Per un’affascinante analisi di tale fenomeno, si vedano P. A. EBRON, 2002, *Performing Africa*, Princeton University Press, Princeton N.J., sptt. la terza parte, “Culture as Commodity”, pp. 163-216, e in particolare il capitolo 7, “Tourists as Pilgrims”, pp. 189-212, preceduto dall’articolo “Tourists as Pilgrims: Commercial Fashioning of Transatlantic Politics”, *American Ethnologist* 26:4 (2000), pp. 910-32; ancora precedente è il resoconto di E. M. BRUNER, “Tourism in Ghana: The Representation of Slavery and the Return of the Black Diaspora”, *American Anthropologist* 92:2 (1996), pp. 290-304; si veda inoltre J. T. CAMPBELL, 2006, *Middle Passages*, op. cit., sptt. l’epilogo, “The Language We Cry In”, pp. 405-439. Per un’antologia di letteratura di viaggio afro-americana, si veda GRIFFIN F. J. and FISH, C. J., eds., 1998, *A Stranger in the Village: Two Centuries of African-American Travel Writing*, Beacon Press, Boston, soprattutto l’ultima sezione, “Visitors, Tourists, and “Others””, pp. 301-356. Per un precedente trattamento del problema, si veda anche il duro romanzo di M. CONDÉ, 1976, *Hérémakhonon*, Union générale d’éditions, Paris. Un affascinante diario di viaggio è costituito da C. PHILLIPS, 2000, *The Atlantic Sound*, Faber and Faber, London.

la possibilità di un grande impero nero; laddove Sédar Senghor aveva riconosciuto la culla di una grande e antica civiltà diffusasi attraverso gli oceani, una generazione dopo Kamau Brathwaite aveva ritrovato le proprie radici nere solo per disperderle nella creolità caraibica. In tal senso, l’Africa pare appartenere a quelle che Edward Said ha definito “an imaginative geography and history”,<sup>16</sup> carica com’è di un valore immaginario e figurativo eccezionalmente fertile e produttivo, spesso stratificato, situato, e intrinsecamente contraddittorio e ambivalente.

Smantellando il mito di un’Africa delle origini, Stuart Hall sottolinea come il rapporto dei neri della diaspora col continente d’origine non possa che essere caratterizzato dal medesimo dislocamento spaziale e temporale teorizzato da Said:

*[...] whether [Africa] is, in this sense, an origin of our identities, unchanged by four hundred years of displacement, dismemberment, transportation, to which we could in any final sense or literal sense return, is more open to doubt. The original “Africa” is no longer there. History is, in that sense, irreversible.*<sup>17</sup>

E ancora, con la consueta ironia che lo caratterizza:

*the past in these places has not been sitting around waiting to be discovered. The past is now seen, and has to be grasped [...] as history. [...] It is narrated. It is grasped through memory. It is grasped through desire. It is grasped through reconstruction. [...] What emerges from this is nothing like an uncomplicated, dehistoricized, undynamic, uncontradictory past. Nothing like that is caught in the image of the moment of return.*<sup>18</sup>

Del resto, oltre vent’anni prima un autore originale quale Wilson Harris – profondamente interessato alle radici amerinde e africane della cultura caraibica rintracciabili nel mito e nella favola – aveva espresso il medesimo concetto in termini più universali e poetici, sottolineando come “in this age and time, one’s native land (and the other’s) is always crumbling”.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> E. W. SAID, 1978, *Orientalism*, op. cit., p. 55.

<sup>17</sup> S. HALL, 1990, “Cultural Identity and Diaspora”, op. cit., p. 241.

<sup>18</sup> S. HALL, 1991, “The Local and the Global: Globalization of Ethnicity”, in A. D. KING, ed., 1991, *Culture, Globalization, and the World System*, Department of Art History, State University of New York at Binghamton, Binghamton. Ora in A. MCCLINTOCK, A. MUFTI, and E. SHOHAT, eds., 1997, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 186.

<sup>19</sup> W. HARRIS, 1965, *The Eye of the Scarecrow*, Faber and Faber, London, p. 103.

Come si vedrà nei paragrafi seguenti, il mito di un’Africa metonimicamente uniforme e cronologicamente fissata in un presente immutabile è stato ampiamente posto in discussione dall’antropologia degli anni Settanta e Ottanta, e in particolar modo da quegli studiosi che hanno mostrato una particolare attenzione ai movimenti di decolonizzazione; ma a voler essere attenti, la valenza epistemologica del discorso etnografico era già stata ampiamente messa in dubbio dalle teorie radicali degli anni Sessanta.<sup>20</sup> Le scritture della diaspora nera si muovono nello stesso senso, contribuendo a interrogare e mettere in discussione un’immagine univoca dell’Africa. Nelle opere letterarie di autori quali Nathaniel Mackey, Kamau Brathwaite, Amiri Baraka, il rapporto con l’Africa è spesso ambiguo e ambivalente, e sebbene venga di frequente rappresentato tramite una serie di discorsi e narrazioni ricorrenti – l’idealizzazione del continente nero come Eden e culla originaria della civiltà, il discorso imperiale di un’Africa nera come luogo inconoscibile e ostile, infine il topos della “delusione” davanti al luogo di origine – tali temi divengono di frequente territori che si sovrappongono, dando origine a un’immagine d’Africa che si trasforma in un fantasma o in un miraggio “differito”. In tal senso, le scritture sull’Africa più che parlarci di un’Africa reale costituiscono innanzi tutto un commento sul paese d’origine. Come fa notare Valentin Mudimbe,

*It is obvious that since its inception Africanism has been producing its own motives as well as its objects, and fundamentally commenting upon its own being, while systematically proposing a gnosis.*<sup>21</sup>

Usando toni più poetici, Toni Morrison si esprime negli stessi termini rispetto all’afrikanismo nella letteratura americana, da lei definito come

*the denotative and connotative blackness that African peoples have come to signify, as well as the entire range of views, assumptions, readings and misreadings that accompany Eurocentric learning about these people.*<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Si vedano a tal proposito i termini in cui Michel Foucault a metà degli anni Sessanta aveva descritto il rapporto tra etnografia e colonialismo: « l’ethnologie ne prend ses dimensions propres que dans la souveraineté historique – toujours retenue mais toujours actuelle – de la pensée européenne et du rapport qui peut l’affronter à toutes les autres cultures comme à elle-même ». M. FOUCAULT, 1966, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, p. 388. Trad. it. *Le parole e le cose: un’archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.

<sup>21</sup> V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, p. xi.

<sup>22</sup> T. MORRISON, 1992, “Black Matters”, in *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard University Press, Cambridge, MA and London, UK, p. 17. Lo scopo di

Ancora una volta, l'accento cade sul carattere eurocentrico delle immagini dell'Africa. Come ricorda Morrison,

*the subject of the dream is the dreamer. The fabrication of an Africanist persona is reflective; an extraordinary mediation on the self; a powerful exploration of the fears and desires that reside in the writerly conscious.*<sup>23</sup>

Quando Cullen e Hughes scrivono dell'Africa, scrivono prima di tutto degli Stati Uniti: del resto, non si capisce come potrebbe essere diversamente.

## 1.2 *Where is the nigger's home? Casa, diaspora e scrittura*

*So that together we say wind  
& understand its history of ghosts [...]  
We say our land & know at last at last it is our  
home*

Kamau Brathwaite

*I am an American but...*

Richard Wright

Si è detto che quando Cullen e Hughes scrivono dell'Africa, scrivono prima di tutto del paese in cui vivono, ovvero gli Stati Uniti. Lo stesso si potrebbe dire di Baraka, Mackey e di molti altri autori della diaspora nera. E tuttavia, se la produzione letteraria di Hughes e Cullen risulta incomprensibile al di fuori del contesto culturale, sociale ed epistemologico della Harlem Renaissance, è altrettanto vero che ignorare l'apporto delle trame e delle reti transnazionali per la poetica degli autori – l'influenza degli scrittori francofoni residenti a Parigi, il peso del partito comunista e della rivoluzione russa, l'impatto dei movimenti neri radicali transnazionali, il ruolo dei movimenti di decolonizzazione – significherebbe darne una lettura decisamente riduttiva. La stessa obiezione potrebbe essere avanzata per

---

Morrison è in realtà quello di analizzare la silenziosa presenza "africana" nella letteratura *mainstream* (e quindi bianca) statunitense, legata a una costruzione dell'immaginario basato spesso su stereotipi eurocentrici e sulla demonizzazione del "nero" in quanto Altro. Tuttavia, la nozione della formazione dell'immaginario letterario come atto autoriflessivo è valida anche per la letteratura della diaspora nera e per le immagini dell'Africa che in questa si ritrovano. Cfr. a tal proposito "Romancing the Shadow", in *Playing in the Dark*, op. cit., pp. 29-59.

<sup>23</sup> T. MORRISON, 1992, "Black Matters", in *Playing in the Dark*, op. cit., p. 17.

gli autori delle generazioni successive di cui ci si andrà a occupare nei prossimi capitoli. In qualche modo, e pur con una serie di problematiche, quando si fa riferimento ai paesi “adottivi” degli scrittori della diaspora appare necessario superare i classici confini nazionali a favore di una prospettiva necessariamente transnazionale. Tale prospettiva solleva una serie di problemi cui sono particolarmente attenti quegli studiosi che rifiutano di definire la nozione di diaspora sulla base di un’idea di origine comune. La dottrina che tradizionalmente costituiva il fondamento del Panafricanismo e di un movimento essenzialista quale la Négritude, ovvero che le culture delle comunità diasporiche nere fossero profondamente legate tra loro in virtù di un cordone ombelicale con la cultura madre africana, è da lunghi anni oggetto di critica e di dibattito. Se non è lecito immaginare un’omogenea cultura nera su basi identitarie etniche, quale può essere il trait d’union di comunità tanto distanti per storia e geografia?

Homi Bhabha è soltanto uno degli studiosi hanno sottolineato gli evidenti rischi di generalizzazione insiti nell’idea di una comunità diasporica omogenea. L’esperienza di privazione e sofferenza condivisa dai neri nel vecchio e nuovo mondo difficilmente si è rivelata una base sufficiente per un’identità condivisa, soprattutto laddove, sostiene Bhabha,

*meanings and priorities may not always be collaborative and dialogical, but may be profoundly antagonistic, conflictual and even incommensurable [...].*<sup>24</sup>

E tuttavia, in un articolo anteriore di appena qualche anno, “The World and the Home” il teorico aveva preso le mosse da Goethe e dalla sua teoria della *Weltliteratur* per analizzare una serie di opere entro cui “terms of affiliation and articulation may be established on the grounds of historical trauma”.<sup>25</sup> La condivisione del trauma dello sradicamento costituisce tuttora uno dei temi più importanti dell’identità diasporica – ne fa fede l’enorme corpus letterario che si confronta col *Middle Passage* – ma non certo l’unico.

---

<sup>24</sup> H. BHABHA, 1994, *The Location of Culture*, Routledge, London, p. 2.

<sup>25</sup> H. BHABHA, 1992, “The World and the Home”, *Social Text* 31/32, vol. 10 (Spring 1992), ora disponibile in A. MCCLINTOCK, A. MUFTI, and E. SHOHAT, eds., 1997, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 449.

Il merito maggiore dell'Atlantico nero così come teorizzato da Paul Gilroy consiste innanzi tutto nel tentativo di opporre all'assolutismo etnico dei vari nazionalismi culturali, alla loro conflittualità e al loro progetto di "cultural insiderism" uno spazio trasversale e transnazionale di scambi economici, ideologici e culturali capace di lambire diversi continenti, uno spazio che si configura innanzitutto come "zona di contatto", secondo la definizione di Mary L. Pratt:

*The space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict. [...] The "contact zone" is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctions, and whose trajectories now intersect. By using the term "contact," I aim to foreground the interactive, improvisational dimensions of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination.*<sup>26</sup>

All'internazionalismo del Panafricanismo, caratterizzato da quell'afrocentrismo essenzialistico che caratterizzava i fondatori della Négritude e che attualmente si ritrova soprattutto nelle opere di Molefi Asante,<sup>27</sup> l'autore contrappone uno spazio fluido e disomogeneo, spesso frammentario e fratturato, in cui l'Africa non è più un immaginario polo originario ma rappresenta solamente uno dei vertici:

*In opposition to [...] nationalist or ethnic absolutist approaches, I want to develop the suggestion that cultural historians could take the Atlantic as one*

---

<sup>26</sup> Per la nozione di "cultural insiderism" come quella serie di pratiche retoriche finalizzate a sostenere un'idea di nazione e nazionalismo basate su di un "an absolute sense of ethnic difference", cfr. P. GILROY, 1993, *The Black Atlantic*, op. cit., p. 3. Per la nozione di "contact zone" cfr. M. L. PRATT, 1992, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Routledge: London, p. 5. "A "contact" perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and "travelees," not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power", *ibid.*, pp. 5-6.

<sup>27</sup> Cfr. M. ASANTE, 1987, *The Afrocentric Idea*, Temple University Press, Philadelphia; 1988, *Afrocentricity*, Africa World Press, Trenton, N.J. Per una critica si veda anche S. HOWE, "Molefi Asante: Godfather of Afrocentrism", in 1998, *Afrocentrism*, Verso, London and New York, pp. 230-39, e S. J. LEMELLE, "The Politics of Cultural Existence: Pan-Africanism, Historical Materialism and Afrocentricity", in S. J. LEMELLE and R. D. G. KELLEY, eds., 1994, *Imagining Home: Class, Culture, and Nationalism in the African Diaspora*, Verso, London and New York, pp. 331-50.

*single, complex unit of analysis in their discussions of the modern world and use it to produce an explicitly transnational and intercultural perspective.*<sup>28</sup>

La medesima prospettiva transnazionale, o meglio globale, è invocata da Arjun Appadurai:

*because of the disjunctive and unstable interplay of commerce, media, national policies, and consumer fantasies, ethnicity, once a genie contained in the bottle of some sort of locality, however large, has now become a global force, forever slipping in and through the cracks between states and borders.*<sup>29</sup>

Il modello con cui l'antropologo si propone di analizzare le fratture ed omogeneizzazioni della modernità è molto simile allo spazio fluido di Gilroy, basato com'è sulla definizione di una serie di *landscapes* – in cui il suffisso *-scape* sta a indicare il fatto che si tratta di

*fluid, irregular shapes [...] that [...] are not objectively given relations which look the same from every angle of vision, but rather that [...] are deeply perspectival constructs, inflected by the historical, linguistic, and political situatedness of different sorts of actors.*<sup>30</sup>

La medesima attenzione all'interrelazione tra paesaggi diversi e a quelle che Donna Haraway definisce “situated knowledges”<sup>31</sup> si ritrova in un fondamentale saggio di Stuart Hall, “Cultural Identity and Diaspora”. Nell'opera l'autore contrappone le teorie essenzialistiche di formazione dell'identità culturale, tipiche della fase storica dei movimenti di decolonizzazione quali Panafricanismo e Negritudine, alle teorie antiessenzialistiche, secondo cui le identità

---

<sup>28</sup> P. GILROY, 1993, *The Black Atlantic*, op. cit., p.15. In realtà, è stato notato come lo stesso Gilroy finisca per configurare lo spazio dell'Atlantico nero come puramente anglofono. Altri critici hanno invece sottolineato come lo studioso abbia scarsamente riconosciuto i propri debiti con gli studi pionieristici sul Panafricanismo e la tradizione radicale nera nei suoi rapporti conflittuali col marxismo (cfr. R. D. G. KELLEY, “Preface”, in C. ROBINSON, 2000 (1983), *Black Marxism*, op. cit., pp. 18-19).

<sup>29</sup> A. APPADURAI, 1990, “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, *Public Culture* 2.2, 1-24, ora disponibile in J. E. BRAZIEL and A. MANNUR, eds., 2003, *Theorizing Diaspora*, Blackwell Publishing, Malden MA, p. 39.

<sup>30</sup> A. APPADURAI, 1990, “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, in J. E. BRAZIEL and A. MANNUR, eds., 2003, *Theorizing Diaspora*, op. cit., p. 19.

<sup>31</sup> D. J. HARAWAY, 1988, “Situated Knowledges: the Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, 14:3 (Fall 1988), pp. 575-99, ora in M. LEDERMAN and I. BARTSCH, eds., 2001, *The Gender and Science Reader*, Routledge, London and New York., pp. 169-88.

*far from being eternally fixed in some essentialized past, [...] are subject to the continuous “play” of history, culture, and power. Far from being grounded in mere “recovery” of the past, which is waiting to be found, and which when found, will secure our sense of ourselves into eternity, identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past.*<sup>32</sup>

Non è un caso, fa notare Hall, che la scoperta delle proprie origini africane da parte dei Giamaicani si sia realizzata a partire dagli anni settanta in poi, all'interno di un contesto estremamente ideologico e politicizzato – in seguito allo sviluppo dei movimenti di decolonizzazione, le lotte per i diritti civili, la cultura rastafari e la musica reggae.

Sebbene nel saggio in questione Hall si concentri sulla formazione dell'identità caraibica, come dimostra il titolo lo scopo è ben più ampio, ed è evidente che l'opera costituisce un tentativo teorico di definire il rapporto tra identità culturale e diaspora in senso più ampio e generalizzato. L'identità culturale, secondo Hall, non si definisce sulla base dell'essenza o della purezza, ma sulla base del riconoscimento di una necessaria eterogeneità e diversità; attraverso una concezione di identità che vive accanto a e in virtù della differenza, e non a dispetto di questa. “Cultural identity [...] is a matter of ‘becoming’ as well as ‘being’”.<sup>33</sup> A tale scopo, riferendosi in particolare all'identità diasporica del nuovo mondo, Hall si appropria di una metafora di Aimé Césaire e Léopold Senghor; secondo il teorico dei *cultural studies*, l'identità culturale del nuovo mondo costantemente si posiziona e riposiziona in un continuo dialogo con tre presenze fondamentali: la *Présence Africaine*, la *Présence Européenne*, e infine la più ambigua e inafferrabile *Présence Américaine*.<sup>34</sup>

In una visione quasi freudiana, Hall definisce la presenza africana come il sito del represso. L'Africa sarebbe dunque una presenza “indicibile” – una “unspeakable unspoken presence” – ma destinata a riemergere inconsciamente negli atti quotidiani, nelle “strutture sintattiche segrete con cui venivano parlate le lingue altre, nelle storie e favole raccontate ai bambini, nelle credenze e nelle pratiche religiose, nell'arte e nell'artigianato, nella musica, nei ritmi degli schiavi e della società post-emancipazione”: un'Africa ridotta al silenzio, eppure viva e vegeta, al tempo stesso una

---

<sup>32</sup> S. HALL, 1990, “Cultural Identity and Diaspora”, op. cit., p. 236.

<sup>33</sup> S. HALL, 1990, “Cultural Identity and Diaspora”, op. cit., p. 236.

<sup>34</sup> S. HALL, 1990, “Cultural Identity and Diaspora”, op. cit., p. 240.

presenza/assenza.<sup>35</sup> Appena due anni prima, rifacendosi a una splendida immagine di *Beloved*, nella prestigiosa serie delle *Tanner Lectures on Human Values* tenute nel 1988-89 presso l'università dello Utah a Salt Lake City, Toni Morrison si era espressa esattamente nei medesimi termini, definendo la presenza afroamericana nella letteratura americana come una “unspeakable thing unspoken”.<sup>36</sup> Di lì a breve, anche Bhabha avrebbe ripreso tale definizione collegando il prefisso “un” di “unspeakable” all’*Unheimlich* di Freud, e definendolo “the token of repression”.<sup>37</sup>

A tale presenza/assenza africana si affianca, in una dialettica agonistica e oppositiva, la presenza europea, che diviene il territorio dell’esclusione, dell’imposizione e dell’espropriazione – in una parola, il sito del potere. Se la presenza africana è il luogo del non detto, quella europea è il luogo del detto e ridetto, del detto troppo, il luogo in cui il soggetto nero viene ritratto e metonimicamente fissato all’interno dei modelli dominanti di rappresentazione. Inoltre, la presenza europea è anche il luogo della “doppia coscienza” del soggetto nero: il luogo in cui questi interiorizza gli stereotipi e la violenza del discorso con cui viene rappresentato, dando origine a quella penosa ambivalenza che Frantz Fanon ha ben rappresentato all’inizio degli anni cinquanta in *Peau noire, masques blancs*.<sup>38</sup> Se la presenza africana era caratterizzata da un continuo dialogo tra presenza e assenza, la presenza europea è caratterizzata da una simile dialettica tra potere e resistenza, un dialogo

---

<sup>35</sup> S. HALL, 1990, “Cultural Identity and Diaspora”, op. cit., p. 240, mia traduzione. Poco dopo Hall definisce l’Africa come “unspeakable unspoken presence”, *ibid.* p. 240.

<sup>36</sup> T. MORRISON, “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”, *Tanner Lectures on Human Values*, Humanities Centre, University of Utah, Salt Lake City, 1988-89. Ora in G. HUTNER, ed., 1999, *American Literature, American Culture*, Oxford University Press, Oxford and New York, pp. 538-558. La pubblicazione di *Beloved*, in cui compare la frase “unspeakable thoughts to be unspoken” risale ad appena un anno prima (cfr. T. MORRISON, 1987, *Beloved*, Knopf, New York, p. 198).

<sup>37</sup> H. BHABHA, 1992, “The World and the Home”, *Social Text* 31/32, vol. 10 (Spring 1992), ora in MCCLINTOCK, A. MUFTI, and E. SHOHAT, eds., 1997, *Dangerous Liaisons*, op. cit., p. 450. Nello stesso saggio Bhabha procede a una definizione del verbo “to unspeak”, “both to release from erasure and repression and to reconstruct, reinscribe the elements of the known” (*ibid.*, p. 450).

<sup>38</sup> Per la nozione di doppia coscienza o “double consciousness”, si veda ovviamente la pionieristica opera di W. E. B. DU BOIS, 1999 (1903), *The Souls of Black Folk*, op. cit., sptt. cap. 1, “Of Our Spiritual Strivings”, pp. 9-16. Per l’interiorizzazione di stereotipi e comportamenti dominanti, F. FANON, 1952, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris, Trad. it. *Pelle nera, maschere bianche: il nero e l’altro*, M. Tropea Editore, Milano 1996.

*always-already fused, syncretized, with other cultural elements. [...] Always-already creolized.*<sup>39</sup>

Se finora la rappresentazione di Hall può essere apparsa in alcuni punti schematica e talvolta semplicistica (che ne è della presenza asiatica nei Caraibi, ad esempio?), è pur vero che l'autore stesso è consapevole di aver operato una generalizzazione. E tuttavia, nel momento in cui Hall arriva a definire il terzo campo di forze, quella presenza americana che egli stesso riconosce sfuggente, non trova altro di meglio che immaginarla dal punto di vista bianco e occidentale, come una grande aporia, un nuovo mondo vergine e incontaminato, una contraddittoria "terra incognita" che diviene uno spazio di negoziazione tra la presenza africana e quella europea. "Il terzo, 'Nuovo Mondo'" – sostiene Hall –

*is not so much power, as ground, place, territory. It is the juncture-point where the many cultural tributaries meet, the "empty" land (the European colonizers emptied it) where strangers from every other part of the globe collided. [...] The New World is the third term – the primal scene – where the fateful/fatal encounter was staged between Africa and the West.*<sup>40</sup>

Ora, se è vero che per secoli nell'immaginario europeo il Nuovo Mondo ha costituito uno spazio di cui appropriarsi senza tener conto delle popolazioni indigene, è altrettanto innegabile che dubbia appare l'attendibilità storica di una lettura che vede l'originaria zona di contatto tra Africa e Europa nei Caraibi. Inoltre, l'improvviso spostamento di prospettiva – che sembra appropriarsi di uno dei discorsi coloniali per eccellenza, il "Nuovo Mondo" come spazio vuoto, senza un'adeguata critica – lascia senz'altro perplessi.<sup>41</sup> Per riprendere la condivisibile accusa di "sovradeterminazione del terzo mondo" lanciata da Ania Loomba, "there is a danger of forgetting that English literature [and English civilization] was not inserted upon a colonial vacuum, but entered

---

<sup>39</sup> S. HALL, 1990, "Cultural Identity and Diaspora", op. cit., p. 243.

<sup>40</sup> S. HALL, 1990, "Cultural Identity and Diaspora", op. cit., p. 243.

<sup>41</sup> Per l'eredità amerinda nella cultura caraibica, si vedano J. POYNTING, "From Ancestral to Creole: Humans and Animals in a West Indian Scale of Values", in A. J. ARNOLD, ed., 1996, *Monsters, Tricksters, and Sacred Cows: Animal Tales and American Identities*, University Press of Virginia, Charlottesville and London, pp. 204-29. Il saggio offre una riflessione bibliografica approfondita sulle nuove scritture e il ritrovato interesse per le radici amerinde della cultura delle Indie occidentali. Tra i pionieri del campo Poynting cita gli scrittori guyanesi Wilson Harris e Jan Carew, che avrebbero aperto la strada a autori più recenti quali Cyril Dabydeen e Anthony Kellman.

into a lively interaction with indigenous [...] practices and subjects”.<sup>42</sup> Leggendo Hall, si ha la sensazione che per superare una logica binaria che vede occidente e Africa dai lati opposti della palizzata, per non ricadere nelle facili schematizzazioni e nei limiti delle teorie essenzialistiche, lo studioso abbia bisogno di un “terzo spazio” che sommariamente definisce come spazio vuoto, in cui “negoziare le creolizzazioni e le assimilazioni e i sincretismi”. Certo, Hall specifica che si tratta di uno spazio vuoto perché è stato l’occidente a svuotarlo, e tuttavia il risultato è la negazione di ogni possibilità di *agency* per i soggetti precoloniali.

Brent Hayes Edwards si ispira alla nozione di diaspora proposta da Stuart Hall, sottolineando però l’importanza della costruzione e ricostruzione identitaria tramite la nozione di pratica e articolazione:

*Diaspora is a term that marks the ways that internationalism is pursued by translation [...] involving a process of linking and connecting across gaps – a practice we may term articulation.*<sup>43</sup>

La definizione di diaspora fornita da Edwards consente un uso strategico del termine: la diaspora non è vista come una situazione immutabile o come uno stato di necessità, né semplicemente come un divenire piuttosto che un’essenza, per riprendere le parole di Hall, ma come una condizione che continuamente si realizza e trasforma attraverso un variabile insieme di pratiche traduttive e performative.<sup>44</sup> Vi è un senso di

---

<sup>42</sup> A. LOOMBA, 1991, “Overworlding the ‘Third World’”, *Oxford Literary Review* 13:1991, Special Issue “Neocolonialism”, pp. 164-191, ora disponibile in L. CHRISMAN and P. WILLIAMS, eds., 1994, *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, Columbia University Press, New York, p. 311. La critica di Loomba è in particolar modo diretta a Bhabha e alla sua scarsa attenzione per la storia e le condizioni reali in cui il rapporto coloniale ha luogo.

<sup>43</sup> B. H. EDWARDS, 2003, *The Practice of Diaspora. Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Harvard University Press, Cambridge MA, p. 11.

<sup>44</sup> Per una nozione di identità basata su aspetti performativi, cfr. il pionieristico studio di J. BUTLER sul genere, 1989, *Gender Trouble*, Routledge, New York. Per una nozione ampia di performance, si veda inoltre il cap. 4, par. 3. Per le pratiche di traduzione e riarticolazione all’interno di comunità diasporiche differenti, si veda anche la riflessione di Gilroy sulla musica nera. Per sottolineare gli elementi di differenza entro l’unità, Gilroy si appropria di una felice definizione di Baraka, che già negli anni Sessanta aveva definito la musica nera come “the changing same”, (A. BARAKA, 1966, “The Changing Same”, in A. BARAKA (L. JONES), 1967, *Black Music*, New York, Morrow, ora in 1999, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, a cura di A. I. BARAKA and W. J. HARRIS, op. cit., pp. 186-209, Trad. it. “Lo stesso che cambia”, in F. MINGANTI, G. RIMONDI, a cura di, 2007, *Amiri Baraka. Ritratto dell’artista in nero*, Bacchilega, Imola, pp. 203-26. Cfr. P. GILROY, 1994, “Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the

volontarietà nella definizione di Edwards che si presta particolarmente alla nostra analisi. Se la diaspora, in virtù della “detterritorializzazione e della più ampia sociologia della dislocazione a questa collegata”,<sup>45</sup> non può che articolarsi attraverso la differenza entro l’unità, le sue pratiche la trasformano in una scelta consapevole, conscia anche dei rischi che tale decisione comporta. Come ricorda Gayatri Spivak, si tratta di un passaggio per cui si rende necessario “a training of the imagination [...] a new mindset” che permetta di recuperare un senso strategico della comunità basato sull’immaginazione e sulla sineddoche:

*In a group acting as a synecdoche [...] the individual metonymically becomes part of the group to act as a collectivity, putting aside differences [...] or naturally synecdochizing difference into groups.*<sup>46</sup>

Per molti degli autori della diaspora nera, l’appartenenza a una presunta comunità diasporica costituisce innanzitutto una scelta politica, ideologica e strategica, una forma di ricerca di una collettività basata su una reale “affiliazione”, per usare le parole utilizzate da Said nel saggio “Travelling Theory Reconsidered”:

*there is [...] an intellectual, and perhaps moral, community of a remarkable kind, affiliation in the deepest and most interesting sense of the word.*<sup>47</sup>

Nel pensiero di Said, tale definizione di comunità si basa sulla distinzione tra filiazione verticale e affiliazione orizzontale, e sulla capacità di quest’ultima di offrire forme di

---

Challenge of a *Changing Same*”, in S. J. LEMELLE and R. D. G. KELLEY, eds., 1994, *Imagining Home*, op. cit., pp. 93-117.

<sup>45</sup> A. APPADURAI, 1990, “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, in J. E. BRAZIEL and A. MANNUR, eds., 2003, *Theorizing Diaspora*, op. cit., p. 37, mia traduzione.

<sup>46</sup> G. C. SPIVAK, “Why Planet? Individual Autobiography”, allocuzione al convegno “Culture Planetarie” tenuto all’Istituto Gramsci di Trieste il 28/2/2005; parte dell’allocuzione è riportata in G. C. SPIVAK, 2006, “World Systems and the Creole”, in *Narrative* 14.1 (2006), pp. 102-112.

<sup>47</sup> E. W. SAID, 1994, “Travelling Theory Reconsidered”, in R. M. POLHEMUS and R. B. HENKLE, eds., 1994, *Critical Reconstructions: The Relationship of Fiction and Life*, Stanford University Press, Stanford, ora disponibile in N. GIBSON, ed., 1999, *Rethinking Fanon: The Continuing Dialogue*, Humanity Books, Amherst, N.Y., p. 214, corsivo dell’autore. Per una distinzione tra “vertical filiation” e “horizontal affiliation” cfr. E. W. SAID, 1983, “Secular Criticism”, in *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge, MA, pp. 1-30.

autorità “recuperata” (e, a voler guardare il rovescio della medaglia, altrettanto soggetta a forme di ortodossia ed egemonia):<sup>48</sup>

*the ideas, the values, the systematic-totalizing world-view validated by the new affiliative order are all bearers of authority too, with the result that something resembling a cultural system is established. Thus if a filial relationship was held together by natural bonds and natural forms of authority [...] the new affiliative relationship changes these bonds into what seem to be transpersonal forms. [...] The filiative scheme belongs to the realms of nature and “life”, whereas the affiliation belongs exclusively to culture and society.*<sup>49</sup>

Diversamente da Bhabha, non si discute qui dell’attuabilità politica di una comunità diasporica reale, ma della scelta consapevole, da parte di alcuni autori, di muoversi all’interno di una serie di pratiche dialogiche e traduttive che *intendono* configurare una comunità. Come ricorda Benedict Anderson:

*Communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined.*<sup>50</sup>

Molte delle scritture degli autori della diaspora nera consapevolmente si pongono all’interno di un filone transnazionale e radicale, scardinando e complicando in tal modo la tipica opposizione binaria casa/diaspora: la comunità diasporica si viene così prefigurando e configurando attraverso l’atto letterario in sé, e il continuo dialogo che tali scritture instaurano con autori e discorsi geograficamente e storicamente dislocati, dando voce a un’identità di passioni.<sup>51</sup> In tal senso, le scritture della diaspora nera non possono che basarsi su flussi irregolari, frammentari, fratturati.

---

<sup>48</sup> Riguardo alle comunità etniche minoritarie e al loro aspetto di coercizione, assedio e lotta fratricida, cfr. Zygmunt BAUMAN, 2001, *Community. Seeking Safety in an Insecure World*, Polity, Oxford UK and Blackwell Publishers, Malden MA, sptt. cap. 7, “From Equality to Multiculturalism”, pp. 89-109.

<sup>49</sup> E. W. SAID, 1983, “Secular Criticism”, in *The World, the Text, and the Critic*, op. cit., pp. 20-21.

<sup>50</sup> B. ANDERSON, 1991 (1983), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. and extended edition, Verso, London and New York, p. 6.

<sup>51</sup> Cfr. W. W. WALTERS, “Writing the Diaspora in Black International Literature. ‘With Wider Hope in Some More Benign Fluid...’: Diaspora Consciousness and Literary Expression”, in M. A. GOMEZ, ed., 2006, *Diasporic Africa: A Reader*, New York University Press, New York and London, pp. 271-89. Per il concetto di identità di passioni come base delle comunità diasporiche di discendenza africana cfr. invece di Ralph ELLISON, 1964, *Shadow and Act*, Random House, New York.

La prefigurazione di tale comunità diasporica non significa ovviamente che gli autori vivano al di fuori dei rapporti di egemonia dei singoli stati nazionali – al contrario, consapevoli di tali rapporti di forza all’interno dei confini della propria nazione, a questi cercano un possibile rimedio in una comunità transnazionale che è prima di tutto *immaginata*. In tal senso, le opere di autori come Cullen e Hughes, e dopo di loro Brathwaite e Baraka, costituiscono anche la prefigurazione di una comunità alternativa a uno stato nazionale incapace di definire i propri cittadini neri in maniera altra da “un problema”, per riprendere le parole di Du Bois. Non è un caso che il disagio di fronte alla totale mancanza di un senso di comunità esperito in Inghilterra abbia spinto Brathwaite alla creazione di quel *Caribbean Artist Movement* che alla fine degli anni Sessanta avrebbe permesso ai maggiori artisti caraibici di incontrarsi e confrontarsi.<sup>52</sup> Appena un anno prima, la stessa ricerca di radici all’interno di una comunità aveva allontanato il giovane Amiri Baraka dal Greenwich Village – luogo di ritrovo del movimento Beat e delle avanguardie bianche – per spingere il giovane autore afroamericano fino a Harlem, “the Mecca of the New Negro”.<sup>53</sup> Allo stesso modo, alla base di quella comunità diasporica immaginata che è l’Atlantico nero Gilroy pone il disagio coi limiti tradizionali imposti dai confini nazionali, l’etnicità e la “razza”:

*Du Bois’s travel experiences raise in the sharpest possible form a question common to the lives of almost all these figures who begin as African-Americans or Caribbean people and are then changed into something else which evades those specific labels and with them all fixed notions of nationality and national identity. Whether their experience of exile is enforced or chosen, temporary or permanent, these intellectuals and activists, writers, speakers, poets, and artists repeatedly articulate the desire to escape the restrictive bonds of ethnicity, national identification, and sometimes even “race” itself.*<sup>54</sup>

La scrittura della diaspora diviene in tal senso “a search for viable homes for viable selves”.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Cfr. A. WALMSLEY, 1992, *The Caribbean Artists Movement 1966-1972: a Literary & Cultural History*, New Beacon Books, London and Port of Spain, pp. 39-43.

<sup>53</sup> La definizione è di quasi mezzo secolo prima, coniata nel periodo della Harlem Renaissance, ed è tratta dalla copertina di *The Survey Graphic* Harlem Number 6:6 (March 1925); all’interno della rivista si annoveravano articoli di A. Locke, J. W. Johnson, W. E. B. Du Bois, Langston Hughes, Countee Cullen, Jean Toomer, ma anche dell’antropologo M. Herskowitz.

<sup>54</sup> P. GILROY, 1993, *The Black Atlantic*, op. cit., p. 19.

<sup>55</sup> R. M. GEORGE, 1996, *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-century Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, p. 5.

In una complessa trama di discorsi e rapporti dialogici incrociati, gli scrittori della diaspora si relazionano entro i confini – del tutto permeabili e discrezionali – di una comunità immaginata che per secoli ha fatto i conti con la dislocazione e con l’origine, con le *master narratives* imperiali e col pensiero radicale, proiettando sull’Africa un fortissimo carico immaginifico, ideologico e simbolico. Se quest’Africa raccontata attraverso la politica, la memoria, il desiderio e il mito si configura come un ritorno all’origine, allora si tratta, per dirlo con le parole di Hall, di un “displaced ‘homeward’ journey”.<sup>56</sup>

### 1.3 *L’Africa Fantasma*

*So long,  
So far away  
Is Africa.  
Not even memories alive  
Save those that history books create,  
Save those that songs  
Beat back into the blood-  
Beat out of Blood with words sad-sung  
In strange un-Negro tongue- [...]   
Subdued and time-lost  
Are the drums—and yet  
Through some vast mist of race  
There comes this song  
I do not understand  
This song of atavistic land,  
Of bitter yearnings lost  
Without a place  
So long,  
So far away  
Is Africa’s  
Dark Face*

Langston Hughes

*L’Africa fantasma* è, prima di tutto, il titolo di un originale testo di Michel Leiris pubblicato da Gallimard all’interno della collana di attualità “Les Documents bleus”.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> S. HALL, 1990, “Cultural Identity and Diaspora”, op. cit., p. 241.

<sup>57</sup> M. LEIRIS, *L’Afrique fantôme* (1934), Gallimard, Parigi 1988, Trad. it. *L’Africa fantasma*, a cura di G. Pasquali, Rizzoli, Milano 1984. Per i dettagli e la tortuosa storia della pubblicazione si

Sotto questo titolo nel 1934 Leiris dava alle stampe il resoconto etnografico della prima missione intensiva promossa sul campo dall'etnografia francese, la nota spedizione Dakar-Gibuti (1931-33), organizzata dall'Istituto di Etnologia dell'Università di Parigi e diretta dall'antropologo di fama consacrata Marcel Griaule, per il quale il giovane scrittore fungeva da segretario-archivista. Tuttavia l'opera, originariamente pensata come *carnet de route*, diario di viaggio della spedizione che – secondo i precetti di Mauss – doveva ispirarsi a criteri di oggettività assoluta, vide la luce nell'inattesa veste di un diario intimo in stile surrealista destinato a bandire Leiris dalla comunità etnografica francese per alcuni anni a venire.<sup>58</sup> La duplice veste dell'autore, al tempo stesso poeta ed etnografo, non poteva che risultare scomoda in un frangente in cui l'etnografia reclamava un proprio ruolo all'interno dell'accademia rivendicando al tempo stesso la propria oggettività scientifica, e sebbene pochi anni prima della missione Griaule avesse problematicamente sottolineato il fatto che “l'etnografia diffida anche di se stessa, perché è una scienza bianca, cioè macchiata di pregiudizi”,<sup>59</sup> di lì a pochi anni Leiris si sarebbe visto costretto a eliminare dalla seconda edizione dell'opera l'imbarazzante dedica all'amico.

E tuttavia l'eccezionalità del testo consiste proprio nella sua natura ibrida, nella capacità di varcare i rigidi confini disciplinari dando origine a un cortocircuito che James Clifford ha provocatoriamente definito “surrealismo etnografico” – “a situation in which ethnography is again something unfamiliar and surrealism not yet a bounded province of

---

veda l'accurato saggio introduttivo di Catherine MAUBON “Michel Leiris scrittore etnografo”, in M. LEIRIS, *L'occhio dell'etnografo. Razza e civiltà e altri scritti 1929-1968*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, pp. 9-57.

<sup>58</sup> Se l'affiliazione giovanile di Leiris col gruppo dei surrealisti, i suoi rapporti con Breton e i numerosi contributi alla rivista “*Révolution Surréaliste*” si erano conclusi con la brusca rottura consumatasi nel 1929, cui aveva immediatamente fatto seguito la collaborazione con “*Documents*”, rivista diretta da Bataille, è pur vero che oltre cinque anni più tardi Leiris si riappropriava del metodo surrealista e lo applicava a un testo etnografico. Sulla biografia di Leiris, si veda MAUBON, in M. LEIRIS, *L'occhio dell'etnografo*, cit., pp. 59-66. Sul rapporto tra surrealismo e scrittura etnografica si veda J. CLIFFORD, 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA and London, UK. Trad. it. *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel ventesimo secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1993. Cfr. soprattutto la seconda parte, “*Displacements*”, che raccoglie i saggi “*On Ethnographic Surrealism*”, pp. 117-151 e “*Tell About Your Trip: Michel Leiris*”, pp. 165-174.

<sup>59</sup> M. GRIAULE, *Un coup de fusil*, in «*Documents*», II, I, 1930, p. 46.

modern art and literature”.<sup>60</sup> Lo stile del testo non può in tal senso che generare un senso di spaesamento e una dislocazione del soggetto di fronte a un’immagine dell’Africa ambigua e problematica: quello che emerge dal diario è un territorio sfuggente, fantasmagorico, caleidoscopico, riflesso e replicato in infinite varianti, deformato dalle facce del prisma che costituiscono la soggettività dello scrittore. Il “margine d’ignoto” esperito dal giovane segretario della missione è destinato a trasformare il sogno etnografico della conoscibilità dell’altro nel “crollo progressivo di un simulacro che si [rivela] essere l’alterità”.<sup>61</sup> L’Africa descritta dall’etnografo è in tal senso prima di tutto il “miraggio di un impossibile ritorno alle origini e alla totalità perduta”.<sup>62</sup> È lo stesso scrittore, nella premessa all’edizione del 1981, a darci la misura dell’inganno:

*Presque aussitôt, L’Afrique fantôme me parut s’imposer, allusion certes aux réponses apportées à mon goût du merveilleux par tels spectacles qui avaient capté mon regard ou telles institutions que j’avais étudiées, mais expression surtout de ma déception d’Occidental mal dans sa peau qui avait follement espéré que ce long voyage dans des contrées alors ou moins retirées et, à travers l’observation scientifique, un contact vrai avec leurs habitants feraient de lui un autre homme, plus ouvert et guéri de ses obsessions. Déception qui, en quelque sorte, amenait l’égocentriste que je n’avais pas cessé d’être à refuser, par le truchement d’un titre, la plénitude d’existence à cette Afrique en laquelle j’avais trouvé beaucoup mais non la délivrance.*<sup>63</sup>

L’Africa di Leiris, letterato parigino d’inizio secolo, si contamina innanzitutto con le categorie dell’esotico e del meraviglioso, e diviene la metafora di un’alternativa spirituale, culturale e politica a un occidente incapace di appagare non soltanto lo scrittore ma un’intera generazione d’intellettuali e artisti, avvicinandosi così all’immagine dell’Africa di Langston Hughes e Countee Cullen, che non a caso a Parigi hanno trascorso diversi anni, entrando in contatto con la comunità di espatriati americani e con numerosi circoli letterari francofoni.<sup>64</sup> Molto è stato scritto sul rapporto delle avanguardie storiche con

<sup>60</sup> J. CLIFFORD, *The Predicament of Culture*, op. cit., p. 117.

<sup>61</sup> M. LEIRIS, *L’Africa fantasma*, op. cit., p. 22.

<sup>62</sup> M. LEIRIS, *L’occhio dell’etnografo*, op. cit., p. 29.

<sup>63</sup> M. LEIRIS, premessa all’edizione del 1981, *L’Afrique fantôme*, op. cit., p. 7.

<sup>64</sup> Per un’interessante e dettagliata ricostruzione dell’ambiente radicale nero parigino nei suoi rapporti con gli scrittori, intellettuali e attivisti della Harlem Renaissance e, in via minore, con l’ambiente londinese, si veda B. H. EDWARDS, 2003, *The Practice of Diaspora*, op. cit. Pur muovendosi all’interno del terreno dei movimenti neri radicali e transnazionali come *The Black Atlantic* di Paul Gilroy, l’opera di Edwards costituisce un interessante “correttivo” a quest’ultima, che tende a tratteggiare una contro cultura della modernità transnazionale concentrandosi

l'esotismo e il primitivismo: purtroppo non è questo il luogo in cui poter analizzare nel dettaglio tale tema, ma è indubbio che – come si vedrà meglio nel seguito dell'opera – quel particolare intreccio tra surrealismo, etnografia e movimenti neri radicali che caratterizzava Parigi tra le due guerre mondiali era destinato ad avere un influsso fondamentale sulla formazione di importanti movimenti transnazionali quali Panafricanismo e Negritudine, e di riflesso sulla formazione della coscienza critica di artisti e intellettuali quali Brathwaite, Baraka, Mackey, che nel Panafricanismo consapevolmente affondano le proprie radici.<sup>65</sup>

Ma l'Africa di Leiris è anche attraversata da un altro fantasma, quello della ricerca di un'autenticità perduta e tuttavia irraggiungibile. “Io non è un altro”, avrebbe laconicamente commentato l'etnografo – sovvertendo la nota frase di Baudelaire – davanti all'impossibilità di instaurare un contatto vero con l'oggetto della propria ricerca etnografica.<sup>66</sup> In una frase tanto concisa Leiris ammette che la propria scrittura dell'Africa, proprio come quelle degli altri scrittori della diaspora nera, più che parlarci di un'Africa reale costituisce innanzi tutto un commento sul paese d'origine. Esattamente come l'Orientalismo criticato da Said, l'immagine dell'Africa

*responds more to the culture that produced it than to its putative object, which was also produced by the West.*<sup>67</sup>

L'Africa è così “differita – in quanto metafora spirituale, culturale e politica”.<sup>68</sup>

In tal senso, il fantasma dell'Africa diviene una traccia – “scomparsa dell'origine”, indicazione di un'assenza che definisce una presenza.<sup>69</sup> Tale traccia – un complesso

---

unicamente sulla realtà anglofona, col rischio di tralasciare importanti autori francofoni e movimenti quali Panafricanismo e Negritudine (P. GILROY, 1993, *The Black Atlantic*, op. cit.).

<sup>65</sup> A tal proposito si veda J. CLIFFORD, 1989, “Negrophilia”, in D. HOLLIER, ed., 1989, *A New History of French Literature*, Harvard University Press, Cambridge, MA and London, UK, pp. 901-08; l'autore ricostruisce i continui scambi di idee e di personale tra l'ambiente accademico dell'Istituto di Etnologia e del Museo del Trocadéro e gli ambienti dell'avanguardia parigina: i già citati Leris, e Griaule, ma anche l'etnomusicologo Schaeffner e Rivière, oltre a lavorare per le note istituzioni, erano attivi all'interno della rivista surrealista dissidente *Documents* di Georges Bataille (ibid., p. 904).

<sup>66</sup> M. Leiris, cit. in C. MAUBON, “Michel Leiris scrittore etnografo”, introduzione a M. LEIRIS, *L'occhio dell'etnografo*, op. cit., p. 13.

<sup>67</sup> E. W. SAID, 1978, *Orientalism*, op. cit., p. 22.

<sup>68</sup> S. HALL, 1990, “Cultural Identity and Diaspora”, op. cit., p. 241.

<sup>69</sup> « La trace n'est pas seulement la disparition de l'origine – dans le discours que nous tenons et selon le parcours que nous suivons – que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'est jamais été

gioco tra presenza e assenza, tra primo e originale –<sup>70</sup> si ritrova in numerosi scrittori della diaspora nera, e in particolar modo in quegli autori che consapevolmente reclamano la dimensione transnazionale come condizione al tempo stesso individuale e politica del soggetto postcoloniale. Nel tentativo di situare “la grande aporia chiamata Africa” al vertice della triangolazione atlantica, tali autori si pongono in dialogo con quello spazio fluido e dinamico che Gilroy ha etichettato col nome di Atlantico nero.<sup>71</sup>

Certo, spesso anche per coloro che vi fanno ritorno inseguendo un loro mito delle origini, esattamente come per Leiris, l’Africa appare un fantasma o un miraggio “differito”. Nota è la delusione del giovane Langston Hughes, che approdato sulle coste dell’Africa occidentale all’inizio degli anni Venti in cerca delle proprie radici, ebbe il primo spiazzante incontro col continente nero sotto forma di un gruppo di indigeni Kru che, con suo grande sgomento, lo scambiarono per bianco e trattarono come tale nonostante le sue proteste.<sup>72</sup> Hughes si era imbarcato sulla *SS Malone*, una nave mercantile statunitense, dopo aver ritualmente gettato in mare la propria collezione di libri, solo per trovarsi ancorato a Jonas Point – lungo il fiume Hudson – per tutta la durata dell’inverno. Anche tenendo conto delle circostanze di un lungo soggiorno su una nave bloccata in porto accanto alle “carcasce” di altre ottanta imbarcazioni, appare singolare e tutt’altro che casuale che Hughes descriva l’imbarcazione ancorata accanto a quella che lo condurrà in Africa come un vascello “fantasma” – o più correttamente una “nave infestata”, il cui capitano aveva, a detta dei compagni del poeta, perso la vita a causa di

---

constituée qu’en retour par une non-origine, la trace, qui devient ainsi l’origine de l’origine. [...] *La trace (pure) est la différance* », J. DERRIDA, 1967, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, pp. 90-92. Trad. it. J. DERRIDA, 1969 (1967), *Della grammatologia*, Jaca Books, Milano.

<sup>70</sup> Rifacendosi alla distinzione tra primo e originale operata da Derrida in *De la grammatologie* e applicandola al modernismo nei suoi rapporti col primitivismo, Hayden WHITE fa notare come l’etimologia del termine “primitivo” – derivante da primo – condanni le avanguardie storiche a una necessaria impossibilità di raggiungere l’originale; a tale inevitabile impossibilità fa seguito un senso di *belatedness*, incapacità ad agire, impotenza (cfr. allocuzione al Convegno “Il Primitivismo e le sue metamorfosi”, Università degli Studi di Bologna, 17/19 novembre 2005).

<sup>71</sup> P. GILROY, 1993, op. cit. La citazione precedente è tratta da S. HALL, 1990, “Cultural Identity and Diaspora”, op. cit., p. 235, mia traduzione.

<sup>72</sup> L. HUGHES, 2002 (1940), “Africa”, in *Collected Works of Langston Hughes: Autobiography: The Big Sea, Volume 13*, University of Missouri Press, Columbia, MO, pp. 95-96.

un misterioso ammutinamento, e sul cui relitto Hughes decide di passare la notte perché desidera provare che “Negroes are no more afraid of ghosts than other people”.<sup>73</sup>

Ancora una volta, già prima della partenza, il viaggio verso l’Africa acquista una valenza fantasmagorica, mettendosi in dialogo al tempo stesso con i pregiudizi del paese di provenienza e con un’irraggiungibile traccia dell’origine che risulta continuamente differita e dislocata.

Anche Claude McKay, autore le cui origini giamaicane vengono spesso tralasciate per inquadrarlo all’interno del movimento della *Harlem Reinassance*, descrive l’Africa utilizzando la metafora del fantasma:

*Something in me is lost, forever lost,  
Some vital thing has gone out of my heart,  
And I must walk the way of life a ghost  
Among the sons of earth, a thing apart;  
For I was born, far from my native clime,  
Under the white man's menace, out of time.*<sup>74</sup>

Alcuni decenni dopo, all’inizio degli anni sessanta, il giovane LeRoi Jones/Amiri Baraka avrebbe ripreso il tema della perdita e del rapporto ambivalente con le proprie origini, offrendo una variazione sul tema. In “Notes For a Speech”, la metafora del fantasma si trasforma nell’immagine delle teste prive di corpo e delle anime morte:

*African blues  
does not know me. Their steps, in sands  
of their own  
land [...]  
[...]Those  
heads, I call  
my "people."  
(And who are they. My color  
is not theirs. Lighter, white man  
talk. They shy away. My own  
dead souls, my, so called  
people. Africa  
is a foreign place. You are*

---

<sup>73</sup> L. HUGHES, 2002 (1940), “The Haunted Ship”, in *Collected Works of Langston Hughes: Autobiography: The Big Sea, Volume 13*, op. cit., pp. 88-93. La citazione è tratta da p. 93. Nell’autobiografia Hughes utilizza il nome *SS Malone*, ma il nome reale della nave su cui si era imbarcato era *West Hesseltine*.

<sup>74</sup> C. MCKAY, 1922, *Harlem Shadows: the Poems of Claude McKay*, Brace and Company, Harcourt, p. 46.

*as any other sad man here  
american.*<sup>75</sup>

Tale problematico rapporto con un'immaginaria Africa delle origini, destinata a trasformarsi in motivo di delusione per coloro che vi fanno ritorno in cerca delle proprie radici, oltre ad abbozzare una complessa serie di vicende storiche (si vedano a tal proposito i numerosi movimenti "Back-to-Africa", dal populismo di Marcus Garvey ai tentativi più intellettuali di W.E.B. Du Bois fino al movimento Rastafari, tutti destinati a un fallimento più o meno eclatante) costituisce un motivo letterario solidamente diffuso nella produzione degli autori della diaspora nera: si pensi a un'opera come la trilogia *The Arrivants* di Edward Kamau Brathwaite,<sup>76</sup> ma anche all'affascinante *Hérémakhonon* di Maryse Condé, oppure ai romanzi di un autore di ultima generazione quale Caryl Phillips, in cui il giovane protagonista, schiavo liberato costretto a iniziare una nuova vita a Monrovia all'inizio del diciannovesimo secolo si trova, proprio come il Marlow di *Cuore di Tenebra*, esposto al rischio di "going native".<sup>77</sup> In quest'ottica, le tematiche legate a un immaginario che crea e ricrea l'inesauribile desiderio di fare ritorno alle origini danno spesso origine a delle "narratives of displacement" o a quelle che Kenneth Warren definisce "comedies of misrecognition".<sup>78</sup>

Il concetto di "narratives of displacement", nel doppio significato di "narrazioni di spaesamento" e "narrazioni di dislocazione" (due termini già affiancati nell'analisi iniziale dell'*Africa Fantasma* di Leiris) appare particolarmente proficuo per la nostra analisi, in quanto rimanda nel primo caso a una sensazione psicologica di disagio – molto vicina all'effetto ricercato nella fattispecie dalla poetica surrealista tramite tecniche quali giustapposizione e collage, che ritroveremo spesso in autori quali Brathwaite e Mackey,

---

<sup>75</sup> A. I. BARAKA (L. JONES), 1961, "Notes For a Speech", in *Preface to a Twenty Volume Suicide Note*, Totem Press, New York, p. 47.

<sup>76</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, *The Arrivants: a New World Trilogy: Rights of passage; Islands; Masks*, Oxford University Press, Oxford.

<sup>77</sup> M. CONDÉ, 1976, *Hérémakhonon*, op. cit., è una durissima "comedy of displacement", in cui una giovane professoressa dei Caraibi francofoni si reca in Africa in preda a una crisi d'identità e si trova di fronte a un paese talmente complesso e dilaniato che l'unica risorsa è la fuga, ma non prima di aver sperimentato un'ulteriore perdita. Per l'altro testo citato si veda invece C. PHILLIPS, 1993, *Crossing the River*, Bloomsbury, London.

<sup>78</sup> WARREN, K., 1993, "Appeals for (Mis)recognition: Theorizing the Diaspora, in A. KAPLAN e D. E. PEASE, eds., 1993, *Cultures of United States Imperialism*, Duke University Press, Durham, N.C., pp. 393-93.

oltre che nel primo Baraka – nel secondo a una più concreta distanza spaziale e temporale che si ricollega a quell’idea di scarto e di differenza insita nella nozione di traccia. Come si vedrà meglio in seguito, il rapporto tra narrazione e *displacement* – spaesamento, dislocazione – diviene un tratto strategico delle scritture della diaspora nera. In un recente saggio intitolato “Writing the Diaspora in Black International Literature”, Wendy W. Walters sostiene:

*displacement allows a certain distance by which writers encode critiques of their ‘homelands’, construct new homelands, and envision new communities. This displacement can be physical [...] or generational [...]. Distance, then, couples the longing of nostalgia with the liberty of critique. These entanglements and complications are fruitfully articulated in literary narratives.*<sup>79</sup>

Il concetto di “longing” è fondamentale anche in un’altra opera che si occupa di diaspora nera, questa incentrata per lo più sul rapporto tra scrittori neri francofoni e Africa. In tale opera Jules-Rosette interpreta le narrazioni di ritorno al continente d’origine come la risultante di una continua tensione tra due tendenze opposte, da un lato quelle che definisce “narratives of longing” – in cui a essere messa in rilievo è l’appartenenza a un idealizzato continente d’origine – dall’altro le “narratives of belonging”, in cui a essere enfatizzati sarebbero invece i tratti di appartenenza a una nuova cultura e società.

*The narrative of longing idealizes holding onto the past while the subject takes a leap into the future. [...] The narrative of longing clashes with the counternarrative of belonging to a new culture and society,*<sup>80</sup>

sostiene Jules-Rosette. In realtà, benché tale opposizione binaria renda in parte ragione delle tensioni e discrepanze insite nel discorso africanista portato avanti dagli scrittori della diaspora nera – che, come si è visto, sono ben lungi dal parlare dell’Africa con un’unica voce – essa ha l’ovvio vizio di semplificare troppo il complesso rapporto dialogico che tali autori mettono in atto con le immagini del continente d’origine e con le conseguenti stratificazioni storiche, che spesso esperiscono un rapporto molto più

---

<sup>79</sup> W. W. WALTERS, 2006, “Writing the Diaspora in Black International Literature”, op. cit., p. 272.

<sup>80</sup> B. JULES-ROSETTE, 1998, *Black Paris: The African Writers’ Landscape*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, p. 9.

dialettico e non necessariamente oppositivo con i discorsi dominanti di un dato periodo storico.

E tuttavia, anche la distinzione operata da Jules-Rosette lascia intravedere quel senso di spaesamento che caratterizza numerose scritture della diaspora. Tale impossibilità di un ritorno all'origine, lungi dal rappresentare un'apocalittica "condanna" di segno puramente negativo, costituisce la fonte e l'origine di buona parte delle narrazioni con cui gli scrittori della diaspora si relazionano all'Africa. Per dirla con le parole di Hall,

*this 'return to the beginnings' is like the imaginary in Lacan – it can never be fulfilled or requited, and hence is the beginning of the symbolic, of representation, of the infinitely renewable source of desire, memory, myth, search, discovery – in short, the reservoir of our [...] narratives.*<sup>81</sup>

Ispirandosi a Lacan ma anche al concetto di *différance* di Derrida, e alla sua infinita potenzialità di generare nuovi significati proprio in virtù della propria incompletezza e della capacità di incorporare significati "supplementari",<sup>82</sup> Hall individua proprio nell'impossibilità dell'origine – ovvero nella traccia di un'Africa fantasma – l'ineccepibile bacino da cui scaturiscono i vari torrenti rappresentati dalle narrazioni sul continente africano – basate sul desiderio, la memoria, il mito, la ricerca, la scoperta.

Tale concezione è necessariamente destinata a mettere in questione l'opposizione binaria alla base della definizione di Jules-Rosette. Il superamento di tale logica costituisce un passo fondamentale per dare un senso alle scritture della diaspora in una

---

<sup>81</sup> S. HALL, 1990, "Cultural Identity and Diaspora", op. cit., p. 245.

<sup>82</sup> Per il concetto di scrittura come supplemento in Rousseau (per il quale la scrittura sarebbe un'addizione alla lingua parlata – « quand la nature, comme proximité a soi, vient à être interdite ou interrompue, quand la parole échoue à protéger la présence, l'écriture devient nécessaire. Elle doit d'urgence s'ajouter au verbe », J. DERRIDA, 1967, *De la grammatologie*, op. cit., p. 206), si veda la critica di Derrida, che legge in una originaria "mancanza" l'unica possibilità di occorrenza del supplemento. Il supplemento è sempre ambiguo, o più correttamente appare impossibile stabilire se il supplemento costituisca "une surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence » oppure se « le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de*. [...] S'il représente et fait image [...] sa place est assignée dans la structure par la marque d'un vide » (ibid., p. 208). In definitiva, Derrida pone il supplemento all'interno del gioco tra presenza e assenza, suggerendo che il supplemento è entrambe le cose « il n'est pas plus un signifiant qu'un signifié, un représentant qu'une présence, une écriture qu'une parole » (ibid., p. 444).

prospettiva storica che tenga conto del mutato contesto epistemologico in cui tali scritture si vanno ad inserire. È così fondamentale ricordare che negli esempi di Langston Hughes, LeRoi Jones e Caryl Phillips il fantasma – la traccia dell’Africa – non corrisponde affatto, se non in maniera molto parziale e critica, a quell’immagine di un’Africa oscura e ignota tipica del canone letterario imperiale; allo stesso modo, l’Africa che emerge da tali scritture non è semplicemente identificabile con il continente idealizzato delle contronarrazioni né, come vorrebbe Jules-Rosette, imputabile a un’immaginaria tensione tra il discorso di un’Africa originaria e quello di un’appartenenza al nuovo mondo. Al contrario, l’immagine dell’Africa in tali scrittori genera e mette in moto una serie di rappresentazioni e significati estremamente complessi e stratificati, capaci di spaziare diversi continenti e di muoversi liberamente tra le sponde dell’oceano Atlantico.

A tal proposito, è importante sottolineare che sarebbe assurdo immaginare le scritture della diaspora nera come delle opere a sé, completamente avulse dal canone occidentale ed ermeticamente sigillate e separate; si tratta al contrario di opere e narrazioni immerse sia nel contesto storico-sociale, sia in quello epistemologico del proprio tempo, caratterizzate da una “interdipendenza sincretica” le une con le altre.<sup>83</sup> Quando gli scrittori neri parlano di Africa, lo fanno in rapporto e risposta alle narrazioni canoniche, alle immagini dell’Africa proposte non solo dalla letteratura ma dall’arte, dalla filosofia, dalla scienza, dell’antropologia, in un dialogo talvolta ironico, talvolta

---

<sup>83</sup> Cfr. P. GILROY, 1993, *The Black Atlantic*, op. cit. Affrontando la questione da un punto di vista storico-politico, lo studioso critica l’abitudine a considerare i discorsi dominanti/bianchi e contro-culturali/neri come due sfere totalmente separate: “If this appears to be little more than a roundabout way of saying that the reflexive cultures and consciousness of Europeans settlers and those of the Africans they enslaved, the ‘Indians’ they slaughtered, and the Asians they indentured were not, even in the situations of most extreme brutality, sealed off hermetically from each other, then so be it. This seems as though it ought to be an obvious and self-evident observation, but its stark character has been systematically obscured [...]”. Ibid., p. 2. Poco dopo, Gilroy si esprime negli stessi termini attaccando quello che definisce “the typical refusal to accept the complicit and syncretic interdependency of black and white thinkers”, ibid., p. 31. La stessa posizione è espressa da L. CHRISMAN e P. WILLIAMS: “Viewed historically, emergent anti- and post-colonial discourse and theoretical discourse was formed as much through transnational dialogue with other Third World discourses and movements as it was through dialogue with the West”. L. CHRISMAN and P. WILLIAMS, “Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: an Introduction”, in L. CHRISMAN and P. WILLIAMS, eds., 1994, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, Columbia University Press, New York, p. 16. A tal riguardo si veda anche la nota polemica tra Henry L. Gates Jr. e Cornel West riguardo alla formazione di un canone afroamericano (Cfr. C. WEST, “Black Critics and the Pitfalls of Canon Formation”, in 1993, *Keeping Faith. Philosophy and Race in America*, Routledge, New York and London, pp. 33-43).

contrappuntistico, in taluni casi banalmente mimetico – come commentare altrimenti i pochi versi della poesia di Cullen del paragrafo precedente? La struttura del verso tradizionalmente rimata è senza dubbio più simile a William Blake che al tono vernacolare a cui ci hanno abituato i coevi poeti della Harlem Renaissance.<sup>84</sup>

Ovviamente, il fatto che gli scrittori della diaspora nera si pongano in dialogo coi discorsi canonici sull’Africa non significa che lo facciano all’interno di rapporti di potere equi e bilanciati: come fa notare Said, tali discorsi esistono e vengono prodotti all’interno di rapporti di scambio necessariamente squilibrati.<sup>85</sup> E tuttavia nei casi più interessanti, scrittori come Mackey e Brathwaite si appropriano liberamente dei topoi e dei tropi imperiali classici – l’Africa come luogo oscuro e inafferrabile, l’Africa come culla della civiltà – e di forme stilistiche generate in seno all’occidente – quali il surrealismo – per scardinare la logica binaria delle narrazioni canoniche e privilegiare un approccio dialettico e disseminato. Come ricorda Ralph Ellison, tali opere “preserve as they destroy, affirm as they reject”.<sup>86</sup>

Già Alessandro Portelli aveva analizzato e utilizzato la metafora del fantasma – inafferrabile, inconoscibile, inquietante, fluido, in costante divenire – per scardinare la tradizionale dicotomia tra società alfabetiche e società orali, dimostrando come i confini tra la sfera della scrittura e quella dell’oralità, e tutte le suggestioni a queste legate, siano estremamente permeabili.<sup>87</sup> Un altro noto studioso del rapporto tra oralità e scrittura,

---

<sup>84</sup> È lo stesso Cullen a commentare che i poeti afro-americani “had more to gain from the rich background of English and American poetry than from any nebulous atavistic yearnings toward an African heritage”, in C. Cullen, “Foreword” to Cullen, ed., *Caroling Dusk: An Anthology of Verse by Negro Poets*, Harper and Brothers, New York 1927, p. xi.

<sup>85</sup> “It is, above all, a discourse that is by no means in direct, corresponding relationship with political power in the raw, but rather is produced and exists in an uneven exchange with various kinds of power, shaped to a degree by the exchange with power political (as with colonial or imperial establishment), power intellectual (as with reigning sciences like comparative linguistics or anatomy, or any of the modern policy sciences), power cultural (as with orthodoxies and canons of taste, texts, values), power moral (as with ideas about what “we” do and what “they” cannot do or understand as “we do”). E. W. SAID, 1978, *Orientalism*, op. cit., p. 12.

<sup>86</sup> R. ELLISON, 1964, *Shadow and Act*, Random House, New York, p. 114. Per la strategia di “identificazione e rifiuto” alla base dell’estetica di Ellison, cfr. anche K. J. LEE, “Ellison’s Racial Variation on American Themes”, *African American Review* 30:3 (1996), pp. 421-440.

<sup>87</sup> Sull’importanza metafora del fantasma nella cultura americana cfr. A. PORTELLI, 1992, *Il testo e la voce: oralità, letteratura e democrazia in America*, Manifestolibri, Roma. Per lo studio dell’oralità e delle nuove tecnologie, cfr. W. J. ONG, 1982, *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, Methuen, London and New York. Trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 1986.

Ong aveva utilizzato la metafora del fantasma per sottolineare un altro paradosso: quello per cui le società della scrittura - società alfabetiche - sono ossessionate dal fantasma del fonocentrismo. In tal senso, lungi dallo schematizzare un'insolubile opposizione binaria come avviene in buona parte delle narrazioni imperiali, il fantasma – la traccia – costituisce prima di tutto “un modello di incongruenze”.<sup>88</sup>

La violazione delle norme narrative operata dagli autori, assieme al gioco di specchi che permette loro di scavalcare e infrangere le tradizionali barriere del colore, mettendo in gioco le opposizioni bianco/nero, civilizzato/selvaggio, natura/cultura, fa sì che l'immagine dell'Africa che emerge dalle scritture della diaspora nera sia complessa e stratificata: non è un caso che LeRoi Jones chiuda la poesia con una nota di rimpianto e un'autoaccusa di fronte all'impossibilità di riconoscersi nel gruppo dei fratelli africani – “You are / as any other sad man here / american”.<sup>89</sup> Allo stesso modo, la nave fantasma di Hughes si pone in dialogo con una delle narrazioni imperiali per eccellenza, la nave inghiottita dalle tenebre londinesi di Marlow (ancora una volta, non è certo casuale che durante l'immobilità forzata della prima fase del viaggio Hughes legga *Cuore di Tenebra*) per sovvertirne i canoni e descrivere le coste africane coi toni elegiaci di un ritorno a casa, e infine mettere in dubbio l'identità razziale del poeta in un affascinante ribaltamento prospettico. Allo stesso modo, Phillips pone in questione la tradizionale definizione biologica di razza facendo esperire le problematiche del “going native” a un “selvaggio”, dando in tal modo origine a una complessa dinamica sincretica capace di appropriarsi di temi, codici e *master narratives* del canone letterario occidentale per disarticolarne e riarticolarne il significato simbolico.<sup>90</sup>

Tali esempi sono inoltre rivelatori di come la metafora dell'Africa fantasma e la nozione di traccia approdino a un uso strategico e politico da parte di numerosi autori della diaspora nera. Come sostiene Walters, “the articulation of diaspora identity in

---

<sup>88</sup> Cfr. J. DERRIDA, secondo cui la traccia è un tal senso un modello di incongruenze in cui il metafisico sfrega contro il non metafisico, cfr. « *la trace est la différence* qui ouvre l'apparaître et la signification. Articulant le vivant sur le non-vivant en général, origine de toute répétition, origine de l'idéalité, elle n'est pas plus idéale que réelle, pas plus intelligible que sensible, pas plus une signification transparente qu'une énergie opaque et *aucun concept de la métaphysique ne peut la décrire* ». J. DERRIDA, 1967, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 95.

<sup>89</sup> L. JONES, “Notes For a Speech”, op. cit., p. 47.

<sup>90</sup> C. PHILLIPS, 1994, *Crossing the River*, Kopf, New York.

writing is more than a literary performance and is in fact a political act”.<sup>91</sup> L’immagine dell’Africa che emerge da tali intellettuali, lungi “dal lasciarsi riassumere nella semplicità di un presente”,<sup>92</sup> è stratificata e sedimentata, capace di mettere in dialogo le suggestioni di un’originaria culla della civiltà col primitivismo delle avanguardie, il sogno di un ritorno alle radici con le pratiche della diaspora,<sup>93</sup> le scritture etnografiche di autori come Leo Frobenius, Lucien Lévi-Bruhl, Michel Leiris, Marcel Griaule con movimenti neri radicali quali il Panafricanismo e la Negritudine, e di far dialogare tra loro le varie generazioni degli scrittori e intellettuali della diaspora nera e del canone occidentale.

In un continuo dialogo tra storia, memoria, mito e narrazione, il gioco polifonico che si viene instaurando tra le diverse voci sovverte le immagini univoche di un’Africa originaria per mettere in moto nuove suggestioni e significati, senza cancellare la traccia – il fantasma – dei suoi significati precedenti.

---

<sup>91</sup> W. W. WALTERS, “Writing the Diaspora in Black International Literature, op. cit., p. 273.

<sup>92</sup> J. DERRIDA, « Cette impossibilité de ranimer absolument l’évidence d’une présence originaire nous renvoie donc à un passé absolu. C’est ce qui nous a autorisé à appeler *trace* ce qui ne se laisse pas résumer dans la simplicité d’un présent ». (*De la grammatologie*, op. cit., p. 97.) Citazione in trad. italiana da J. DERRIDA, 1969, *Della Grammatologia*, op. cit., p. 74. Altrove Derrida annota che “on doit pouvoir dire *a priori* que leur racine commune, la possibilité de la répétition sous sa forme la plus générale, la trace au sens le plus universel, est une possibilité que doit non seulement habiter la pure actualité du maintenant, mais la constituer par le mouvement même de la différance qu’elle y introduit. Une telle trace est [...] plus « originaire » que l’originarité phénoménologique elle-même”. (J. DERRIDA, 1967, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Presses Universitaires De France, Paris, p. 75. Trad. it. *La voce e il fenomeno: introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Jaca Books, Milano 1968.

<sup>93</sup> Per una definizione di diaspora non come stato ma come insieme di pratiche si veda B. H. EDWARDS, *The Practice of Diaspora*, op. cit., sptt. prefazione, pp. 1-15.

## 2. Diaspora, etnografia e radicalismo nero

*La grande trahison de l'ethnographie occidentale, laquelle, depuis quelque temps, avec une détérioration déplorable du sens de ses responsabilités, s'ingénie à mettre e doute la supériorité omnilatérale de la civilisation occidentale sur les civilisations exotiques.*

Aimé Césaire

*The black Atlantic has always been there, even before Gilroy theorized it. It was called pan-Africanism.*

Nathaniel Mackey

*The greatest accomplishment that was made in the struggle of the black man in America [...] toward some kind of real progress was the successful linking together of our problem with the African problem, making our problem a world problem*

Malcolm X

## 2.1. *Roadmaps of Anthropology are dreams of return*

*The part played by Paris in the rediscovery of Africa is no small paradox.*

Maryse Condé

Desidero iniziare questo paragrafo affiancando una piccola “narrative of displacement”, del tutto personale, a quelle che caratterizzano alcune delle scritture della diaspora finora prese in esame. Alcuni anni fa aprii per la prima volta una delle prime raccolte poetiche Nathaniel Mackey, *Eroding Witness*.<sup>1</sup> Una delle sezioni più interessanti, “Song of the Andoumboulou”, si apriva con un intero paragrafo tratto da un’opera di Marcel Griaule, *Conversations with Ogotemmêli*. L’opera altro non era che la traduzione inglese del noto *Dieu d’eau*, il resoconto etnografico di un prolungato studio sul campo dei Dogon, una popolazione del Mali relativamente isolata rispetto alla civiltà occidentale fatta oggetto di studio dall’antropologo francese.<sup>2</sup> Marcel Griaule è stato e continua a essere uno studioso estremamente discusso, passato alla storia per una serie di monografie e opere divulgative sui Dogon accolte in maniera spesso contraddittoria entro l’ambiente accademico; tra un pubblico meno specialistico, l’antropologo è noto soprattutto per aver spogliato buona parte dell’Africa subsahariana dei suoi manufatti più pregiati per esporli nei musei etnografici francesi, primo tra tutti il Musée de l’Homme di Parigi. Alla spregiudicatezza nell’appropriazione degli artefatti si affiancavano metodi d’indagine culturale quasi polizieschi.<sup>3</sup> I profondi legami tra un antropologo spregiudicato e un sofisticato poeta

---

<sup>1</sup> N. MACKAY, 1985, *Eroding Witness*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago. La sezione II del testo, pp. 31-54, è integralmente dedicata a “Song of the Andoumboulou”, un *serial poem* che Mackey avrebbe ripreso e ampliato in due delle tre successive raccolte poetiche.

<sup>2</sup> M. GRIAULE, 1948, *Dieu d’eau, entretiens avec Ogotemmêli*. Éditions du Chêne, Paris. Trad. it. *Dio d’acqua*, a cura di G. Agamben, Bompiani, Milano 1968. La traduzione inglese a cui Mackey fa riferimento è *Conversations with Ogotemmêli; an Introduction to Dogon Religious Ideas*, with an introduction by Germaine Dieterlen, International African Institute, Oxford University Press, London 1965.

<sup>3</sup> Cfr. a tal proposito J. CLIFFORD, 1988, “Power and Dialogue in Ethnography: Marcel Griaule’s Initiation”, in 1988, *The Predicament of Culture. Twentieth*, pp. 55-91.

della diaspora nera che poneva le proprie radici entro la tradizione panafricana erano destinati a suscitare al tempo stesso perplessità e curiosità.<sup>4</sup>

Tale inaspettato cordone ombelicale con scritti etnografici di cui sia il post-strutturalismo occidentale, sia gli intellettuali postcoloniali ci hanno abituato a dubitare, non è certo un caso isolato negli scrittori della diaspora nera. Nelle poesie di Kamau Brathwaite i riferimenti ai Dogon, spesso filtrati attraverso l'etnografia occidentale e le opere di Griaule, sono estremamente ricorrenti, al punto che si può parlare di un dialogo intertestuale non solo tra gli scrittori della diaspora e l'etnografia francese, ma anche tra i due autori in questione. Allo stesso modo, l'interesse di Amiri Baraka per la figura del *griot* o *djali* è culminata, all'inizio degli anni novanta, in una serie di saggi e in un'opera poetica come *Wise, Y's, Why's*. La figura del *griot* o *djali* è fondamentale anche nella poetica di Mackey, a voler far fede alle parole con cui un affermato poeta afroamericano, Michael S. Harper, ha introdotto la raccolta *Eroding Witness*:

*the uncompromising narratives that sing but don't explain are the sounds of a mythmaker-griot in the midst of the ceremonial talk, the origins of power.*<sup>5</sup>

Questo capitolo intende prima di tutto rivedere il rapporto tra scritture della diaspora ed etnografia alla luce di un'analisi più approfondita e storicizzata di tale legame. Tenendo presenti gli esempi degli autori sopra citati (ma la lista potrebbe essere ben più lunga), una domanda appare fondamentale: come si è modificato lo status disciplinare dell'etnografia in seguito ai movimenti di decolonizzazione ma anche a quella che Clifford ha brillantemente definito “anthropology's *crise de conscience* with respect to its liberal status within the imperial order”?<sup>6</sup> Perché una disciplina che ai nostri occhi appare inesorabilmente macchiata dalle sue connivenze coi regimi coloniali gioca un ruolo tanto fondamentale non solo nella produzione poetica di autori contemporanei quali Brathwaite, Baraka, Mackey, ma anche nei movimenti radicali neri quali Panafricanismo e Negritudine? Per cercare di dare una risposta, seppur parziale, a tale domanda, i paragrafi successivi intendono indagare i rapporti tra movimenti radicali ed etnografia in una

<sup>4</sup> Il “bottino” di due anni di missione ammontava a oltre 3.500 pezzi destinati all'esposizione nel museo etnografico del Trocadéro, che di lì a breve sarebbe diventato il Musée de l'Homme (cfr. J. CLIFFORD, 1988, *The Predicament of Culture*, op. cit., p. 56).

<sup>5</sup> M. S. HARPER, introduzione a N. MACKEY, 1985, *Eroding Witness*, op. cit., p. 1.

<sup>6</sup> J. CLIFFORD, 1988, *The Predicament of Culture*, op. cit., p. 22.

prospettiva storica, tenendo necessariamente conto delle radici di tale sodalizio, e concentrandosi quindi soprattutto sul periodo compreso tra le due guerre mondiali, il periodo in cui movimenti neri radicali quali Panafricanismo e Négritude iniziarono a saldare la propria poetica con alcuni degli scritti etnografici più innovativi. Il fine di una tale analisi non vuole in alcun senso essere revisionista, né prettamente storico: per dirla con le parole di Said, questa tesi è inevitabilmente “scrittura del presente”. Ma per comprendere la rilevanza delle scritture etnografiche in autori contemporanei quali Mackey, Brathwaite e Baraka, è inevitabile cercare di tracciare un’archeologia di tali influenze nei movimenti radicali che tanto hanno ispirato le generazioni a seguire.

Tuttavia, ai fini della nostra ricerca tale mappa non può che trovare il proprio centro in Parigi: non solo per l’ovvia influenza di antropologi francesi quali Leiris e Griaule sui poeti della diaspora di cui andremo ad occuparci nei prossimi capitoli, ma anche e soprattutto per quella particolare sensibilità che si era a venuta a creare nella capitale francese già dai primi decenni del Novecento. Come fa notare Maryse Condé, la riscoperta dell’Africa nel ventesimo secolo è spesso passata per Parigi, anche quando a ricercare le proprie radici nel suolo del continente nero erano gli scrittori anglofoni. Allo stesso modo Wole Soyinka, in un saggio che mette a fuoco le differenze storiche, intellettuali ed ideologiche tra Africa francofona e Africa anglofona, sottolinea come Parigi costituisse “la *melting pot* degli intellettuali e degli artisti provenienti da tutto il mondo”, e come paradossalmente:

*we can see therefore the route by which English Africa and Spanish Caribbean came to French Africa – via Paris – and why the wind of the Harlem Renaissance was felt so strongly in the café sidewalks and student attics where Africa’s future Francophone poets huddled together to debate la condition humaine.*<sup>7</sup>

Come sottolinea lo studioso, Parigi non solo costituiva l’ideale punto di aggregazione per studenti e intellettuali provenienti da Africa e Caraibi francofoni, ma – molto più di Londra – rappresentava un forte polo d’attrazione anche per scrittori e intellettuali americani della Harlem Renaissance, per ballerini e musicisti jazz, per pittori

---

<sup>7</sup> W. SOYINKA, 1999, “Negritude and the Gods of Equity”, in *The Burden of Memory, the Muse of Forgiveness*, Oxford University Press, Oxford, pp. 145-194. Ora disponibile in P. H. COETZEE and A.P.J. ROUX, eds., 2003, *The African Philosophy Reader: a Text with Readings*, Routledge, London and New York; prima citazione da p. 615, mia traduzione, seconda da p. 613.

e scultori. Tornando coi ricordi alla metà degli anni Trenta, Senghor ironicamente utilizza una serie di immagini bibliche per ricordare come la capitale avesse già ascoltato il suono della tromba di Armstrong come una sorta di condanna; i fianchi di Josephine Baker avessero fatto tremare le mura della città; e i feticci al museo del Trocadéro avessero portato a una ‘Rivoluzione Negra’ nella scuola di Parigi.<sup>8</sup>

Anche Clifford ricorda la *vogue nègre* parigina d’inizio secolo, ma col suo consueto occhio antropologico fa notare come la categoria “*nègre*” fosse già decisamente ibrida e sincretica, forse più correttamente identificabile sotto la più ampia etichetta del primitivismo:

*In the 1920s Paris was flooded with things nègre, an expansive category that included North American Jazz, syncretic Brazilian rhythms, African, Oceanian, and Alaskan carvings, ritual “poetry” from south of the Sahara and from the Australian outback, the literature of the Harlem Renaissance, and René Maran’s Batouala (subtitled “véritable roman nègre”), which won the Prix Goncourt in 1921. The writings of the anthropologist-collector Leo Frobenius, recently translated from German, proposed East Africa as the cradle of civilization. And the widely read philosopher Lucien Lévy-Bruhl’s La mentalité primitive (1922 [...]) gave scholarly credence to a common image of black societies as mystical, affective and prelogical.<sup>9</sup>*

Allo stesso modo, ricostruendo il continuo dialogo tra intellettuali francofoni e artisti della Harlem Renaissance, Soyinka ricorda come *Banjo* (1929) il romanzo del giamaicano Claude McKay – normalmente elencato tra le opere fondanti della Harlem Renaissance e ambientato tra il *Lumpenproletariat* nero del porto di Marsiglia<sup>10</sup> – circolasse tra i giovani letterati francofoni, come di lì a qualche anno Senghor avrebbe tradotto Langston Hughes, Countee Cullen e Jean Toomer,<sup>11</sup> come lo stesso Césaire

<sup>8</sup> A tal proposito si veda L. S. SENGHOR, 1977, « Les Leçons de Leo Frobenius », in *Négritude et civilisation de l’universel (Liberte III)*, Seuil, Paris, p. 398, mia traduzione. Senghor aveva già esplicitato tale influenza in una lezione tenuta presso la Oxford University nel 1961, dal significativo titolo “What is Negritude?” In tale discorso Senghor sostiene: “It was, to be quite precise, our teachers of ethnology who introduced us to the considerable body of work already achieved in the understanding of Africa” (L. S. SENGHOR, 1961, “What is Negritude?”, *West Africa*, November 4 1961, ora disponibile in R. BERNASCONI and T. L. LOTT, eds., 2000, *The idea of Race*, Hackett Pub. Co., Indianapolis, p. 136).

<sup>9</sup> J. CLIFFORD, 1989, “Negrophilia”, op. cit., p. 901.

<sup>10</sup> C. MCKAY, 1929, *Banjo: a Story without a Plot*, Harper & Brothers, New York and London.

<sup>11</sup> A voler essere precisi, non è necessario giungere fino alle traduzioni di Senghor. Come ricorda B. H. EDWARDS, le opere di alcuni poeti della Harlem Renaissance erano già apparse in riviste curate o edite dall’importante animatrice della Parigi nera degli anni Venti Paulette Nardal, quali

avrebbe promosso e diffuso i ritmi della poesia afroamericana, e la lista potrebbe essere ancora lunga. D'altro canto, fa notare l'autore,

*nothing of the dimension of this literary cross-pollination ever took place between the Anglophone Caribbean and Black America on the one hand, and Anglophone Africa on the other. What we observe indeed is a paradox, that despite the United States being an English-speaking country, her black writers moved to develop a deeper creative and intellectual intimacy – via French Caribbean and via Paris – with French Africa than they did with the British.*<sup>12</sup>

Se, come fa notare Soyinka, il ruolo di Parigi per i movimenti radicali neri fu senz'altro infinitamente superiore a quello di Londra, rimane altrettanto fondamentale ricordare che la Parigi che incontreremo nei prossimi capitoli giocherà un ruolo fondamentale non tanto in quanto sito specifico e distinto, ma in quanto luogo cardine di quei rapporti transnazionali che, per dirla con una metafora di Du Bois, configurano l'anima del Panafricanismo, e che rappresentano i fondamenti della teoria di Gilroy sull'Atlantico nero.

Del resto, a voler tener fede alle parole con cui Michael Harper conclude l'introduzione a *Eroding Witness*, quelle stesse che danno il titolo a questo paragrafo – “[...] roadmaps of Anthropology, are dreams of return, the result of the diaspora”<sup>13</sup> – il ruolo dell'antropologia (si noti bene, scritta con la maiuscola) appare assolutamente fondamentale per la creazione di un'identità diasporica. In poco più di una riga Harper addensa tutti i termini fondamentali di questa ricerca – il sogno del ritorno a un'Africa delle origini, le scritture antropologiche e la diaspora – e li intesse in un rapporto triangolare in cui i tre elementi appaiono l'uno dipendente dall'altro: il sogno del ritorno acquista un significato unicamente in relazione alla realtà storica della diaspora, e l'antropologia diviene l'immaginaria mappa all'interno e in virtù della quale i cui i sogni del ritorno trovano un senso e una direzione.

---

*La Dépêche Africaine* e *La Revue du monde noir* (cfr. B. H. EDWARDS, “Feminism and l'internationalism noir”, in *The Practice of Diaspora*, op. cit., pp. 119-86.

<sup>12</sup> W. SOYINKA, “Negritude and the Gods of Equity”, in P. H. COETZEE and A. P. J. ROUX, eds., 2003, *The African Philosophy Reader*, op. cit., p. 613.

<sup>13</sup> M. S. HARPER, introduzione a N. MACKEY, 1985, *Eroding Witness*, op. cit., p. 1.

## 2.2. L'etnografo di fronte al colonialismo

*L'ethnologie, elle, se loge à l'intérieur du rapport singulier que la ratio occidentale établit avec toutes les autres cultures*

Michel Foucault

Come si è visto, in un fondamentale saggio apparso all'inizio degli anni novanta Stuart Hall analizzava il rapporto tra diaspora e identità culturale, criticando le teorie essenzialistiche tipiche di movimenti quali il Panafricanismo e la Negritudine (a cui però riconosceva un importante ruolo e valore storico) per approdare a una definizione di diaspora antiessenzialistica, profondamente indebitata con la nozione di *différance* di Derrida. Se per un'analisi più approfondita della nozione di diaspora così come teorizzata da Hall si rimanda al capitolo precedente, vi è tuttavia una sezione dell'opera che conviene esaminare in questo luogo. Rifacendosi a una lunga tradizione intellettuale che passa attraverso il decostruzionismo, Hall mette in atto una giustificata critica degli stereotipi con cui tradizionalmente l'occidente ha interpretato l'Altro:

*We must not collude with the West which, precisely, normalizes and appropriates Africa by freezing it into some timeless zone of the primitive, unchanging past.*<sup>14</sup>

Se il riferimento imprescindibile è indubitabilmente alle *master narratives* imperiali, Hall non sembra risparmiare tuttavia una critica decisamente scontata all'antropologia – per quanto, si ha la sensazione, un po' sommaria. A rendere evidente tale punto è proprio il linguaggio utilizzato. Appena un paio di anni prima, Arjun Appadurai aveva attaccato le scritture etnografiche esattamente negli stessi termini. L'antropologia, sosteneva lo studioso, utilizza la pratica di rappresentare gli oggetti del proprio studio come “metonymically frozen in an essentialist idea of their culture”.<sup>15</sup> Nello stesso anno, uno dei maggiori studiosi africani, Valentin Mudimbe, avrebbe inflitto un altro duro colpo all'immagine dell'Africa emersa dal discorso degli antropologi e dei missionari. Accanto all'accusa di reificazione del “primitivo”, condivisa con Appadurai,

---

<sup>14</sup> S. HALL, 1990, “Cultural Identity and Diaspora”, op. cit., p. 241.

<sup>15</sup> Si veda A. APPADURAI, 1988, “Putting Hierarchy in Its Place”, *Cultural Anthropology* 3:1, pp. 36-49.

il filosofo congolese avrebbe messo in atto una critica più radicale, tratteggiando una genealogia che attraverso i “viaggiatori del diciottesimo secolo, quelli del diciannovesimo e dei loro successori del ventesimo secolo – amministratori coloniali, antropologi e colonizzatori”<sup>16</sup> – replicherebbe in infinite forme il discorso imperiale, macchiandosi di un inevitabile etnocentrismo:

*the basic concern of anthropology is not so much the description of ‘primitive’ achievements and societies, as the question of its own motives, and the history of the epistemological field that makes it possible [...].*<sup>17</sup>

Tuttavia, proprio come negli esempi di scritture della diaspora nera prima analizzati, non si deve immaginare che un’opera come *The Invention of Africa* si ponga in una logica binaria puramente oppositiva rispetto al canone occidentale; al contrario, nel suo tentativo di tratteggiare “una sorta di archeologia della *gnosis* africana”,<sup>18</sup> Mudimbe riconosce il suo debito con Foucault e, in maniera sorprendente, dopo aver ampiamente criticato i limiti epistemologici intrinseci all’antropologia, il filosofo sembra parzialmente riabilitare tale disciplina, facendo notare come “nella *prise de parole* africana riguardo alla filosofia e alla conoscenza [...] si riconosca un’amplificazione delle principali tesi di Lévi-Strauss e Foucault”, e come “a partire dagli anni sessanta, Foucault, Lévi-Strauss e gli Africani abbiano distrutto la struttura classica dell’antropologia”.<sup>19</sup>

Se andiamo indietro di altri due anni, arrivando in tal modo al 1986, giungiamo alla pubblicazione di un testo che era destinato a dare avvio a un violentissimo dibattito all’interno della comunità accademica: l’opera in questione è naturalmente *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, una raccolta di saggi curata da James Clifford and George Marcus.<sup>20</sup> Ciò che Clifford e Marcus mettevano in questione era il

<sup>16</sup> V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, op. cit., p. 22, mia traduzione.

<sup>17</sup> V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa*, op. cit., pp. 18-19. Per la nozione di “reificazione del ‘primitivo’” e il rapporto tra antropologia e imperialismo si rimanda invece a p. 17.

<sup>18</sup> V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa*, p. x, mia traduzione.

<sup>19</sup> V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa*, pp. 36-37, mia traduzione.

<sup>20</sup> J. CLIFFORD and G. MARCUS, eds., 1986, *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography. A School of American Research Advanced Seminar*, University of California Press, Berkeley, CA. Per una delle prime critiche dell’opera in chiave afroamericana e femminista, cfr. B. HOOKS, 1990, “Culture to Culture. Ethnography and Cultural Studies as Critical Intervention”, in *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics, Between the Lines*, Toronto, Ontario, pp. 123-33.

modo stesso in cui l'autorità etnografica veniva a incarnarsi nel testo della monografia, attraverso l'utilizzo di specifiche strategie retoriche quali lo stile indiretto, l'elisione della prima persona, l'eliminazione di tutti i commenti soggettivi, l'uso del cosiddetto "presente etnografico", la non grammaticalizzazione del contesto, l'utilizzo della generalizzazione induttiva – tutte strategie destinate appunto alla reificazione dell'Altro, definitivamente fissato in un passato omogeneo e immutabile.<sup>21</sup>

Come si vede, già da qualche decennio la critica a certe pratiche di rappresentazione era piuttosto diffusa anche in alcune frange di quell'occidente che Hall metonimicamente congelava in un generico "the West", a cui faceva da contrappunto il comprensivo "we" iniziale. L'ironia di tale logica binaria all'interno di un saggio che invoca il superamento di sterili teorie essenzialistiche è piuttosto evidente. E tuttavia, ironia su ironia, a questa si aggiunge il fatto che Hall abbia scelto proprio Aimé Césaire, Léopold Senghor e Léon Damas per scagliare la sua critica contro l'antropologia, rifacendosi alla distinzione tra una *Présence Africaine*, una *Présence Européenne*, e infine una più ambigua e inafferrabile *Présence Américaine*.<sup>22</sup>

Eppure gli ispiratori del movimento della Negritudine sono difficilmente immaginabili nei panni di accaniti accusatori dell'antropologia, e mostrano al contrario particolare attenzione alle opere di quegli antropologi che con un termine forse oggi non del tutto condivisibile ai loro occhi apparivano indubitatamente "radicali". Ne fa fede la citazione in esergo a questo paragrafo, che ha visto la luce all'interno del noto *Discours sur le colonialisme* di Césaire. Nell'opera, pubblicata alcuni anni dopo la fine della seconda guerra mondiale, Césaire con tono tagliente e ironico deride l'attacco del sociologo, antropologo e storico della letteratura francese Roger Caillois all'antropologia, rea di tradimento nei confronti dell'occidente in quanto metterebbe in dubbio "la superiorità onnilaterale della civiltà occidentale sulle civiltà esotiche."<sup>23</sup> Nel violento *j'accuse* che nel suo pamphlet anticoloniale in stile surrealista Césaire lancia contro il mondo borghese occidentale, a essere prese di mira sono quasi tutte le discipline

<sup>21</sup> A tal proposito si veda anche J. FABIAN, 1983, *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York.

<sup>22</sup> S. HALL, 1990, "Cultural Identity and Diaspora", op. cit., p. 240. Per i dettagli sulla teoria in questione si veda il paragrafo 1.2.

<sup>23</sup> A. CÉSAIRE, 1955 (1950), *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine, Paris, p. 57. Trad. it. *Discorso sul colonialismo*, Lilith, Roma 1999.

accademiche, ma ancora una volta l'autore fa un'eccezione per l'antropologia. Perché all'inizio degli anni cinquanta, in un periodo di intenso fermento per i movimenti di decolonizzazione, Césaire non annovera la disciplina nella lunga lista dei “conniventi”? Sarebbe superficiale pensare che si tratti di una dimenticanza.

A voler tracciare alcuni interessanti rapporti a ritroso, l'amicizia tra Césaire e un etnografo sui generis quali Michel Leiris risale al 1946, e grazie all'interessamento di Césaire e Métraux già nel 1948 il francese compiva la sua prima missione etnografica nelle Antille.<sup>24</sup> Nel 1950, l'antropologo – ormai definitivamente superato l'ostracismo della comunità scientifica francese seguito alla pubblicazione dell'*Africa Fantasma* – teneva una prestigiosa conferenza presso l'*Association des travailleurs scientifiques*. Il titolo del discorso era “L'Ethnographe devant le colonialisme”, e tra il pubblico si annoveravano Aimé Césaire e Claude Lévi-Strauss. Il discorso di Leiris colpisce per la profonda autocritica e la consapevolezza con cui l'etnografo affronta i limiti della propria disciplina, oltre che per la violenta denuncia dei pregiudizi razziali e la lotta contro il colonialismo:

*L'etnografia ha scelto come campo d'elezione lo studio di società non meccanizzate, quelle cioè che [...] ignorano il capitalismo o lo conoscono solo dall'esterno, sotto la forma dell'imperialismo che subiscono. In tal senso, l'etnografia appare strettamente legata al fenomeno coloniale, che gli etnologi lo vogliano oppure no. Per la maggior parte, essi lavorano in territori coloniali o semicoloniali dipendenti dai loro stessi paesi d'origine, e anche se non ricevono alcun appoggio diretto dai rappresentanti locali del loro governo, sono da questi tollerati; dalle popolazioni che sono oggetto dei loro studi vengono invece assimilati ai funzionari dell'amministrazione.*<sup>25</sup>

La posizione di Leiris è inaspettatamente moderna, e pare anticipare di alcuni decenni la violenta critica di Clifford: “ethnographers aim at situating themselves at the edges of the colonial regime [...] the statement ‘we are not colonial officers’ is a way of positioning

---

<sup>24</sup> M. LEIRIS, 2005, *L'occhio dell'etnografo. Razza e civiltà e altri scritti 1929-1968*, Bollati Boringhieri, Torino, p. 63.

<sup>25</sup> M. LEIRIS, “L'etnografo di fronte al colonialismo”, in *L'occhio dell'etnografo. Razza e civiltà e altri scritti 1929-1968*, op. cit., p. 115. Nel medesimo discorso, Leiris sostiene ufficialmente la posizione di Sédar Senghor a favore di un insegnamento bilingue nei paesi africani francofoni.

oneself as marginal to the colonial regime, in a place of relative innocence which is itself a position within an unequal field of power relations.”<sup>26</sup>

“L’etnografo davanti al colonialismo” è per Leiris un punto di svolta, e negli anni seguenti si aprirà un periodo di militanza caratterizzata da un forte impegno politico e anticoloniale: di lì a breve l’etnografo avrebbe scritto “Razza e Civiltà”, il noto opuscolo commissionato dall’Unesco che contestava la base biologica delle razze (1951), sarebbe entrato a far parte del comitato di patrocinio di *Présence Africaine*, la rivista di Alioune Diop, avrebbe firmato il manifesto dei 121 sul diritto all’insubordinazione nella guerra in Algeria (1960), dedicato un importante testo quale *Afrique noire. La création plastique* ad Aimé Césaire (1967), preso parte al Congresso culturale de l’Avana con un intervento su arte e rivoluzione (1968), nonché al primo festival Panafricano di Algeri (1969).<sup>27</sup>

Se la personalità e la sensibilità di Leiris lo rendono un caso a parte, non lo si deve però immaginare un caso eccezionale. Andando ancora indietro, si possono scoprire numerose di queste influenze, non ultima la passione di Senghor per le opere dell’antropologo tedesco Leo Frobenius, nella fattispecie *Histoire de la civilisation africaine*, opera del 1933 tradotta in francese alla metà degli anni trenta:<sup>28</sup> “nessuno meglio di Frobenius ha rivelato l’Africa al mondo e gli Africani a se stessi”, sostiene il grande teorico della Négritude in un saggio del 1973.<sup>29</sup> Utilizzando la prima persona plurale, Senghor spiega che le lezioni apprese dall’antropologo tedesco sono fondamentali per “noi, gli studenti neri del quartiere latino negli anni trenta che, assieme all’antillano Aimé Césaire e il guyanese Léon Damas, abbiamo lanciato il movimento

---

<sup>26</sup> J. CLIFFORD, 2003, *On the Edges of Anthropology: Interviews*, Prickly Paradigm Press, Chicago, p. 10. Clifford fa notare come tale posizione ben si addica a una serie di “etnografi liberali” quali Marcel Griaule, Michel Leiris e altri, sottolineando come la storia dell’antropologia in contesti coloniali sia particolarmente complessa e come la prospettiva storica mutata a partire dai movimenti di decolonizzazione e dalle teorie radicali degli anni Sessanta e Settanta spesso ci faccia reinscrivere quelli che una volta erano considerati “etnografi radicali” entro il contesto di una prospettiva liberale più interna al sistema (ibid., pp. 6-11).

<sup>27</sup> Si veda M. LEIRIS, *L’occhio dell’etnografo. Razza e civiltà e altri scritti 1929-1968*, op. cit., pp. 50-66.

<sup>28</sup> Vedasi a tal proposito l’opera originale di L. FROBENIUS, 1933, *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*, Phaidon-Verlag, Zürich, tradotta in francese col titolo *Histoire de la civilisation africaine*, Gallimard, Paris, nel 1936.

<sup>29</sup> A tal proposito si veda L. S. SENGHOR, 1977, « Les Leçons de Leo Frobenius », in *Négritude et civilisation de l’universel (Liberte III)*, Seuil, Paris, p. 398, mia traduzione. Nello stesso saggio Senghor ricorda di aver frequentato, a metà degli anni Trenta, i corsi dell’Institut d’Ethnologie e dell’Ecole Pratique des Hautes Etudes di Parigi (ibid., p. 398).

della Negritudine”.<sup>30</sup> È interessante ricordare anche un altro curioso sodalizio: negli anni Trenta, in occasione dell’invasione dell’Etiopia da parte dell’Italia fascista, un antropologo affermato quale Marcel Griaule tenne una lunga serie di conferenze itineranti in compagnia di Tiemoko Garan Kouyaté, un radicale sudanese affiliato al partito comunista, segretario della Ligue de Défence de la Race Nègre ed editore del giornale *La Race Nègre*, oltre che amico e collaboratore del più noto radicale George Padmore, originario di Trinidad ma attivo in Gran Bretagna e in tutt’Europa.<sup>31</sup> Al termine della seconda guerra mondiale, gli articoli di Griaule sarebbero comparsi nel numero inaugurale e in molti altri a seguire di *Présence Africaine*, la prestigiosa rivista e casa editrice fondata da Alioune Diop nel 1947, destinata a giocare un ruolo fondamentale nella diffusione e promozione della cultura nera in Francia, nel mondo francofono e anche in quello anglofono.<sup>32</sup>

In realtà, già alla fine del secolo precedente un antropologo di fama internazionale quale Franz Boas aveva messo in discussione il concetto biologico di razza nell’importante saggio “Human Faculty as Determined by Race”,<sup>33</sup> non si deve pensare che i contributi e le teorie dello studioso rimanessero circoscritte al campo prettamente accademico: al contrario, si trattava di materiale ben noto alla generazione di artisti e scrittori neri del primo dopoguerra, regolarmente pubblicato su *The Crisis* nel periodo in cui a capo della rivista si trovava W.E.B. Du Bois,<sup>34</sup> e destinato a circolare nelle capitali europee grazie ai movimenti transatlantici degli scrittori della Harlem Renaissance e alla

---

<sup>30</sup> L. S. SENGHOR, 1977, « Les Leçons de Leo Frobenius », op. cit., p. 398, mia traduzione.

<sup>31</sup> Si veda B. H. EDWARDS, 2003, *The Practice of Diaspora*, op cit., pp. 250, 298. Per alcuni cenni sui rapporti tra radicali neri e antropologia, si veda soprattutto il capitolo “Inventing the Black International”, pp. 241-305.

<sup>32</sup> Cfr. A tal proposito M. GRIAULE, 1947, “L’Inconnue noire”, *Présence Africaine* 1, pp. 21-27. Per il ruolo culturale ed editoriale di *Présence Africaine*, si veda V. Y. MUDIMBE, ed., 1992, *The Surreptitious Speech: Présence Africaine and the Politics of Otherness 1947-1987*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

<sup>33</sup> Nel saggio Boas negava le basi biologiche della presunta inferiorità degli afroamericani per spiegarle in termini culturali e sociali. F. BOAS, 1894, “Human Faculty as Determined by Race”, originariamente pubblicato in *Proceedings of the Sections of Anthropology of the American Association for the Advancement of Science*, Brooklyn meeting, 43:1894, pp. 301-327, ora in George W. STOCKING, Jr., ed., 1974, *A Franz Boas Reader: the Shaping of American Anthropology, 1883-1911*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 221-242.

<sup>34</sup> Già nel secondo numero di *The Crisis* compare un breve saggio di Franz BOAS, “The Real Race Problem”, in *The Crisis* 2 (Dec. 1910), pp. 22-25.

diffusa pratica della traduzione di riviste dall'inglese al francese, e viceversa.<sup>35</sup> Come sottolinea lo storico James Campbell:

*the new anthropology was well known to the postwar generation of black writers and artists, as well as to the white publishers, patrons and critics who promoted and reviewed their work. Its contribution to the New Negro Movement can scarcely be overstated.*<sup>36</sup>

Del resto, in una raccolta di saggi che indaga i profondi e spesso contraddittori rapporti tra il primitivismo e la cultura del modernismo, Elazar Barkan e Ronald Bush avevano sottolineato come l'antropologia, già alla fine dell'Ottocento, si muovesse sul doppio binario di due diversi paradigmi: da un lato l'evoluzionismo imperialista che trovava le proprie radici nel darwinismo sociale diffusosi nella seconda metà del secolo, e che trovava i maggiori sostenitori nel gruppo degli "Smithsonians", dall'altro quel relativismo scettico che faceva capo a Boas e Mauss, e prima di loro a Durkheim. A detta degli autori, tali contraddittori progetti si riflettono spesso nella prosa e nella poesia modernista, dando origine a rappresentazioni del primitivo ideologicamente diversificate e discrepanti nella cultura occidentale d'inizio secolo.<sup>37</sup>

Se questa lunga carrellata ha inteso dimostrare che i rapporti tra antropologia e movimenti radicali neri prima, autori della diaspora poi sono molto più complessi e stratificati di quanto ci abbiano abituato a vedere sia il post-strutturalismo, sia la critica

---

<sup>35</sup> Per la pratica della traduzione di riviste e opere letterarie tra New York, base del movimento della Harlem Renaissance e i circoli radicali neri di Parigi, in particolare il circolo di Paulette Nardal, ancora una volta si rimanda allo studio di B. H. EDWARDS, 2003, *The Practice of Diaspora*, op. cit. Per il ruolo di Parigi nella diaspora nera e nella formazione di movimenti neri transnazionali all'inizio del Novecento, si vedano anche W. SOYINKA, "Negritude and the Gods of Equity", in P.H. COETZEE and A.P.J. ROUX, eds., 2003, *The African Philosophy Reader*, op. cit., pp. 611-625, oltre alla meno scientifica ma suggestiva descrizione di M. CONDÉ, "O Brave New World", *Research in African Literatures* 29:3, ora in H. WYLIE and B. LINDFORS, eds., 2000, *Multiculturalism and Hybridity in African Literatures*, Africa World Press, Trenton, NJ, pp. 29-37.

<sup>36</sup> J. T. CAMPBELL, 2006, *Middle Passages. African American Journeys to Africa 1787-2005*, Penguin Press, New York, pp. 193-94. La diffusione di *The Crisis* era passata da una tiratura di circa mille copie nel 1910, anno della fondazione del mensile per iniziativa di W.E.B. Du Bois, a oltre 100.000 nel 1920 (si veda J. BOCK, "Revived Crisis to focus on wide range of ideas", *The Baltimore Sun*, May 18, 1997, p. 3°; e soprattutto D. L. LEWIS, 1993, "Rise of the Crisis, Decline of the Wizard", in *W.E.B. DuBois. Biography of a Race, 1868-1919*, H. Holt & Co., New York, pp. 408-434).

<sup>37</sup> E. BARKAN and R. BUSH, 1995, "Introduction", in E. BARKAN and R. BUSH, eds., 1995, *Prehistories of the Future. The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, Stanford University Press, Stanford, pp. 1-19.

postcoloniale, giova ripetere che lo scopo con cui si è affrontato il problema non è quello di riabilitare lo status di una disciplina quale l'antropologia, né tanto meno di valutare se questa si sia resa più o meno colpevole delle accuse che le sono state lanciate. Basterebbe citare qui un discorso che illustra il progetto di finanziamento della Dakar-Gibuti così come presentato alla camera dei Deputati francese nel 1931, e da questa approvato, per rendere esplicite certe connivenze tra etnografia e progetto coloniale – o, se non altro, l'intenzione politica, più o meno riuscita ma senza dubbio tutt'altro che velata, di appropriarsi di tale disciplina ai fini del controllo sociale e territoriale:

*“Signori, per una grande nazione coloniale come la Francia, non c'è forse un interesse capitale a studiare le popolazioni indigene, ad avere una conoscenza esatta e approfondita delle loro lingue, religioni, quadri sociali? E non è forse questo lo scopo delle scienze etnologiche? Scienze che non solo sono preziose al sociologo ma che apportano ai metodi di colonizzazione un contributo indispensabile, rivelando al legislatore, al funzionario, al colono, gli usi, le credenze, le leggi e le tecniche delle popolazioni indigene, permettendo una collaborazione allo stesso tempo più umana e più feconda con esse e conducendo così a uno sfruttamento più razionale delle ricchezze naturali”.*<sup>38</sup>

Le intenzioni politiche non potrebbero essere più esplicite. Tuttavia, ci interessa qui vedere come i movimenti radicali neri spesso abbiano condiviso col discorso antropologico, se non obiettivi e intenti, almeno risultati ed esiti. Come si è già fatto notare altrove, l'immaginario dell'Africa proposto dagli intellettuali neri partecipa dei, e dialoga con, i principali movimenti culturali e intellettuali del proprio tempo. In tal senso, l'immagine di una mitica Africa delle origini, un'Africa vista come la “culla della civiltà nera” posta in un omogeneo tempo precoloniale costituisce uno dei temi fondanti sia del primitivismo nei suoi rapporti con le avanguardie storiche, sia di un movimento come il Panafricanismo, sia delle frange più essenzialiste della Negritudine (con ogni probabilità incarnate in Senghor), sia delle scritture etnografiche d'inizio e metà secolo. Come sostiene Abiola Irele in un saggio che risale alla metà degli anni Sessanta,

*Négritude may be distinguished from other effort to rehabilitate Africa by what can be termed its 'ethnological aspect', which attempted to redefine its terms, and to re-evaluate Africa within a non-Western framework. Here the concept of*

---

<sup>38</sup> Discorso del deputato Ducos, citato in B. FIORE, 2002, “Introduzione. Scenografie di un mito”, in M. GRIAULE, 2002 (1948), *Dio d'acqua. Incontri con Ogotemmel*, Bollati Boringhieri, Torino, p. 13.

*cultural relativity was to help in sustaining a campaign whose purpose was to establish the validity of African cultural forms in their own right.*<sup>39</sup>

Con la nuova generazione di antropologi formati a partire dagli anni Venti in poi, le prospettive ideologiche con cui l’Africa veniva rappresentata avevano difatti subito un ribaltamento: l’esperienza e la religiosità africana non erano più prova di un mancato sviluppo del continente, ma erano al contrario lette come lo specchio di una profonda ricchezza culturale.<sup>40</sup> La Negritudine ricollegava in tal modo le scritture antropologiche di autori come Frobenius a un’Africa precoloniale non ancora macchiata da schiavismo e colonialismo, ricostituendo un senso di autenticità non solamente per le culture africane, ma anche per i neri della diaspora. In tal senso, quelle pratiche retoriche che Clifford e Marcus additavano nelle scritture etnografiche – congelamento metonimico dei soggetti di studio, generalizzazione induttiva, uso del “presente etnografico”, reificazione dell’Altro, definitivamente fissato in un passato immutabile – hanno in larga parte contribuito a quell’immagine di un’idealizzata Africa precoloniale che è alla base dei movimenti radicali d’inizio Novecento, e attraverso questi, in forme ovviamente riviste e rivisitate, costituisce uno dei fondamenti dell’immagine dell’Africa che si ritrova in numerose scritture della diaspora nera.

Del resto, tale processo non deve stupire: alla base di tale appropriazione sta una sensibilità nazionalistica già desta, ma destinata a raggiungere la massima visibilità coi movimenti di decolonizzazione del secondo dopoguerra. In tal senso, l’appropriazione dell’immagine di un’Africa unitaria da parte dei movimenti radicali, lungi dall’essere un esempio di subordinazione culturale al discorso antropologico occidentale, costituisce la base del futuro programma politico e culturale di molti dei campioni della Negritudine, quegli stessi che negli anni a seguire sarebbero divenuti i futuri capi di stato e dirigenti dei paesi emancipati dal dominio coloniale: per costoro, l’immagine di un’Africa unitaria diviene prima di tutto scelta strategica e ideologica, in genere finalizzata all’idea di una

---

<sup>39</sup> IRELE, A. F., 1965, “Négritude: Literature and ideology”, *The Journal of African Studies* 3:4, ora disponibile in P. H. COETZEE and A.P.J. ROUX, eds., 2003, *The African Philosophy Reader*, op. cit., p. 43. Irele prosegue facendo notare come l’interesse degli intellettuali neri per l’antropologia sia evidente nella serie di numeri speciali pubblicati da *Présence Africaine*, in modo particolare i volumi *Le Monde Noir* (1951) e *L’art nègre* (1952) (ibid., p. 43).

<sup>40</sup> A tal riguardo si veda V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, op. cit., pp. 89 e segg.

futura federazione africana. Non è certo un caso che negli anni Cinquanta e Sessanta Cheikh Anta Diop tanto insistesse sulla nozione di un'Africa unitaria nella serie *Présence Africaine*, né che nel 1960 il neopresidente del Ghana Kwame Nkrumah desse avvio a un ambizioso progetto governativo che da decenni rappresentava uno dei sogni nel cassetto di W.E.B. Du Bois, invitando quest'ultimo a presiedere alla stesura dell'*Encyclopedia Africana*.<sup>41</sup> Nella conferenza con cui Du Bois introduceva il progetto dell'enciclopedia, tenuta presso l'università del Ghana alla fine del 1962 (l'evento costituisce anche l'ultimo discorso pubblico di Du Bois prima della morte), lo studioso sottolinea:

*The encyclopedia hopes to eliminate the artificial boundaries created on this continent by colonial masters. Designations such as 'British Africa', 'French Africa', 'Black Africa', 'Islamic Africa' too often serve to keep alive differences which in large part have been imposed on Africans by outsiders. [...] The encyclopedia is concerned with Africa as a whole.*<sup>42</sup>

Del resto, agli inizi degli anni Sessanta la riflessione critica di Senghor sembra muoversi nella medesima direzione, ancora una volta sottolineando l'importanza dei movimenti transnazionali, e facendo notare come la volontà di affermare la propria differenza da parte dei teorici della Negritudine fosse in larga parte indebitata con gli

---

<sup>41</sup> Si vedano a tal proposito le opere di C. A. DIOP, 1960, *L'Afrique Noire Précoloniale*, Présence Africaine, Paris, e 1960, *L'Unité culturelle de l'Afrique Noire*, Présence Africaine, Paris. Per quanto riguarda il progetto dell'Enciclopedia Africana e il suo legame con W. E. B. Du Bois, si veda invece H. L. GATES, JR., 2000, "W.E.B. Du Bois and the Encyclopedia Africana, 1909-1963", in *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 586: March 2000, pp. 203-19. Secondo il noto studioso, Du Bois aveva in mente il progetto di un'enciclopedia Panafricana già a partire dal 1901, ma solo nel 1909 aveva preso contatti col noto Panafricanista Wilmot Blyden e con altri studiosi del settore. Du Bois avrebbe poi abbandonato il progetto per mancanza di tempo (a partire dal 1910 in poi era diventato il direttore di *The Crisis*), oltre che a causa dello scoppio della prima guerra mondiale, ma non prima di essersi assicurato la collaborazione di una serie di noti esperti per il *board of editors* dell'enciclopedia; non dovrebbe stupire che tra i nomi figurasse anche quello del noto antropologo Franz Boas. Potrebbero invece lasciare perplessi invece alcuni dei nomi che compaiono nell'*international advisory board*, che contava una serie di esploratori/etnografi profondamente implicati con le amministrazioni coloniali: tra questi, i britannici Sir Harry Johnston e Sir Flinders Petrie, e l'italiano Giuseppe Sergi, sostenitore di un'unica identità razziale per tutti i popoli mediterranei. In realtà, tale decisione di includere studiosi bianchi sarebbe stata uno dei motivi della violenta rivalità con l'ex collega Carter Woodson, sviluppatasi in un'aspra polemica pubblica nel 1936. Gates individua in un altro giovane antropologo destinato a una lunga carriera, Melville Herskovits, la causa del mancato sostegno finanziario al progetto enciclopedico panafricano nel 1937 (H. L. GATES, "W.E.B. Du Bois and the Encyclopedia Africana, 1909-1963", op. cit., pp. 204-05, 211, 213-14).

<sup>42</sup> Il discorso di Du Bois è riportato in H. L. GATES, JR., "W.E.B. Du Bois and the Encyclopedia Africana, 1909-1963", op. cit., p. 216.

antropologi e coi neri americani. Secondo Senghor, quindi, fondamentale sarebbe stata per lui l'influenza di uno dei padri del Panafricanismo, W.E.B. Du Bois, ma anche dello storico Carter Woodson e Mercer Cook, di scrittori quali Langston Hughes, Countee Cullen, Claude McKay e Richard Wright: è evidente che ancora una volta ci si trova di fronte a quella particolare triangolazione che pone in uno dei vertici gli intellettuali e scrittori della diaspora nera, nell'altro l'antropologia, e nell'ultimo un movimento essenzialista quale la Negritudine.<sup>43</sup> Alcuni anni dopo Césaire si sarebbe espresso esattamente negli stessi termini, e in un'intervista concessa a Depestre nel 1967 l'autore avrebbe sottolineato il contributo degli etnografi europei e del Negro Renaissance Movement statunitense allo sviluppo del concetto di Negritudine.<sup>44</sup>

Anche Valentin Mudimbe mette in rapporto le lotte transnazionali che hanno visto fianco a fianco Afroamericani e Africani con un movimento culturale quale il primitivismo da un lato, “una prospettiva antropologica che non sembra sempre seguire il filone fondamentale delle conclusioni degli antropologi” dall'altro,<sup>45</sup> e infine con la creazione di una coscienza nera, facendo risalire tale sodalizio agli anni Venti del Novecento – spartiacque di una profonda mutazione epistemologica di cui si vedrà meglio in seguito.<sup>46</sup>

E tuttavia, esiste anche un ampio numero di studiosi che, consapevoli dei rischi di un rapporto troppo stretto tra teorie antropologiche e ideologie radicali nere, dà avvio a una profonda critica che vede come proprio oggetto quegli intellettuali promotori della Negritudine che, pur ribellandosi alle nozioni assimilazioniste rispetto alla cultura

---

<sup>43</sup> A tal proposito si vedano L. S. SENGHOR, 1962, *Pierre Teilhard de Chardin et la politique africaine*, Seuil, Paris, e 1967, *Les Fondements de l'africanité ou Négritude et arabité*, Présence Africaine, Paris. Per una successiva critica a Senghor, si vedano invece W. SOYINKA, 1976, *Myth, Literature, and the African World*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, e W. SOYINKA, “Negritude and the Gods of Equity”, in P. H. COETZEE and A.P.J. ROUX, eds., 2003, *The African Philosophy Reader*, op. cit., pp. 611-625.

<sup>44</sup> R. DÉPESTRE, “An Interview with Aimé Césaire”, in A. CÉSAIRE, 1972 (1955), *Discourse on Colonialism*, Monthly Review Press, New York, p. 86-87. La stessa intervista sarebbe stata ripubblicata in francese oltre dieci anni dopo in R. DEPESTRE, 1980, *Bonjour et adieu à la négritude. Suivi de Travaux d'identité*, Laffont, Paris, pp. 72-74. Come si vedrà in seguito, pochi anni dopo Depestre si sarebbe espresso in termini ben più critici nei confronti della Negritudine e dei suoi rapporti con l'etnografia europea.

<sup>45</sup> Il concetto è elaborato in V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, op. cit., p. 77, mia traduzione.

<sup>46</sup> V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa*, op. cit., pp. 83 e segg.

occidentale, secondo tali studiosi inconsapevolmente lottano dalla stessa parte della barricata. Il primo e forse più lucido critico della Négritude è sicuramente Fanon, che già alla fine degli anni Cinquanta si pronunciava con toni decisamente negativi nei confronti di tale movimento e del suo recupero di un passato idealizzato, contrapponendo a questo la necessità di focalizzarsi sulla lotta per una cultura nazionale nel presente:

*Les efforts du colonisé pour se réhabiliter et échapper à la morsure coloniale, s'inscrivent logiquement dans la même perspective que celle du colonialisme. [...] Il ne faut donc pas se contenter de plonger dans le passé du peuple pour y trouver des éléments de cohérence vis-à-vis des entreprises falsificatrices et péjoratives du colonialisme. [...] La culture national n'este pas le folklore [...] Elle n'est pas cette masse sédimentée de gestes purs, c'est-à-dire de moins en moins rattachables à la réalité présente du peuple.<sup>47</sup>*

Alcuni decenni dopo, ormai persa ogni illusione nei movimenti di decolonizzazione e nella possibilità di una cultura nazionale, Wole Soyinka avrebbe ripreso parte dello spirito critico di Fanon nei confronti della Négritude, affiancandolo però a un giudizio altrettanto duro nei confronti del nazionalismo. In “Negritude and the Gods of Equity”, Soyinka scaglia la sua accusa:

*Communism, Surrealism and Freud the European medicine man – a perfect cocktail for nationalist amnesia!<sup>48</sup>*

In tali parole appare esplicita la critica alla Negritudine nei suoi rapporti col partito comunista e il surrealismo – nella fattispecie la critica è rivolta ai radicali quali Césaire e Senghor, colpevoli del fallimento delle politiche di decolonizzazione e di un progetto nazionalista ben presto trasformatosi in quella che Kwame Anthony Appiah ha definito una cleptocrazia.<sup>49</sup> Ma una critica che potremmo definire antiessenzialista

---

<sup>47</sup> La citazione è tratta dal fondamentale saggio sulla cultura nazionale scritto da Fanon nel 1959 (in occasione del secondo congresso degli scrittori e artisti neri svoltosi a Roma), e poi incluso in F. FANON, 1974 (1961), *Les damnés de la terre*, F. Maspero, Paris, pp. 145, 163. Trad. it. 1962, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino.

<sup>48</sup> SOYINKA, W., 1999, “Negritude and the Gods of Equity”, in P. H. COETZEE and A.P.J. ROUX, eds., 2003, *The African Philosophy Reader*, op. cit, p. 611.

<sup>49</sup> K. A. APPIAH, 1997, “Is the ‘Post-’ in ‘Postcolonial’ the ‘Post-’ in ‘Postmodern?’”, in A. MCCLINTOCK, A. MUFTI, and E. SHOHAT, eds., 1997, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 433. Nel medesimo saggio Appiah spiega le ragioni della profonda critica delle generazioni a venire nei confronti di un movimento quale la Négritude, sottolineando come le scritture postcoloniali di seconda generazione siano spesso “novels of delegitimation – rejecting the Western imperium [...] but

proviene in realtà anche da un altro caraibico, l'haitiano René Depestre, che già durante il Festival Culturale Panafricano di Algeri, nel 1969, aveva annunciato la morte della Negritudine descrivendola come un ostacolo allo sviluppo politico e alla creatività letteraria.<sup>50</sup> In una riflessione pubblicata all'inizio degli anni Ottanta, *Bonjour et adieu à la négritude. Suivi de Travaux d'identité*, l'autore accusa la Négritude di un essenzialismo che altro non fa che confermare e sanzionare le divisioni messe in atto dalla cultura coloniale dominante.

*Loin d'armer leur conscience contre les violences du sous-développement, la négritude dissout ses nègres et ses négro-africains dans un essentialisme parfaitement inoffensif pour le système que dépossède les hommes et les femmes de leur identité.*<sup>51</sup>

In tale ottica, se Depestre non può fare a meno di confermare i profondi legami tra Negritudine e antropologia, lo fa in maniera critica, individuando nella connivenza tra tale disciplina e il movimento radicale la causa del fallimento di quest'ultimo. Nella stessa opera Depestre sottolinea:

*La péché originel de la négritude — et les aventures qui ont dénaturé son projet initial — lui vient de la fée qui la tint sur les fonts baptismaux : l'anthropologie. La crise qui a emporté la négritude coïncide avec les vents violents qui soufflent sur les célèbres terrains où l'anthropologie — qu'elle s'avoue culturelle, sociale, appliquée, structurale —, avec des masques nègres ou blancs, a l'habitude de mener ses savantes enquêtes.*<sup>52</sup>

Se da un lato le parole di Depestre confermano il vitale rapporto tra le due sfere, dall'altro pare difficile imputare il fallimento dei movimenti radicali di decolonizzazione all'antropologia. Non è certo questo il luogo in cui si possano analizzare le cause di tale insuccesso ma, con James Clifford, si vuole qui sostenere che con la crisi di coscienza dell'antropologia più che causa del fallimento di tali movimenti, è soprattutto una

---

also rejecting the nationalist project of the postcolonial national bourgeoisie". Si tratta di scritte "postnativiste", segnate da una mordente ironia sia nei confronti di quel nostalgico ritorno alle radici che caratterizzava la Négritude, sia nei confronti del progetto nazionalista della classe dirigente africana al termine della seconda guerra mondiale, un progetto spesso fallito ancor prima di iniziare (ibid., pp. 432-444).

<sup>50</sup> Cfr. B. JULES-ROSETTE, 1998, "The Influence of Présence Africaine", in 1998, *Black Paris: The African Writers' Landscape*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, pp. 4-8.

<sup>51</sup> R. DEPESTRE, 1980, *Bonjour et adieu à la négritude. Suivi de Travaux d'identité*, Laffont, Paris, p. 82.

<sup>52</sup> R. DEPESTRE, 1980, *Bonjour et adieu à la négritude*, op. cit, p. 83.

conseguenza di quella che lo studioso definisce “the breakup and redistribution of colonial power in the decades after 1950 and the echoes of that process in the radical cultural theories of the 1960s and 1970s”. Secondo Clifford,

*After the Négritude movement's reversal of the European gaze, after anthropology's crise de conscience with respect to its liberal status within the imperial order, and now that the West can no longer present itself as the unique purveyor of anthropological knowledge about others, it has become necessary to imagine a world of generalized ethnography.*<sup>53</sup>

È precisamente tale processo di “reversal of gaze” descritto da Clifford che permette ad autori della diaspora nera quali Brathwaite, Mackey e Baraka di riappropriarsi di una disciplina come l’antropologia e di riarticolargli all’interno di opere che ne indagano l’archeologia, portando all’orecchio dell’occidente “heteroglot voices, [...] the scratching of other pens”.<sup>54</sup> Ma tale scelta è anche e prima di tutto strategica: l’appropriazione del discorso antropologico radicale da parte di autori della diaspora nera appartenenti a generazioni tanto diverse – dagli anni Trenta del Novecento al nuovo millennio – non è da leggersi unicamente in maniera riduttiva, come un atto di inconscia subordinazione al discorso coloniale occidentale, ma è interpretabile nell’ottica di quello che Gayatri Spivak, riferendosi al campo dei *Subaltern Studies*, ha definito “the strategic use of positivist essentialism in a scrupulously visible political interest”.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> J. CLIFFORD, 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA and London, p. 22. Trad. it. *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel ventesimo secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.

<sup>54</sup> J. CLIFFORD, 1988, *The Predicament of Culture*, op. cit., p. 26. Per la nozione di “reversal of gaze” si veda anche S. ALBERTAZZI, 2000, *Lo sguardo dell’altro: le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma.

<sup>55</sup> G. C. SPIVAK, 1988, “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography”, in *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Routledge, New York, p. 205. Lo stesso concetto è applicato dalla studiosa in campo femminista, cfr. G. C. SPIVAK, 1990, “Criticism, Feminism, and the Institution”, in *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, New York and London, pp. 1-16.

### 2.3 L'etnografo di fronte al post-strutturalismo

*This ambiguous, multivocal world makes it increasingly hard to conceive of human difference as inscribed in bounded, independent cultures. Difference is an effect of inventive syncretism. [...] The silence of the ethnographic workshop has been broken – by insistent, heteroglot voices, by the scratching of other pens.*

James Clifford

Alla metà degli anni sessanta, Michel Foucault aveva descritto il rapporto tra etnografia e colonialismo in questi termini:

*Il y a une certaine position de la ratio occidentale qui s'est constituée dans son histoire et qui fonde le rapport qu'elle peut avoir à toutes les autres sociétés, même à cette société ou elle est historiquement apparue. Ce n'est pas dire, évidemment, que la situation colonisatrice soit indispensable à l'ethnologie [...] mais [...] l'ethnologie ne prend ses dimensions propres que dans la souveraineté historique – toujours retenue mais toujours actuelle – de la pensée européenne et du rapport qui peut l'affronter à toutes les autres cultures comme à elle-même.[...] Le privilège de l'ethnologie [...] en fait ce qui miroite dans l'espace de discours, c'est beaucoup plutôt l'a priori historique de toutes les sciences de l'homme – les grandes césures, les sillons, les partages qui, dans l'épistémè occidentale, ont dessiné le profile de l'homme et l'ont disposé pour un savoir possible.<sup>56</sup>*

Non vi è alcun dubbio che le teorie radicali degli anni Sessanta e Settanta ci abbiano costretto a prendere atto del fatto che la storia dell'antropologia è indissolubilmente legata al contesto coloniale e al tessuto epistemologico occidentale; allo stesso modo, la mutata prospettiva storica dei movimenti di decolonizzazione ci ha fatto spesso reinscrivere quelli che una volta erano considerati “etnografi radicali” – tra cui Griaule e Leiris – entro il contesto di una prospettiva di etnografia “liberale” decisamente interna al sistema.<sup>57</sup>

La critica epistemologica radicale di Foucault di lì a breve sarebbe stata ripresa da Valentin Mudimbe, noto filosofo congolese e devoto studioso del pensiero foucaultiano

---

<sup>56</sup> M. FOUCAULT, 1966, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, pp. 388, 390. Trad. it. *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.

<sup>57</sup> Cfr. J. CLIFFORD, 2003, *On the Edges of Anthropology*, op. cit., pp. 6-11.

(e per questo fatto oggetto di una critica mordente negli anni a seguire).<sup>58</sup> Analizzando l'immagine dell'Africa che emerge dal discorso etnografico, Mudimbe mette in luce esattamente gli stessi limiti evidenziati da Foucault. Il filosofo congolese allarga però l'obiettivo della propria critica anche a quei movimenti che promuovevano un recupero della storia e della cultura nera – dell'“anima nera” –, in particolar modo la Négritude, ponendosi in tal modo all'interno di quella genealogia critica di intellettuali postcoloniali di “seconda generazione” cui si faceva riferimento nel paragrafo precedente:

*Africanism has been producing its own motives as well as its objects, and fundamentally commenting upon its own being, while systematically proposing a gnosis. From this gnosis ultimately arose both African discourses on otherness and ideologies of alterity of which Négritude, black personality, and African philosophy might be considered the best established in the present-day intellectual history of Africa.*<sup>59</sup>

La critica al tessuto epistemologico occidentale e alla Négritude non potrebbe essere più radicale – difatti, quest'ultima viene accusata di proiettare sull'Africa categorie, concetti, schemi e sistemi occidentali che ne deformano i tratti per farli conformare allo sguardo dominante europeo. Per dirla con le parole con cui Manthia Diawara, noto studioso di cinema africano e di *black cultural studies*, una generazione dopo ha analizzato la presa di posizione di Mudimbe:

*a Mudimbian/Foucauldian analysis of discourse also reveals the way in which negritude duplicates themes and motives that are always already appropriated by social conditions in the West. [...] Négritude, in the name of a French universalism, unleashes on the surface of Africa Europe's regime of truth (la volonté de vérité), its notions of authorship, and its discipline.*<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> “If we suppose that Foucault is to Mudimbe what the French anthropologists were to Senghor – in the sense that the Africans have been empowered by the Europeans to carry on a discourse about themselves – the next question raised by Mudimbe [...] is how to get rid of the father's abusive smell”. M. DIAWARA, 1990, “Reading Africa through Foucault; V. Y. Mudimbe's Reaffirmation of the Subject”, *October* 55 (Winter 1990), pp. 79-92, ora disponibile in A. McCLINTOCK, A. MUFTI, and E. SHOHAT, eds., 1997, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 462.

<sup>59</sup> V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, p. xi.

<sup>60</sup> M. DIAWARA, 1990, “Reading Africa through Foucault; V. Y. Mudimbe's Reaffirmation of the Subject”, *now* in A. McClintock, A. Mufti, and E. Shohat, eds., 1997, *Dangerous Liaisons*, op. cit., p. 461. Le biografie di intellettuali quali Mudimbe e Diawara sono sempre molto interessanti, perché rendono conto di quanto la mobilità dell'Atlantico nero teorizzata da Gilroy non sia semplicemente una speculazione astratta, ma una pratica reale: nativo dello Zaire (ora Repubblica

Eppure, poche pagine dopo Mudimbe fa presente come già a partire dagli anni Venti si fosse verificato un mutamento epistemologico nel metodo e nella prospettiva delle cosiddette scienze umane occidentali. Come conciliare la critica epistemologica radicale del metodo foucaultiano, con cui Mudimbe lancia la sua critica alla *ratio* occidentale alla base delle scienze umane, colpevoli di un falso universalismo destinato a replicare l'uomo occidentale in Africa, con questa nuova sensibilità che – per prendere in prestito un termine di Boas – potremmo definire col marchio di un maggiore relativismo culturale? In realtà Mudimbe pare rispondere a tale domanda prefigurando quella che Foucault (e prima di lui Althusser) avrebbero descritto come una *rupture épistémologique*. Ma andiamo a vedere tale affermazione nel dettaglio. Al termine di un lungo excursus storico-filosofico, il filosofo afferma:

*to sum up my position more theoretically, I would say that there is a mutation which took place in the 1920s and which explains both the possibility and the pertinence of African discourse on otherness. This mutation signifies a new foundation for organizing a plurality of historical memories within the frame of the same episteme. Thus, fundamentally, it does not seem to matter whether Herskovits's propositions on African cultures, Vansina's methodological proposal on oral history, or Davidson's contributions to African history and Baldandiers's to African sociology created or determined the emergence of a new spirit against a reigning tradition.<sup>61</sup>*

Tra i “precursori” di tale mutazione epistemologica Mudimbe inserisce il noto panafricanista ottocentesco Edward Blyden, a cui dedica un intero capitolo di *The Invention of Africa*.<sup>62</sup> Tuttavia la genealogia sopra riportata, se ha il merito di “elencare” alcuni dei maggiori innovatori nei singoli ambiti disciplinari, è difficilmente riconciliabile con la mutazione epistemologica che Mudimbe sembra individuare a partire

---

Democratica del Congo), Mudimbe ha studiato a Kinshasa prima di trasferirsi in Francia, a Besancon, poi in Belgio e a Parigi. Ha insegnato in Congo, in Francia e da alcuni decenni negli Stati Uniti. Una generazione dopo Diawara avrebbe in parte seguito le stesse rotte. Nativo del Mali, Diawara ha studiato in Francia prima di trasferirsi negli Stati Uniti, ove ha completato gli studi e insegnato per le maggiori università americane.

<sup>61</sup> V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, op. cit., p. 80.

<sup>62</sup> V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, op. cit., p. 80.

dagli anni venti in poi.<sup>63</sup> Cosa ci fa Herskovits, antropologo allievo di Boas ed effettivamente attivo nel periodo in questione, accanto a Jan Vansina, storico le cui opere sarebbero comparse solo negli anni Sessanta?<sup>64</sup> E come spiegare il mutamento di sensibilità degli anni Venti alla luce di Georges Balandier, le cui ricerche sull’Africa risalgono alla seconda metà degli anni Cinquanta, oppure delle opere di Basil Davidson, storico britannico attivo nello stesso periodo?<sup>65</sup>

Poche pagine dopo, in un paragrafo che curiosamente porta il sottotitolo “J.-P. Sartre as an African Philosopher”, Mudimbe rilegge il ruolo della Négritude alla luce di “Orphée noir”, la nota prefazione che Jean-Paul Sartre scrisse nel 1948 per la raccolta poetica edita da Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*.<sup>66</sup> Secondo Mudimbe, prima della svolta politica e anticoloniale impressa alla Négritude da parte di Sartre (che avrebbe segnato al tempo stesso la nascita e la morte ufficiale del movimento), questo altro non sarebbe stato che un circolo ristretto, scarsamente influente e poco politicizzato, per dirla coi termini utilizzati da Mudimbe, una “literary coterie” legata a “three young men”.<sup>67</sup> A parte il paradosso della nascita di un movimento anticoloniale per mano di un filosofo francese radicale e tre giovanotti, ciò che più lascia perplessi è ancora una volta la datazione: far risalire la nascita della Négritude ai tardi anni quaranta è senz’altro una posizione a dir poco originale. Si ha

---

<sup>63</sup> Anche J. T. CAMPBELL parla di un “paradigm shift” avvenuto nel corso gli anni venti, riferendosi al ribaltamento prospettico operato dalla Harlem Renaissance, in J. T. CAMPBELL, 2006, *Middle Passages*, op. cit., p. 204.

<sup>64</sup> La prima opera estesa di M. J. HERSKOVITS, *The American Negro; a Study in Racial Crossing*, fu pubblicata nel 1928 per l’editore A.A. Knopf di New York, anche se è interessante notare che nella bibliografia dell’opera di Mudimbe *The Invention of Africa*, op. cit., pp. 205-232, il filosofo cita unicamente due opere di molto successive, M. J. HERSKOVITS and F. S. HERSKOVITS, 1958, *Dahomean Narrative*, Northwestern University Press, Evanston, e M. J. HERSKOVITS, 1962, *The Human Factor in Changing Africa*, Knopf, New York. Nella bibliografia compare invece la fondamentale opera di J. VANSINA, « De la tradition orale essai de methode historique », pubblicata negli *Annales du Musée Royal de l’Afrique Centrale - Sciences humaines*, no. 36, nel 1961.

<sup>65</sup> Nella bibliografia compare invece la prima opera di G. BALANDIER, 1955, *Sociologie actuelle de l’Afrique noire; dynamique des changements sociaux en Afrique centrale*, Presses universitaires de France, Paris, e una delle prime di B. DAVIDSON, 1959, *The Lost Cities of Africa*, Little, Brown, Boston.

<sup>66</sup> L. S. SENGHOR, ed., 1948, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française, par Léopold Sédar Senghor. Précédée de Orphée noir, par Jean-Paul Sartre*, Presses universitaires de France, Paris.

<sup>67</sup> V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, op. cit., p. 83.

l'impressione che il filosofo congolese consapevolmente (ma non esplicitamente, si badi bene) posticipi il mutamento epistemologico correttamente individuato negli anni Venti fino a farlo coincidere con le datazioni di Foucault, secondo cui il novecento sarebbe caratterizzato da una *rupture épistémologique* a partire dal secondo dopoguerra – la nota *hypermodernité*, che Fredric Jameson vedeva indissolubilmente legata a quel tardo capitalismo sviluppatosi dagli anni Cinquanta in poi.<sup>68</sup>

Ma a questo punto Mudimbe fa un passo indietro, e la storia d'amore che lega l'Africa alla lente di Foucault pare, seppure solo parzialmente, incrinarsi. Lo studioso precisa:

*everyone would agree that the Indian criticism of colonialism, beginning in the 1920s, and the growing influence of Marxism from the 1930s onwards opened a new era and made way for the possibility of new types of discourses [...] The most original include the Négritude movement, the fifth Pan-African conference and the creation of Présence Africaine.*<sup>69</sup>

Ora, il quinto congresso Panafricano risale al 1945, e la creazione di *Présence Africaine* a due anni dopo (e per far quadrare i conti *à la Foucault*, anche la nascita della Négritude deve risalire al periodo posteriore alla seconda guerra mondiale, ergo: Mudimbe sostiene che la reale presa di coscienza del movimento coincide con la prefazione di Sartre nel 1948). Alla luce delle riflessioni di Mudimbe, però, risulta davvero un po' difficile rendere conto di fenomeni sociali diffusi quasi tre decenni prima, quali la *vogue nègre* parigina, il primitivismo nelle arti e un movimento letterario quale la Harlem Renaissance. Si noti che non stiamo parlando di eccezioni: si tratta di veri e propri fenomeni di gusto. E difficilmente può essere trattata come un'eccezione un'opera come *L'Africa Fantasma*, perfettamente inserita nel tessuto epistemologico del suo tempo – un resoconto etnografico in veste surrealista – la cui più incisiva particolarità risiede nel cortocircuito tra due stili e generi narrativi diversi. Come spiegare il fatto che già all'inizio degli anni Trenta Leiris sollevava profonde questioni di ordine epistemologico, non solo proponendo un generico relativismo culturale, ma questionando a fondo i limiti della conoscenza e rappresentabilità dell'Altro?

---

<sup>68</sup> Cfr. F. JAMESON, 1984, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 146 (1984), pp. 53-92.

<sup>69</sup> V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, op. cit., p. 83.

Le teorie di Foucault non sono evidentemente sufficienti (ma sarebbe molto più corretto dire interessate) a rendere conto delle affiliazioni tra alcuni settori delle scienze umane occidentali e i movimenti radicali neri nella prima metà del Novecento. Panafricanismo e Négritude non avevano trovato i loro modelli in Baldandiers, Davidson e Sartre, ma come fa presente la genealogia fornita dallo stesso Mudimbe, nei movimenti di decolonizzazione e nel marxismo; per dirla con le parole di Senghor, le fondamenta di Panafricanismo e Négritude sono da ricercarsi in una serie di rapporti atlantici che spaziavano diversi continenti e, strategicamente, miravano a riconciliare l'esperienza caraibica, afro-americana e africana sotto il grande marchio dell'esperienza nera. Si badi bene, non si vuole qui discutere del successo o della realizzabilità di tale iniziativa, né degli ovvi limiti di un discorso essenzialistico basato su un idealizzato luogo d'origine. La critica successiva ha ampiamente messo in luce i limiti di un discorso basato su di "una letteratura di emancipazione che si rivolge all'oppressore nella lingua dell'élite parigina",<sup>70</sup> pur tralasciando spesso la motivazione strategica alla base di tale scelta. Interessa tuttavia sottolineare come talvolta la critica post-strutturalista, che per un verso ha fornito un contributo fondamentale alla nostra analisi, si sia rivelata un modello di analisi insufficiente, che ha spesso finito per appiattare e allineare contributi molto diversi sotto la comune etichetta di "etnocentrici discorsi occidentali," tralasciandone completamente la valenza strategica.<sup>71</sup>

Del resto, già a partire dai primi anni ottanta Edward Said, uno dei più attenti studiosi del pensiero di Foucault, aveva mostrato una certa insofferenza di fronte alle estreme conseguenze delle teorie radicali del discorso così come "canonizzate e addomesticate" da una serie di "apostoli" dello studioso francese:

*"textuality" is the somewhat mystical and disinfected subject matter of literary theory. [...] Literary theory has for the most part isolated textuality from the*

---

<sup>70</sup> M. DIAWARA, 1990, "Reading Africa through Foucault; V. Y. Mudimbe's Reaffirmation of the Subject", in A. MCCLINTOCK, A. MUFTI, and E. SHOHA, eds., 1997, *Dangerous Liaisons*, op. cit., p. 458, mia traduzione.

<sup>71</sup> La distinzione è di K. Appiah, che in un noto saggio parla delle opere africane postcoloniali come di "not an aesthetics but a politics, in the most literal sense of the term". Si veda K. A. APPIAH, "Is the 'Post-' in 'Postcolonial' the 'Post-' in 'Postmodern'?", in A. MCCLINTOCK, A. MUFTI, and E. SHOHA, eds., 1997, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, op. cit., p. 435.

*circumstances, the events, the physical senses that made it possible and render it intelligible as the result of human work.*<sup>72</sup>

La critica alla canonizzazione del modello foucaultiano – con cui peraltro Said riconosce di essere profondamente indebitato – e a certe troppo facili generalizzazioni viene condotta con gli strumenti offerti da altri due maestri dichiarati, Antonio Gramsci e Raymond Williams. A una visione puramente testuale della cultura, Said oppone il processo storico di produzione e riproduzione dell’egemonia, e l’importanza delle forme di resistenza entro un dato tessuto epistemologico:

*the individual consciousness is not naturally and easily a mere child of the culture, but a historical and social actor in it. And because of that perspective, which introduces circumstance and distinction where there had only been conformity and belonging, there is distance, or what we might also call criticism.*<sup>73</sup>

E, in maniera ancora più esplicita:

*Foucault’s eagerness not to fall into Marxist economism causes him to obliterate the role of classes, the role of economics, the role of insurgency and rebellion in the society he discusses. [...] We must not let Foucault get away [...] with letting us forget that history does not get made without work, intention, resistance, effort, or conflict, and that none of these things is silently absorbable into micronetworks of power.*<sup>74</sup>

Tale onnipresenza del potere lo rende, nelle parole di Stuart Hall, “an ‘abstract machine’, whose action is everywhere.” Ma è proprio tale coestensività, così come teorizzata da Foucault, a precludere ogni possibilità di resistenza e di discorso oppositivo all’interno delle teorie del filosofo francese. Con la capacità di sintesi e l’accortezza che

---

<sup>72</sup> E. W. SAID, 1983, “Secular Criticism”, in *The World, the Text, and the Critic*, op. cit., pp. 3-4. Per le espressioni “canonizzate e addomesticate” e “apostoli” che compaiono subito prima, ibid., p. 3, mia traduzione. Come numerosi altri studiosi, Said lega la svolta testuale del poststrutturalismo all’ascesa politica del reaganismo (ibid., p. 4).

<sup>73</sup> E. W. SAID, 1983, “Traveling Theory”, in *The World, the Text, and the Critic*, op. cit., p. 244.

<sup>74</sup> E. W. SAID, 1983, “Secular Criticism”, in *The World, the Text, and the Critic*, op. cit., p. 15, e “Traveling Theory”, ibid., p. 245. Per un’attenta analisi dei limiti delle teorie di Foucault, cfr. anche cap. 10, “Traveling Theory”, pp. 226-47, in cui Said accusa la teoria del potere di Foucault di “theoretical overtotalization” e “disturbing circularity” (ibid., p. 246). Per una critica al tentativo di conciliare Foucault e Gramsci operato da Said, cfr. D. PORTER, “Orientalism and Its Problems”, in F. BARKER, P. HULME, M. IVERSEN and D. LOXLEY, eds., 1983, *The Politics of Theory*, Proceedings of the Essex Sociology of Literature Conference, University of Essex, Colchester, pp. 179-93, ora disponibile in L. CHRISMAN and P. WILLIAMS, eds., 1994, *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, Columbia university Press, New York, pp. 150-61.

lo contraddistinguono, già nel 1980 Hall aveva riassunto il problema in questi termini: “since power is everywhere, resistance is, ultimately, a concept without a home”.<sup>75</sup>

La medesima critica è avanzata all’opera di Mudimbe da Dennis Hickey e Kenneth C. Wylie. In *An Enchanting Darkness. The American Vision of Africa in the Twentieth Century*, gli studiosi fanno notare come l’opera del filosofo finisca per ridurre la situazione coloniale e postcoloniale a quel medesimo dualismo che si propone di criticare, trascurando le contraddizioni e le discrepanze sia entro il modello coloniale, sia entro quello occidentale.<sup>76</sup> In tal modo *The Invention of Africa* finisce per riassumere e collassare secoli di storia sulla falsariga di una presunta continuità monolitica e unidimensionale, dimenticando non solamente le specificità storiche e le incoerenze interne ai diversi modelli, ma uniformando anche modelli coloniali spesso diversi – l’opera del filosofo, difatti, sembra prendere le mosse dal colonialismo francese, con la sua strategia di conversione sociale e culturale, per generalizzarlo in maniera acritica alle altre potenze coloniali, senza tener conto ad esempio delle peculiarità e differenze dell’*indirect rule* britannica.

Non è un caso che Mudimbe, alle prese con una critica epistemologica radicale mirata a dimostrare una continuità dell’immaginario africano entro il tessuto epistemologico occidentale, si sia trovato di fronte a una serie di contraddizioni interne che, come si è già fatto notare, hanno rivelato una scarsa attenzione alle categorie storiche. Non è casuale nemmeno che il filosofo si distacchi dalla critica epistemologica pura per ricondurre il mutamento paradigmatico degli anni Venti al ruolo di rivolta e ribellione dei movimenti di decolonizzazione indiani e del marxismo, due elementi in qualche modo destinati a spianare il terreno ai tre episodi fondamentali che Mudimbe individua nel secondo dopoguerra: la nascita della Negritudine, il quinto Congresso Panafricano tenutosi a Manchester immediatamente dopo la fine della seconda guerra mondiale, e la nascita della casa editrice *Présence Africaine* ad opera di Alioune Diop nel 1947. Ancor

---

<sup>75</sup> S. HALL, “Nicos Poulantzas: State, Power, Socialism”, in *New Left Review* I/119, January/February 1980, pp. 66-67. La critica di una semplificazione binaria tra diverse nazioni imperiali e altrettanto varie situazioni coloniali viene avanzata all’opera di Mudimbe da D. HICKEY & K. C. WYLIE, 1993, “In Search of the Other. Reflections in a Hall of Mirrors”, in *An Enchanting Darkness. The American Vision of Africa in the Twentieth Century*, Michigan State University Press, East Lansing, pp. 29-57.

<sup>76</sup> D. HICKEY & K. C. WYLIE, 1993, “In Search of the Other. Reflections in a Hall of Mirrors”, in *An Enchanting Darkness*, op. cit., pp. 29-57, sptt. pp. 29-33.

più curioso ma tutt'altro che inspiegabile appare il fatto che nelle pagine a seguire Mudimbe finisca per fare un'opera di salvataggio dell'etnografia, distinguendo tra quelli che definiremmo antropologi "progressisti" o, per riprendere un termine di Said, "ribelli" – coloro che secondo l'autore mostrano un "impegno antropologico nei confronti dei valori africani" – e antropologi reazionari. Consci di banalizzare la riflessione del filosofo, si potrebbe dire che tra gli "antropologi buoni" compaiono alcuni di quelli che abbiamo già visto attivamente impegnati all'interno dei circuiti politici radicali – Frobenius, Delafosse, Tempels, Griaule, Danquah e Leiris; accanto a questi Mudimbe pone alcuni sociologi noti per la loro messa in discussione della nozione di società fossili, Raymond Michelet e Georges Balandier.<sup>77</sup> Paradossalmente, tra i "cattivi" più recenti Mudimbe se la prende in particolar modo con l'eurocentrismo di Carl Sagan, professore di astronomia alla Cornell University, colpevole di aver questionato e ridicolizzato – senza alcun supporto documentato se non la pura diffidenza – la complessità della cosmogonia Dogon tanto ben dimostrata da Griaule e Dieterlen quasi quarant'anni prima.<sup>78</sup> Al di là delle semplificazioni, Mudimbe pare sottolineare quella distinzione tra i due differenti paradigmi già visibili in nuce nell'etnografia di fine Ottocento secondo Barkan e Bush, e tanto ben riflesso nelle opere moderniste: la contraddizione tra un progetto relativista capace di riconnettersi direttamente al disorientamento implicito in una disciplina come l'etnografia da un lato, la rigida gerarchia sociale e il conservatorismo del darwinismo sociale dall'altro.<sup>79</sup>

Del resto negli stessi anni anche James Clifford, riflettendo sul rapporto tra etnografia e post-strutturalismo, si era confrontato con la critica radicale di Foucault sottolineando la necessità di distinguere quegli esperimenti di scrittura etnografica – tra

---

<sup>77</sup> V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, op. cit., pp. 88 e segg. per la genealogia in questione. La citazione è invece tratta da p. 88, mia traduzione.

<sup>78</sup> Cfr. V. Y. MUDIMBE, 1988, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, op. cit., pp. 13-15. Le opere di Griaule e Dieterlen sulla cosmogonia Dogon a cui Mudimbe fa riferimento sono il già citato M. GRIAULE, (1948) 1966, *Dieu d'eau: entretiens avec Ogotemmel*, Fayard, Paris, trad. it. *Dio d'acqua*, Bompiani, Milano 1968; M. GRIAULE, 1952, "Le Savoir des Dogon", *Journal de la société des africanistes* 22 :1952, pp. 27-42; M. GRIAULE et G. DIETERLEN, 1965, *Le Renard pâle*, Institut d'Ethnologie, Paris. L'opera di Sagan a cui Mudimbe fa riferimento è C. SAGAN, 1983, *Broca's Brain: Reflections on the Romance of Science*, Ballantine Books, New York.

<sup>79</sup> Cfr. E. BARKAN e R. BUSH, 1995, "Introduction", in *Prehistories of the Future*, op. cit., pp. 1-19.

cui le opere di Leiris e Griaule – che pur non muovendosi all'interno di un modello sistematico di evoluzione o in una direzione univocamente riformista, costituivano per lo studioso un fondamentale “toolkit of engaged theory”.<sup>80</sup> La definizione di teoria come “toolkit” deriva da proprio da Foucault e Deleuze, e tuttavia l'aggettivo “engaged” aggiunto da Clifford rimanda necessariamente a quella dimensione politica e storica di resistenza e di conflitto sottolineata da Said e Hall. Se, come ricorda Clifford, la scrittura etnografica non può evitare completamente l'uso di dicotomie e di essenzializzazioni e il riduzionismo che queste comportano, e se nessun metodo o posizione etica è in grado di garantire la veridicità delle rappresentazioni etnografiche, l'unico antidoto a tali vizi è tenere presente le specifiche relazioni di potere in cui queste hanno avuto origine. Per dirla con le parole dello studioso:

*it becomes necessary to conceive of ethnography not as the experience and interpretation of a circumscribed “other” reality, but rather as a constructive negotiation involving at least two, and usually more, conscious, politically significant subjects.*<sup>81</sup>

Come Clifford, anche Mudimbe si allontana dal disvelamento delle regole che dominano il discorso epistemologico occidentale per tratteggiare una genealogia del pensiero radicale a cavallo tra tre continenti – un “toolkit of engaged theory” – per l'occasione ambiguamente elevando Sartre al ruolo di filosofo africano onorario. Del resto è lo stesso Mudimbe a ricordare il ruolo del quinto Congresso Panafricano, tenutosi a Manchester alla fine del 1945. Tra i delegati si contavano figure del calibro di Du Bois, Padmore, Appiah, Nkrumah, Kenyatta. Visto in retrospettiva, il Congresso ha costituito una delle voci più importanti a favore della decolonizzazione dell'Africa e delle Indie Occidentali, e sicuramente rappresentato uno dei luoghi d'incontro e di scontro per i più importanti radicali neri del tempo. C.L.R. James ha riassunto l'esito politico del congresso con la nota formula dell'alleanza tra Padmore e Du Bois, ovvero tra il

---

<sup>80</sup> J. CLIFFORD, 1988, *The Predicament of Culture*, op. cit., p. 41. Per la dispersione dell'autorità etnografica, cfr. cap. 1, “On Ethnographic Authority”, pp. 21-54. Per gli esperimenti di scrittura etnografica postcoloniale e radicale analizzati da Clifford, cfr. cap. 2, “Power and Dialogue in Ethnography: Marcel Griaule's Initiation”, pp. 55-91; cap. 4, “On Ethnographic Surrealism”, pp. 117-51; cap. 6, “Tell about Your Trip: Michel Leiris”, pp. 165-74; cap. 7, “A Politics of Neologism: Aimé Césaire”, pp. 175-81.

<sup>81</sup> J. CLIFFORD, 1988, *The Predicament of Culture*, op. cit., p. 23.

movimento radicale delle Indie Occidentali e il padre della notissima organizzazione statunitense N.A.A.C.P., nonché del movimento panafricanista del ventesimo secolo.<sup>82</sup>

Che i rapporti tra Panafricanismo, Negritudine e pensiero radicale nella prima metà del secolo siano molto stretti, seppure spesso intrinsecamente contraddittori, è evidente. Il Novecento nero che qui abbiamo preso in esame, almeno fino alla guerra fredda e al fallimento dei movimenti di decolonizzazione in seguito ai colpi di stato degli anni Sessanta, pare distinguere e cercare le proprie affiliazioni con le scienze umane occidentali lungo tali linee. Difficilmente si può immaginare che i rapporti di Griaule coi movimenti comunisti degli anni Trenta e Kouyaté prima, con *Présence Africaine* poi fossero casuali. Allo stesso modo, la biografia di Leiris è estremamente rivelatoria delle scelte politiche e strategiche dell'autore, dal supporto esplicito al partito comunista ai movimenti di decolonizzazione, dal Panafricanismo fino alla rivoluzione cubana. Ma anche studiosi più accademici quali Rivet, Lévy-Bruhl e Mauss erano attivamente impegnati all'interno di una prospettiva socialista. Come ricorda Clifford, il rapporto di tutti questi studiosi con l'etnografia si può spesso definire strategico: "this kind of critical, political use of ethnographic knowledge was integral to [their] engaged socialism as it was to the cultural criticism of the avant-garde".<sup>83</sup>

Questo ci riporta a una questione fondamentale. Con Mudimbe (o contro di lui, nel caso la genealogia fornita nel testo fosse involontaria) questa tesi vuole sostenere che per rendere ragione delle affiliazioni tra le opere di numerosi scrittori della diaspora nera, comprese quelle di autori più tardi quali Brathwaite, Baraka e Mackey, e le scritture etnografiche tra le due guerre, è fondamentale tenere presente il ruolo dei movimenti internazionali quali Panafricanismo e Négritude, ma anche del pensiero nero radicale e dei suoi contraddittori rapporti con una delle più formidabili e capillari organizzazioni internazionali attive in quegli anni, il partito comunista. Sebbene i fili dell'internazionalismo panafricanista, del partito comunista, dei movimenti letterari e dei movimenti di decolonizzazione spesso si intreccino e divenga difficile distinguerli gli uni dagli altri, un discorso a parte meriterebbe uno studio del ruolo contraddittorio del partito comunista, e più ampiamente del marxismo, nella formazione dei movimenti radicali neri

---

<sup>82</sup> Cfr. C. L. R. JAMES, 1977, *Nkrumah and the Ghana Revolution*, Allison and Busby, London, p. 75.

<sup>83</sup> J. CLIFFORD, 1989, "Negrophilia", op. cit., pp. 904.

transnazionali <sup>84</sup> – tale aspetto richiederebbe una ricerca documentata e approfondita di cui qui non si possono che dare alcune tracce. Tuttavia, se da un lato è fondamentale sottolineare i rapporti profondi e duraturi tra marxismo e movimenti radicali neri/movimenti di decolonizzazione, dall'altro è altrettanto importante evidenziarne le numerose problematiche, prima tra tutte l'appropriazione della lotta nera da parte di un universalismo marxista che veniva ricorrentemente accusato di stemperarne i limiti e gli scopi all'interno di una più ampia nozione di lotta di classe nel nome del proletariato, di fatto imponendo ai neri una politica assimilazionista.<sup>85</sup>

Fatte presenti queste fondamentali precisazioni, questa tesi non mira a fornire un'analisi del pensiero radicale nero nei suoi conflittuali rapporti con l'ortodossia marxista, né tanto meno a tratteggiare tali relazioni in maniera esaustiva: ma ribadendo la necessità di mettere in dialogo questi due campi, vuole sottolineare in particolar modo la rilevanza della formazione di un'intelligenza nera transnazionale per le successive scritture della diaspora, e il suo ruolo nella formazione di una coscienza critica per le generazioni a venire. Inoltre, si vuole qui evidenziare come tale intelligenza, lungi dall'essere ermeticamente sigillata in una sfera a parte, intrattenesse rapporti di dialogo e scambio intensi, se non sempre lineari e positivi, con le frange più aperte e meno conservatrici degli intellettuali e degli studiosi occidentali.

---

<sup>84</sup> A tal proposito essenziali si sono rivelate alcune opere di B. H. EDWARDS, in particolar modo l'ottimo articolo "The 'Autonomy' of Black Radicalism", *Social Text* 19:2 (2001), pp. 1-13, oltre alla già citata e documentata opera del 2003, *The Practice of Diaspora*, op. cit., sptt. il capitolo "Inventing the Black International", pp. 241-305, fondamentale per tracciare i continui e spesso conflittuali rapporti tra le numerose organizzazioni radicali nere europee e nordamericane, il partito comunista e le organizzazioni "non allineate".

<sup>85</sup> A proposito dell'ambiguità dei rapporti tra il partito comunista e i neri, si veda il documentatissimo saggio di R. D. G. KELLEY, "Afric's Sons with Banner Red. African-American Communists and the Politics of Culture, 1919-1934", in S. J. LEMELLE and R. D. G. KELLEY, eds., 1994, *Imagining Home: Class, Culture, and Nationalism in the African Diaspora*, Verso, London and New York, pp. 35-54. Il medesimo saggio compare, in forma rivista e ridotta, col titolo "African-Americans and the Communist Party", in K. A. APPIAH and H. L. GATES, JR., eds., 1999, *Microsoft Encarta Africana*, electronic resource, Microsoft Corporation, Redmond, Washington. Particolarmente utile si è rivelata anche la pionieristica analisi di C. ROBINSON, 2000 (1983), *Black Marxism: the Making of the Black Radical Tradition*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

“The race problem is the other side of the labor problem” – aveva scritto Du Bois nel 1925.<sup>86</sup> Tuttavia, come si è visto, l’analisi del rapporto tra la cosiddetta “negro question” e le lotte dei lavoratori, spesso portate avanti sotto la bandiera del partito comunista, necessita di una profonda revisione.<sup>87</sup> Negli ultimi decenni alcuni storici si sono occupati di ridefinire il ruolo e la partecipazione degli intellettuali neri all’interno del partito comunista e delle numerose associazioni, più o meno allineate, che ne costituivano alcune delle numerose filiazioni. Come ricorda Brent Hayes Edwards, gli studiosi della guerra fredda avevano teso a liquidare la questione con la memorabile frase di Mark Naison, secondo cui la storia dei neri e del comunismo sarebbe stata pervasa da cima a fondo da “manipolazione, disillusione e tradimenti”.<sup>88</sup> Distaccandosi da una lettura tanto riduttiva, le opere dei nuovi storici offrono una visione estremamente complessa dell’eredità del pensiero radicale nero e del comunismo, all’interno di un progetto che invece di concentrarsi unicamente sulla linea politica ufficiale del partito, tende ad allargare il raggio d’analisi al più ampio campo dell’azione radicale nera nelle sue molteplici interconnessioni, soprattutto all’interno dei principali centri metropolitani occidentali.<sup>89</sup> Molto spesso una ricerca storica concepita in tal senso non può che privilegiare una visione internazionalista e diasporica – sebbene spesso strettamente occidentale – dei movimenti radicali neri del ventesimo secolo.<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> W. E. B. DU BOIS, “The Negro Mind Reaches Out”, in A. LOCKE, ed., 1968 (1925), *The New Negro: an Interpretation*, Atheneum, New York, p. 408.

<sup>87</sup> Di recente in realtà tale campo ha goduto di un certo sviluppo dovuto alla fine della guerra fredda e, soprattutto, alla recente apertura degli archivi del *Comintern*.

<sup>88</sup> B. H. EDWARDS, 2001, “The ‘Autonomy’ of Black Radicalism”, op. cit., p. 1.

<sup>89</sup> Cfr. B. H. EDWARDS, 2001, “The ‘Autonomy’ of Black Radicalism”, op. cit., pp. 2-3. In tale contesto Edwards sottolinea anche la decisione di un adottare un approccio “interdisciplinare” per rendere conto di altre forme culturali che si sono rivelate fondamentali per il radicalismo nero, prime tra tutte la letteratura (nelle sue forme più tradizionali ma anche in quelle che Sylvia Wynter ha definito appartenenti a un “blurred genre”), e la musica (Cfr. P. GILROY, 1994, “Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a *Changing Same*”, in S. J. LEMELLE and R. D. G. KELLEY, eds., 1994, *Imagining Home: Class, Culture, and Nationalism in the African Diaspora*, op. cit., pp. 93-117, e anche “‘Jewels Brought from Bondage’: Black Music and the Politics of Authenticity”, in P. GILROY, 1993, *The Black Atlantic*, op. cit., pp. 72-110).

<sup>90</sup> Si vedano a tal proposito i già citati S. J. LEMELLE and R. D. G. KELLEY, eds., 1994, *Imagining Home*, op. cit.; C. ROBINSON, 2000 (1983), *Black Marxism*, op. cit.; B. H. EDWARDS, 2003, *The Practice of Diaspora*, op. cit.; P. GILROY, 1993, *The Black Atlantic*, op. cit.; si vedano inoltre tra gli altri K. WOODARD, 1999, *A Nation within a Nation: Amiri Baraka (Leroi Jones) and Black Power Politics*, University of North Carolina Press, Chapel Hill; M. STEPHENS, 1998, “Black Transnationalism and the Politics of National Identity: West Indian Intellectuals in Harlem in the

Del resto, come ricorda Fredrickson, un tratto fondamentale che ha accomunato le diverse forme prese dal radicalismo nero a partire dalla metà dell'Ottocento a oggi è stato il suo carattere essenzialmente aperto, diasporico e transnazionale – una caratteristica, quest'ultima, che lo rende tuttora capace di influenzare il tessuto e la poetica delle opere di autori di generazioni successive quali Brathwaite, Baraka, Mackey. Dalla metà dell'Ottocento in poi, sottolinea Fredrickson, i radicali neri

*were keenly aware of the larger struggle of Africans and people of African descent throughout the world against colonization, disenfranchisement, slavery, and segregation”.*<sup>91</sup>

Era parimenti inevitabile che i movimenti radicali transnazionali quali ad esempio Panafricanismo si ponessero in stretti rapporti con l'internazionalismo del Partito Comunista. Come fa notare Kelley,

*The Communist movement's internationalism not only appropriated the familiar idioms of Pan-Africanism, but in many respects it cleared the way for a vision of black anti-imperialism that could transcend without negating a completely racialized world-view. Moreover, internationalism became a vehicle for [...] radicals to cross cultural boundaries, to escape and challenge essentialist presumptions common among some segments of the CP [...].*<sup>92</sup>

Il sodalizio tra movimenti radicali neri e partito comunista aveva effettivamente raggiunto il culmine all'inizio del novecento, e in particolare nel 1922, quando il quarto congresso del *Comintern* si era fatto promotore di una serie di tesi che vedevano nei neri una “nazione” oppressa dall'imperialismo globale.<sup>93</sup> Tuttavia, nonostante le prese di posizione del *Comintern* riguardo alla cosiddetta “questione nera” (è ormai storicamente accertato che si trattasse in larga parte di pressioni esercitate direttamente da Lenin e dal comunista indiano M. N. Roy sul *Comintern* stesso), spesso negli Stati Uniti e nei paesi

---

Age of War and Revolution”, *American Quarterly* 50 (September 1998), pp. 592-608; M. I. SOLOMON, 1998, *The Cry Was Unity: Communists and African Americans, 1917-1936*, University Press of Mississippi, Jackson.

<sup>91</sup> G. FREDRICKSON, 1995, *Black Liberation: A Comparative History of Black Ideologies in the United States and South Africa*, Oxford University Press, Oxford and New York, pp. 5-6.

<sup>92</sup> R. D. G. KELLEY, “Afric’s Sons with Banner Red. African-American Communists and The Politics of Culture, 1919-1934”, op. cit., p. 39.

<sup>93</sup> Cfr. C. ROBINSON, 2000 (1983), *Black Marxism*, op. cit., p. 304, mia traduzione, oltre a R. D. G. KELLEY, “Afric’s Sons with Banner Red. African-American Communists and the Politics of Culture, 1919-1934”, op. cit., p. 38.

dell'Europa occidentale tale problema aveva finito per essere subordinato alla lotta di classe e a una politica forzatamente assimilazionista nei confronti dei neri.<sup>94</sup> Una menzione a parte merita invece la politica dell'Unione Sovietica, che particolarmente sensibile alla questione nera – con ogni probabilità a fini propagandistici – ostentava un “benevolo trattamento dei neri” per distinguersi da quello che il partito comunista definiva il “razzismo del capitalismo occidentale”, e aveva addirittura eletto il radicale nero George Padmore tra i membri del Soviet Supremo.<sup>95</sup>

Negli anni venti l'Internazionale Comunista aveva fondato l'*International Trade Union Committee of Negro Workers* (ITUC-NW) col fine di organizzare i lavoratori di origine africana di tutto il mondo e di favorire i movimenti anticoloniali nell'Africa subsahariana. La breve storia di tale organizzazione, che aveva prima elevato una figura del calibro di George Padmore al Soviet Supremo, e che appena qualche anno dopo la sua fondazione, nel 1933, sarebbe stata smantellata (ma non prima di accogliere le dimissioni di Padmore, definitivamente allontanatosi dalla linea ufficiale del partito), raccoglie in sé le numerose contraddizioni che caratterizzano il rapporto tra i radicali neri attivi nei maggiori centri metropolitani dell'occidente e il partito comunista.

Le difficoltà e le contraddizioni spesso insite in seno a tali rapporti sono perfettamente stigmatizzate nella già citata intervista rilasciata da Césaire a Depestre, originariamente pubblicata in calce alla traduzione inglese di *Discourse on Colonialism* e oltre dieci anni dopo in *Bonjour et adieu a la Négritude*. Il rapporto ambivalente di Césaire nei confronti del comunismo è evidente. Nella fase iniziale della Négritude, precisa lo scrittore,

*La « question nègre ». Je reprochais aux communistes, à ce moment-là, d'oublier non particularités nègres. Ils se comportaient en communistes, ce qui était bien, mais en communistes abstraits. Alors je soutenais que la question politique n'épuise pas notre condition nègre. Nous sommes des nègres avec de nombreuses singularités historiques. [...] Et les communistes me reprochaient*

<sup>94</sup> Cfr. R. D. G. KELLEY, “Afric's Sons with Banner Red. African-American Communists and the Politics of Culture, 1919-1934”, op. cit., pp. 37-40.

<sup>95</sup> B. H. EDWARDS, 2003, *The Practice of Diaspora*, op. cit., p. 262, mia traduzione. Edwards riferisce anche del ruolo di George Padmore nel Comintern: in quanto segretario dello *International Trade Union Committee of Negro Workers* ITUC-NW, Padmore era residente a Mosca e gli era stato dato un ufficio al Cremlino; nel 1929 Padmore era stato eletto membro del Soviet Supremo, anche se egli stesso pare fosse consapevole che si trattava di un'elezione di facciata a scopi propagandistici, cui non era seguita alcuna carica reale (ibid., pp. 261-263).

*déjà qu'ils appellent mon « racisme », parce que je parlais de la question nègre. Autrement, je leur disais : Marx, c'est bien, mais il faut compléter Marx.*<sup>96</sup>

In un'opera pionieristica quale *Black Marxism* (1983), Cedric Robinson aveva già sottolineato l'importanza dei discorsi di liberazione portati avanti dai radicali neri all'interno della tradizione del pensiero occidentale, facendo tuttavia notare i rischi di trattare i termini radicalismo nero e comunismo come coincidenti, o addirittura in un rapporto di subordinazione l'uno all'altro. Secondo Robinson, se il marxismo rappresenta una delle condizioni necessarie per la nascita di un radicalismo nero, per una serie di limiti intrinseci questo non è in grado di rendere conto, da solo, della tradizione epistemologica nera radicale, che secondo lo studioso si muove in un'altra "zona di interrogazione". Non solo, il marxismo occidentale si è anche storicamente dimostrato incapace di analizzare le basi razziali del capitalismo occidentale.

Certo, di fronte a una definizione tanto ampia di "radicalismo nero" si può obiettare che si rischia di semplificare troppo le singole posizioni per fare di tutta l'erba un fascio, col risultato di sopravvalutare l'impatto del radicalismo nero e dei discorsi di liberazione sugli scrittori della diaspora. Una critica in parte fondata: e tuttavia, quello che preme qui ricordare è che tale rete di contatti, relazioni e legami è stata capace di fornire uno spazio di confronto e una tradizione intellettuale, sebbene multiforme e non sempre omogenea, ad artisti e studiosi neri di continenti e generazioni diverse. Come ricorda Césaire:

*à Paris, je rencontrais une vingtaine de Noirs, de toutes origines. Il y avait des Africains comme Senghor ; des Guyanais comme Damas ; des Haïtiens, des Afro-Américains, beaucoup d'Antillais. C'était pour moi très important. [...] pour la solidarité des Noirs. [...] Il y eut le phénomène du jazz. Il y eut le mouvement de Marcus Garvey. Il y eut, par ailleurs, en France, un journal que s'appelait Le cri des nègres. [...] Je me rappelle aussi très bien que nous avons lu alors les poèmes de Langston Hughes et de Claude McKay. [...] Le mouvement de la Renaissance noire, aux Etats-Unis [...] a créé l'atmosphère qui m'a permis de prendre conscience de la solidarité des peuples noirs.*<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> R. DEPESTRE, "An Interview with Aimé Césaire", originariamente condotta in spagnolo, poi tradotta in inglese in A. CÉSAIRE, 1972 (1955), *Discourse on Colonialism*, a cura di R. J. KELLEY, p. cit., pp. 81-94, infine disponibile in francese in R. DEPESTRE, *Bonjour et adieu a la Négritude*, op. cit., pp. 71-72.

<sup>97</sup> Cfr. R. DEPESTRE, *Bonjour et adieu a la négritude*, op. cit., pp. 72-74.

Tale rete di rapporti così profondamente indebitati col pensiero nero radicale è riuscita a costituire un humus estremamente fertile che ha dato impulso alla critica e alla produzione artistica delle nuove generazioni. Inoltre, è necessario ricordare che tale impatto è stato con ogni probabilità tanto duraturo e profondo perché non si è limitato al campo teorico e astratto, ma ha trovato voce anche in letteratura, arte, musica, varcando i tradizionali confini disciplinari. A tal proposito giova ricordare che Senghor, Césaire, C.L.R. James, e dopo di loro Glissant, Brathwaite, Baraka e Mackey sono al tempo stesso saggisti e poeti, autori di trattati storici e drammaturghi, scrittori politici e attivisti, critici letterari e romanzieri, esperti musicali e musicisti, editori e voci radiofoniche. Un superamento delle barriere disciplinari estremamente comune dal modernismo in poi, ma, pare, ancor più tra gli intellettuali della diaspora nera.

Tuttavia, il senso di solidarietà espresso da Césaire è affiancato da un'interessante genealogia del pensiero radicale nero tra le due guerre – il citato *Le cri des nègres* era niente di meno che un giornale affiliato al partito comunista attraverso l'*Union des Travailleurs Nègres*, ed edito dal già nominato radicale Tiemoko Garan Kouyaté, la cui influenza riconosceranno anche Menil, Senghor e Dadié;<sup>98</sup> il romanzo scritto da McKay nel 1928, *Banjo*, costituisce la prima opera ambientata tra gli immigrati del porto di Marsiglia, e ha il merito di ricordarci come fin dall'inizio del secolo la condizione diasporica non si limitasse a toccare le classi privilegiate o l'intelligenza nera radicale, ma fosse una situazione estremamente diffusa anche tra i lavoratori più umili.<sup>99</sup> La schiera di intellettuali afroamericani citata da Césaire si accorda perfettamente coi nomi che alcuni anni dopo Senghor avrebbe annoverato tra le principali influenze sulla poetica della Négritude: W.E.B. Du Bois, Carter Woodson, Mercer Cook, Langston Hughes, Countee Cullen, Claude McKay e Richard Wright, si possono senza alcun dubbio

---

<sup>98</sup> Cfr. B. H. EDWARDS, *The Practice of Diaspora*, op. cit., pp. 37, 250, 266-267. In realtà, appena un paio di anni dopo la fondazione del giornale, nel 1933, Kouyaté sarebbe stato estromesso dal comitato direttivo a causa delle sue posizioni non allineate rispetto alla linea ufficiale del partito comunista, oltre che per le sue collaborazioni con Padmore. Il giornale rimase in tal modo saldamente in mano alla gerarchia comunista francese (ibid., p. 250).

<sup>99</sup> A tal proposito KELLEY annota: “Despite the almost axiomatic tendency in European historiography of early modern working classes in national terms [...], the “lower orders” usually were comprised of immigrant workers from territories outside the nations in which they worked. These immigrant workers were placed at the bottom of a racial hierarchy. The Slavs and the Irish, for example, were among Europe’s first ‘niggers’.” R. D. G. KELLEY, “Foreword”, in C. J. ROBINSON, 2000 (1983), *Black Marxism*, op. cit., pp. xii-xiii.

iscrivere a una genealogia di pensiero radicale, seppur in taluni casi si tratti di un'affiliazione estremamente travagliata.<sup>100</sup> L'adesione, seppur spesso sofferta e in alcuni casi in seguito rinnegata, di intellettuali quali Langston Hughes, Claude McKay e Richard Wright al partito comunista non è certo un mistero, ed è spesso esplicita nelle opere e nelle biografie degli autori.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Lo storico Carter Woodson vanta una biografia da attivista politico legata, oltre che al progetto della già citata enciclopedia africana, al discusso Marcus Garvey, figura la cui incredibile popolarità all'interno della comunità nera afroamericana e caraibica aveva costretto il partito comunista a cambiare linea rispetto al nazionalismo nero. Mercer Cook si era fatto promotore di un forte internazionalismo traducendo diverse opere di scrittori neri francofoni in inglese; qualche decennio dopo avrebbe terminato la carriera con un libro il cui titolo lascia pochi dubbi sulla sua posizione politica: *The Militant Black Writer in Africa and the United States*, un'opera a quattro mani con Stephen E. Henderson, autore a sua volta di un pionieristico testo critico sulla poesia nera radicale degli anni sessanta (cfr. M. COOK and S. E. HENDERSON, 1969, *The Militant Black Writer in Africa and the United States*, University of Wisconsin Press, Madison; S. E. HENDERSON, 1973, *Understanding the New Black Poetry; Black Speech and Black Music as Poetic References*, Morrow, New York). Cullen è forse la figura che meno convince all'interno della genealogia nera radicale di Senghor: tuttavia il poeta, forse il più tradizionale della Harlem Renaissance, pubblicava regolarmente su *The Crisis* e alla fine degli anni venti aveva sposato l'unica figlia di Du Bois.

<sup>101</sup> Per quanto concerne le opere dichiaratamente comuniste di HUGHES, la lista sarebbe lunghissima: si vedano in particolar modo le raccolte poetiche degli anni Trenta. In quegli anni Hughes partecipò attivamente alla politica del partito comunista pubblicando numerose opere in *New Masses* e *The Liberator*, e divenne presidente della *League of Struggle for Negro Rights* (LSNR), affiliata al partito comunista. E tuttavia, i rapporti di Hughes col partito comunista rimangono contraddittori: nonostante la presidenza della LSNR, l'affiliazione al *John Reed Club* e un viaggio in Unione Sovietica nel 1932, chiamato a testimoniare davanti alla *U.S. House Un-American Activities Committee* oltre vent'anni dopo Hughes avrebbe negato ogni affiliazione col partito comunista. Per i dati biografici si rimanda alle due autobiografie, L. HUGHES, 1940, *The Big Sea* (Hill and Wang, New York) e *I Wonder as I Wander* (Rinehart, New York 1956), oltre che a L. C. ROBISNON, in K. A. APPIAH e H. L. GATES, Jr., eds., 1999, *Microsoft Encarta Africana*, electronic resource, Microsoft Corporation, Redmond, Washington. Conflittuali appaiono anche i rapporti di MCKAY col partito comunista. Nonostante le numerose collaborazioni con quotidiani radicali (negli anni venti McKay fu l'editore della rivista *The Liberator*), e la partecipazione al Quarto Congresso dell'Internazionale Comunista in qualità di delegato ufficiale nel 1922, nel corso dei due decenni a seguire McKay si sarebbe progressivamente allontanato dal comunismo, fino a divenire un fervente anticomunista; ne fa fede il tentativo di organizzare, nella New York dei tardi anni Trenta, un gruppo di scrittori anticomunisti all'interno del *Works Project Administration – Federal Writers' Project*. Per i dati biografici di McKay, cfr. J. SMETHURST, in K. A. APPIAH e H. L. GATES, Jr., eds., 1999, *Microsoft Encarta Africana*, op. cit. Il rapporto conflittuale di WRIGHT col partito comunista emerge dalla nota autobiografia *Black Boy, a Record of Childhood and Youth* (Harper & Brothers, New York & London 1945); gli aspetti controversi di tale relazione sono però ancor più evidenti nell'articolo pubblicato nel 1944 sull'*Atlantic Monthly* dal rivelatorio titolo "I Tried to Be a Communist" (*The Atlantic Monthly*, Vol. 174, No. 2 August 1944, poi in A. KOESTLER et al., *The God That Failed*, Harper and Row, New York, 1949). Si veda inoltre il resoconto del viaggio in

E tuttavia, ai fini di questa tesi un'altra appare la questione fondamentale: il rapporto che ha portato gli intellettuali neri a confrontarsi con la tradizione radicale è passato necessariamente attraverso il marxismo e il partito comunista? Oppure, al contrario, è lecito immaginare altre vie che uniscano la tradizione radicale nera con le scritture della diaspora? Con Kelley, si vuole qui sostenere che, soprattutto all'interno dell'ambiente letterario, un fondamentale ponte abbia rappresentato il surrealismo.

*When we consider the lives and works of Black radical intellectuals such as Aimé Césaire, Suzanne Césaire, Wilfredo Lam, Etienne Léro, Jayne Cortez, Simone and Pierre Yoyotte, René Depestre, René Ménil, and even Richard Wright, I think it could be argued that surrealism served as a bridge between Marxism and the Black Radical Tradition.*<sup>102</sup>

Anche a prima vista, le ragioni appaiono piuttosto evidenti, dal momento che il Surrealismo dichiaratamente mirava a promuovere una rivoluzione contro la società occidentale, si richiamava (pur con le condivisibili obiezioni e i dubbi sollevati dalla critica più recente) al primitivismo e all'Africa, e condannava il progetto coloniale delle maggiori potenze d'inizio secolo:

*Surrealists explicitly called for the overthrow of bourgeois culture, identified with anticolonial movements in Africa and Asia, and turned to non-European cultures as a source of ideas and inspiration in their critique of Western civilization.*<sup>103</sup>

Leiris ha già brillantemente criticato il tentativo di sfuggire alla cultura europea per cercare rifugio in un primitivismo visto come l'unico antidoto alla decadenza della civiltà occidentale, e i suoi esiti deludenti. E tuttavia, non vi è alcun dubbio che i termini in cui il surrealismo esprimeva la sua pratica poetica lo identificassero come un'ideologia

---

Ghana, *Black Power; a Record of Reactions in a Land of Pathos* (Greenwood Press, Westport 1954) in cui l'ammirazione di Wright per il presidente socialista Nkrumah, come lo scrittore protetto di Padmore, si trasformò ben presto in una forte diffidenza. Anche in questo caso sarebbe però un errore far coincidere il partito comunista con la tradizione radicale nera: al ritorno a Parigi Wright continuò a frequentare noti radicali quali Padmore, C.L.R. James, Fanon e Sartre, oltre a divenire un importante sostenitore del Panafricanismo. Per l'importanza della figura di Wright nell'arena internazionale e il conflittuale rapporto con la comunità diasporica nera, cfr. P. GILROY, "Without the Consolation of Tears': Richard Wright, France, and the Ambivalence of Community", in *The Black Atlantic*, op. cit., pp. 146-186. Per una storia dettagliata della genesi di *Black Power* e dei conflittuali rapporti con Nkrumah, cfr. J. T. CAMPBELL, 2006, "Native Son, American Daughter", in *Middle Passages*, op. cit., pp. 268-314.

<sup>102</sup> R. D. G. KELLEY, "Preface", in C. ROBINSON, 2000 (1983), *Black Marxism*, op. cit., p.xxi.

<sup>103</sup> R. D. G. KELLEY, "Preface", in C. ROBINSON, 2000 (1983), *Black Marxism*, op. cit., p.xxi.

oppositiva e rivoluzionaria. Unendo l'idea del pensiero radicale e della liberazione al surrealismo da un lato, e all'Africa dall'altro, Césaire ricorda: “le surréalisme [...] c'était un instrument que dynamitait le français [...] un facteur de libération. [...] Si j'applique le surréalisme à ma situation particulière, je peux faire appel aux forces inconscientes. Pour moi, c'était l'appel à l'Afrique”.<sup>104</sup> Il *Chicago Surrealist Group* avrebbe spinto al limite tale metafora della liberazione, attribuendo al surrealismo il compito di liberare la gente comune dalla schiavitù dell'immaginazione:

*Surrealism is the exaltation of freedom, revolt, imagination and love [...] It is above all a revolutionary movement. [...] Beginning with the abolition of imaginative slavery, it advances to the creation of a free society where everybody will be a poet.*<sup>105</sup>

Del resto, alcuni decenni dopo Salman Rushdie si sarebbe espresso negli stessi termini, auspicando una liberazione dell'immaginazione:

*unreality is the only weapon with which reality can be smashed, so that it may subsequently be reconstructed.*<sup>106</sup>

Negli autori che andremo ad analizzare tale poetica surrealista viene rivista e prende talora le forme del “calibanismo” (in Brathwaite), talora della voce dadaista (in Baraka), talora del collage e della giustapposizione (in Mackey).<sup>107</sup>

Così il circolo sembra chiudersi laddove si era aperto, sulla poetica dello spaesamento e il surrealismo. Ma anche in questo caso si tratta di un ritorno all'origine solo apparente: le trame e i movimenti che solcano l'Atlantico, siano essi reali o letterari,

---

<sup>104</sup> R. DEPESTRE, *Bonjour et adieu a la Négritude*, op. cit., p. 70.

<sup>105</sup> Citato in R. D. G. KELLEY, “Preface”, in C. ROBINSON, 2000 (1983), *Black Marxism*, op. cit., p. xxi.

<sup>106</sup> Per il riferimento al realismo magico, cfr. L. HUTCHEON, 1995, “Circling the Downspout of Empire”, in B. ASHCROFT et al., eds., 1995 *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge, London, p. 131, mia traduzione. La citazione è tratta da S. RUSHDIE, 1985, “The Location of Brazil”, in S. RUSHDIE, 1991, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, Granta and Viking Press, London and New York, p. 122.

<sup>107</sup> Giova ricordare la fascinazione del famoso gruppo Dada del Cabaret Voltaire di Zurigo per la musica nera: alcune serate annunciavano “noises, negro music”. In tali *soirées* Hugo Ball e Tristan Tzara suonavano i tamburi intonando canti “neri” inventati; la passione per l'arte e i miti neri sarebbe sfociato in Tzara nella pubblicazione dei “Poèmes Nègres”. (Cfr. CLIFFORD, J., 1989, “Negrophilia”, op. cit., pp. 901-08). Si ricorda inoltre la passione per le *Simultangedichte*, performance a più voci in cui diversi performer leggevano simultaneamente testi diversi, col risultato di deprivere il linguaggio della sua funzione comunicativa e referenziale e trasformarlo in puro suono o rumore.

si arricchiscono di nuove rotte, stratificandosi e facendosi sempre più fitti e inestricabili. Se è impossibile immaginare Brathwaite, Mackey e Baraka senza tener conto dell'influenza di Du Bois, C.L.R. James o Garvey, è altrettanto impossibile tracciare una storia univoca delle impollinazioni e suggestioni tra André Breton, Aimé Césaire e Michel Leiris su tutti questi scrittori.

### 2.3. Rotte radicali: America-Ghana e ritorno

*Throughout that flight from London to Accra I was trying to put together the fragments of my early education; trying to recall when I had first heard the word Africa, what emotions I had registered. [...] Such were the fragments of rumours and fantasy which I was trying to put together during that flight. [...] I found that I was soon talking, unheard, to myself; and instinctively the same delight kept revealing itself: 'But Ghana is free', I was thinking, 'a free independent State'. And the implication of that silence was an acute awareness that the West Indies were not.*

George Lamming

È quasi superfluo discutere del radicalismo di uno dei padri del Panafricanismo internazionalista, Du Bois, la cui biografia è costellata di diatribe e conflitti con un ampio numero di intellettuali più moderati (una per tutte, la discussione con Booker T. Washington a proposito dell'istruzione dei neri),<sup>108</sup> nonché con nazionalisti neri quali Marcus Garvey. Tuttavia, più controversi appaiono i suoi rapporti col partito comunista. La sua iscrizione al partito all'alba dei novant'anni, immediatamente prima di trasferirsi in Ghana su invito del presidente Kwame Nkrumah, e dopo una lunga serie di processi

---

<sup>108</sup> È affascinante ricordare che in tarda età Du Bois stesso, ulteriormente avvicinato al pensiero radicale, avrebbe abbassato i toni della critica e riletto tale disputa come un fraintendimento dovuto all'incapacità di analizzare a fondo la situazione nera: "These two theories of Negro progress were not absolutely contradictory. Neither I nor Booker Washington understood the nature of capitalistic exploitation of labor, and the necessity of a direct attack on the principle of exploitation as the beginning of labor uplift", citato in C. ROBINSON, 1983, *Black Marxism*, op. cit., p. 193. Per una critica di Booker T. Washington, Hampton College, Tuskegee e del sistema educativo da questi proposto, si veda anche J. TYNER, "Contesting Geographical Knowledges", in 2006, *The Geography of Malcolm X*, Routledge, New York and London, pp. 37-60.

che lo avevano visto vittima del maccartismo, appare più come un ultimo gesto di sfida nei confronti di un paese che lo aveva privato dei diritti fondamentali e del passaporto che una scelta di reale partecipazione politica. Du Bois sarebbe morto in Ghana, paese di cui aveva accettato la cittadinanza, e lì giace sepolto accanto a George Padmore, anch'egli trasferitosi nel paese in tarda età in qualità di consigliere del presidente Nkrumah, sostenitore di un marxismo non allineato.<sup>109</sup>

La neorepubblica del Ghana, nel periodo compreso tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, è oggetto di particolare interesse non solo perché si tratta di uno dei più celebrati esempi di nuova democrazia africana (dalla vita breve, per la verità – già nel 1966 il governo di Nkrumah sarebbe caduto per via di un colpo di stato, ma non prima di avere attirato su di sé numerose accuse di totalitarismo e militarizzazione della vita civile), ma soprattutto per l'infinita ricchezza di suggestioni e visioni che ha suscitato nell'immaginario dei neri della diaspora. Del resto, nel 1958, durante una trionfale visita negli Stati Uniti, Nkrumah (che qui aveva trascorso buona parte della sua vita da studente) aveva formalmente offerto un visto d'entrata nel paese a tutti quegli afro-americani che desiderassero contribuire alla costruzione di un'Africa libera. Tale invito, giunto prima delle grandi lotte per i diritti civili, in una fase storica in cui gli afro-americani si vedevano ancora gravemente discriminati all'interno del paese, aveva dato origine a un cospicuo, sebbene non vastissimo, flusso migratorio verso il Ghana. Come ricorda Campbell, il Ghana apriva di fatto una nuova "storia" nei flussi migratori tra Africa e America:

*historically, African Americans have tended to emigrate to Africa during periods of conservative retrenchment, when prospects for black citizenship seemed bleakest. Those arriving in Ghana in the early 1960s, in contrast, came during a period of political resurgence.*<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Per DU BOIS, si veda l'opera autobiografica del 1940 *Dusk of Dawn, an Essay Toward an Autobiography of a Race Concept*, Harcourt, Brace & co., New York.; oltre alla monumentale opera in due volumi di D. L. LEWIS, 1993, *W.E.B. DuBois. Biography of a Race, 1868-1919*, H. Holt & Co., New York; D. L. LEWIS, 2000, *W.E.B. DuBois—The Fight for Equality and the American Century, 1919-1963*, H. Holt & Co., New York.

<sup>110</sup> J. T. CAMPBELL, *Middle Passages*, op. cit., p. 348. Come ricorda lo storico, nei tardi anni Cinquanta e i primi Sessanta l'Africa emergeva come uno dei terreni in cui si combatteva la guerra fredda, e la comunità di espatriati afroamericani in Ghana godeva di una notevole visibilità internazionale. Paradossalmente, il tentativo di screditare gli espatriati in Ghana da parte del dipartimento di stato statunitense aveva ribaltato i termini con cui la questione nera era stata

Tra gli emigrati di quel periodo, spesso spinti da motivazioni e passioni politiche diversissime ma uniti dal sostegno per Nkrumah e da un rapporto conflittuale con il proprio paese d'origine, si contano numerosi artisti e scrittori la cui produzione è largamente ispirata all'immagine del nuovo stato africano. In un interessante saggio autobiografico scritto all'inizio degli anni sessanta Julian Mayfield, scrittore e giornalista radicale statunitense espatriato in Ghana, coglie perfettamente tale ambivalenza:

*It is this total erasure of the past [...] that perhaps accounts for the bitterness, the frustration, and the pain of my generation, which now seeks, often too uncritically, an identification with the spirit of black nationalism sweeping the black continent. Racist brutality, discrimination, segregation – all of this we have borne.*<sup>111</sup>

All'interno della comunità di emigrati in Ghana si annoveravano nomi del calibro di Julia Wright Hervé (figlia di Richard nonché editrice di *L'Étincelle*, un giornale di estrema sinistra, e molto meno critica del padre rispetto al governo di Nkrumah) e di Maya Angelou, che del paese e della comunità cui apparteneva – i cosiddetti “Politicals” o “Revolutionist Returnees” – avrebbe trattato nelle sue numerose opere autobiografiche; il romanziere William Gardner Smith (altro espatriato americano a Parigi, e incidentalmente accusato da Wright di essere al soldo della CIA) e il già citato attivista/scrittore Julian Mayfield; accademici famosi (o destinati a diventarlo) quali David Levering Lewis (in seguito autore della già citata monumentale biografia di Du Bois), Clair Drake, la giovanissima Sylvia Boone e naturalmente W.E.B. Du Bois e George Padmore. Ma il Ghana continua anche oggi a far presa sull'immaginario della comunità diasporica nera, a far fede alle opere di un autore molto più giovane quale Caryl Phillips.<sup>112</sup>

---

trattata quasi un secolo e mezzo prima: mentre nel 1830 i neri venivano visti come non-americani e se ne ventilava la deportazione di massa in Liberia, negli anni Sessanta gli espatriati nella repubblica socialista del Ghana venivano dipinti come dei pericolosi esaltati politici trasferitisi nel paese con scopi sediziosi, ma che con la giovane democrazia africana non avevano nulla a che fare (ibid., pp. 348-9).

<sup>111</sup> J. MAYFIELD, 1962, “Ghanaian Sketches”, in R. H. KLEIN, ed., 1962, *Young Americans Abroad*, Harper and Row, New York, Evanston and London, p. 179.

<sup>112</sup> Per una prospettiva storica cfr. J. T. C. CAMPBELL, 2006, “Black Star”, in *Middle Passages*, op. cit., pp. 315-64. Per quanto concerne Angelou e le sue esperienze di emigrazione in Ghana, si veda M. ANGELOU, 1986, *All God's Children Need Traveling Shoes*, Franklin Library, Franklin

E tuttavia, c'è anche un altro motivo per cui il Ghana risulta particolarmente appassionante: in quegli stessi anni, attraverso il *British Colonial Service*, era arrivato nel paese un giovane dipendente del ministero dell'istruzione britannico, Lawson Edward Brathwaite, che di lì a qualche decennio avrebbe cambiato il proprio nome in Edward Kamau Brathwaite.<sup>113</sup> Il periodo trascorso nel paese africano – dal 1955 al 1962 – sarebbe divenuto una delle principali fonti di ispirazione per lo scrittore negli anni a seguire, soprattutto in un'opera come *The Arrivants*.<sup>114</sup> Se, come racconta Brathwaite, il lungo soggiorno in Ghana fu del tutto casuale, questo si trasformò ben presto in un'esperienza che lo avrebbe segnato in maniera definitiva.

*Quite by accident, I went to the place where I should have gone all along, the place I should have known about all along, but didn't because of my education.*<sup>115</sup>

È lo stesso autore a far notare che il senso della comunità acquisito in Ghana è alla base della sua poetica.

*I'd [...] gotten this very strong sense of community from Ghana, the sense that when I created something it should be shared.*<sup>116</sup>

Nel periodo trascorso nel paese africano l'autore era entrato in contatto coi miti africani precoloniali che tanto ruolo giocano nella sua poetica, e che erano considerati di

Center. Per quanto riguarda W. G. SMITH, 1970, *Return to Black America*, Prentice-Hall J., Englewood Cliffs, N.J. Per quanto concerne J. MAYFIELD, "Ghanaian Sketches" in R. H. KLEIN, ed., 1963, *Young Americans Abroad*, Harper & Row, New York, pp.176-204. Mayfield, il leader indiscusso del gruppo dei cosiddetti "Politicals", era un radicale nero sospeso dall'NACCP alla fine degli anni cinquanta per la sua posizione dichiaratamente a favore dell'autodifesa armata da parte dei neri (una posizione che alcuni anni dopo avrebbe creato ulteriori spaccature nel movimento per i diritti civili). Nei primi anni Sessanta Mayfield sarebbe diventato il leader dei "Politicals" ad Accra, dove era emigrato per sfuggire alla giustizia statunitense. Il gruppo si sarebbe poi affiliato al movimento di Malcolm X poco prima dell'uccisione del leader statunitense. Per quanto riguarda C. PHILLIPS, cfr. 2000, *The Atlantic Sound*, op. cit.

<sup>113</sup> Pare che a dare il nome Kamau al poeta sia stata la nonna di N'gugi wa Thiong'o nel 1971, quando Brathwaite risiedeva a Nairobi grazie a una *fellowship* della University of Nairobi (cfr. E. A. WILLIAMS, ed., 2004, *The Critical Response to Kamau Brathwaite*, Praeger, Westport, Connecticut and London, p. xiv).

<sup>114</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, *The Arrivants: a New World Trilogy: Rights of passage; Islands; Masks*, Oxford University Press, Oxford and New York.

<sup>115</sup> Da una trasmissione della BBC Radio 3, 21 aprile 1982, cit. in A. WALMSLEY, 1992, *The Caribbean Artists Movement 1966-1972*, op. cit., p. 39. Si noti la pungente critica al sistema scolastico britannico con cui Brathwaite chiude la frase.

<sup>116</sup> E. K. BRATHWAITE, 1991, "Interview with E. Smilowitz," *The Caribbean Writer* 5, p. 73.

fondamentale importanza per la costruzione di una nuova identità culturale nel periodo post-indipendenza. A tal proposito, lo stesso Brathwaite riconosce il proprio debito nei confronti di Kwabena Nketia, il direttore del *Ghana Institute for Study of African Culture*.

*The basic influence on my work came from Ghana, from talking and being exposed to the work of J.H. Nketia, director of Ghana Institute for Study of African Culture, a remarkable man; and Efua Sutherland, who started the Ghana Folk Theatre, and before that, living in the villages, hearing the drums and the festivals. That is really where my sense of rhythm came from.*<sup>117</sup>

Tale soggiorno aveva posto Brathwaite all'interno di una cultura transnazionale, rendendolo consapevole dei profondi rapporti in essere tra Africa e Caraibi. Tornato a St. Lucia, lo scrittore si sarebbe aperto a una nuova prospettiva diasporica, rendendosi conto che:

*Africa [was] an extension into the Caribbean. And from the Morne in St. Lucia, I saw the Harmattan, the Sahara dust, coming across the water. From day to day, you can practically see the advance of the haze. That I think was important for my work because it strengthened my notion of Africa as an extension into the Caribbean.*<sup>118</sup>

Quel senso della comunità e quell'immagine di un'Africa delle origini che tanto caratterizzano la poetica di Brathwaite sembrano collocarlo più all'interno di una genealogia di "narratives of longing" che in una tradizione radicale. E tuttavia, al ritorno a Londra Brathwaite sarebbe stato uno degli ideatori e dei padri fondatori, assieme a John La Rose e Andrew Salkey (una delle mitiche voci di *Caribbean Voices*, il programma radiofonico della BBC) – di un importante movimento di rottura quale il *Caribbean Artist Movement* (CAM), e sarebbe divenuto l'editore di *Savacou*, rivista ufficiale del movimento. Gli scopi del CAM, come ricorda Anne Walmsley nella sua importante monografia, non appaiono in realtà molto dissimili da quelli della Négritude:

*They sought to discover their own aesthetic and to chart new directions for their arts and culture; to become acquainted with their history; to rehabilitate their Amerindian inheritance and to reinstate their African roots; to reestablish links with the 'folk' through incorporating the peoples' language and musical*

---

<sup>117</sup> E. K. BRATHWAITE, 1991, "Interview with E. Smilowitz," *The Caribbean Writer* 5, p. 77.

<sup>118</sup> E. K. BRATHWAITE, 1991, "Interview with E. Smilowitz," *The Caribbean Writer* 5, p. 76.

*rhythms in Caribbean literature; to reassert their own tradition in the face of the dominant tradition.*<sup>119</sup>

L'anima più espressamente radicale del CAM è forse La Rose: nel periodo in cui risiedeva a Port of Spain, il giovane studente si era dato all'attività politica divenendo il segretario di un'organizzazione marxista, che si sarebbe poi trasformata in un partito politico (il *Workers Freedom Movement*); la sua militanza nel radicale *West Indian Independence Party*,<sup>120</sup> sconfitto nelle elezioni del 1956, gli sarebbe costata l'esilio volontario a Londra. Tuttavia, sebbene nel corso della sua lunga carriera Brathwaite non si sia mai dedicato all'attivismo politico diretto, le poesie dedicate a famosi rivoluzionari quali Kwame Nkrumah e il poeta afro-cubano Nicolás Guillén – importante figura all'interno del movimento della Négritude e attivista comunista<sup>121</sup> – titoli quali “How Europe Underdeveloped Africa”,<sup>122</sup> le “ribellioni verbali” e i “calibanismi” che già dai tardi anni Sessanta caratterizzano la sua poesia costituiscono un potente commento indiretto sulla sua posizione rispetto al *Queen's English* e alle strutture socio-politiche da cui questo discende e ha origine.<sup>123</sup> Se, come è inevitabile, leggiamo il discorso estetico

<sup>119</sup> A. WALMSLEY, 1992, *The Caribbean Artists Movement 1966-1972*, op. cit., p. xvii. L'opera è essenzialmente una ricostruzione documentaria della storia del movimento così come riletta da Walmsley, che fin dall'anno seguente alla fondazione del movimento si era occupata della gestione del materiale d'archivio; tale materiale è stato poi integrato con interviste a famosi membri quali C.L.R. James (ibid., pp. xviii-xx).

<sup>120</sup> Incidentalmente, nei primi anni cinquanta La Rose era coinvolto nel progetto di una *steel band* e nella produzione di un programma radiofonico che trasmetteva musica calypso – un interesse e un'attività che ritroveremo anche in Andrew Salkey, Kamau Brathwaite, Amiri Baraka e Nathaniel Mackey. Nei tardi anni sessanta La Rose avrebbe inoltre fondato la casa editrice Beacon Press (Cfr. A. WALMSLEY, 1992, *The Caribbean Artists Movement*, op. cit., pp. 36-39).

<sup>121</sup> Una poesia della raccolta *Middle Passages* è dedicata a Guillén, “Word Making Man”, in E. K. BRATHWAITE, 1992, *Middle Passages*, New Directions, New York, pp. 2-7, originariamente scritta nel 1979 e letta alla *Carifesta* di Cuba davanti a uno stadio gremito, alla presenza di Fidel Castro e dello stesso Guillén; “The Visibility Trigger” è dedicata a “Kwame Nkrumah & the leaders of the Third World”, ibid., pp. 41-45 (originariamente pubblicata con scarse varianti ma priva di dedica iniziale in E. K. BRATHWAITE, 1987, *X/Self*, Oxford University Press, Oxford and New York, pp. 48-50).

<sup>122</sup> “How Europe Underdeveloped Africa”, in E. K. BRATHWAITE, 1992, *Middle Passages*, op. cit., pp. 47-56.

<sup>123</sup> Cfr. A. WALMSLEY, 1992, *The Caribbean Artists Movement*, op. cit., pp. 41-43. La citazione è tratta da p. 41, mia traduzione. Walmsley sottolinea anche il ruolo precario del poeta all'interno del dipartimento di storia alla *University of West India* at Mona. Un collega intervistato da Walmsley sostiene: “He was very much an outsider. [...] I asked the other teachers what his standing was and they weren't at all encouraging” (ibid., p. 41). Già dalla prima versione di *Rights of Passage*, del 1964, Brathwaite aveva dimostrato una notevole insofferenza per le forme

come una scelta strategica, allora non possiamo fare a meno di notare come dietro a tutte le forme adottate da Brathwaite nel corso della carriera sia presente un forte impulso omicida (in continuo dialogo con un altrettanto forte desiderio di conciliazione e ricomposizione) che lo avvicina artisticamente all'estetica radicale dei più importanti movimenti di rottura del secolo – surrealismo tra gli altri.

I rapporti tra un autore come Amiri Baraka e i movimenti radicali dalla metà del secolo scorso in poi sono lampanti, al punto che la critica ha teso a leggere la lunga carriera dell'artista come un'ininterrotta serie di mutamenti e voltafaccia politici – dalla scena beat del Greenwich Village al nazionalismo nero del *Black Arts Movement*, fino all'approdo a un marxismo terzomondista. In un testo recente sull'estetica nera radicale, Fred Moten fa notare come l'opera di Baraka si situi per lo più “nella rottura”.<sup>124</sup>

In realtà, Baraka stesso sottolinea come di impegno politico vero e proprio si possa parlare solo col rifiuto della vita *bohémienne* del Greenwich Village a partire dalla metà degli anni sessanta in poi: l'anno di svolta è il 1965, con quel trasferimento dal Greenwich Village a Harlem che segna l'avvio del *Black Arts Movement* e del recupero delle proprie radici nere in seno alla comunità afroamericana.<sup>125</sup> Nell'autobiografia scritta nel 1979, Baraka deliberatamente pone il proprio ritorno in seno alla comunità nera entro la grande tradizione panafricana:

*The arrival uptown, Harlem, can only be summed up by the feelings jumping out of Césaire's Return to My Native Land or Fanon's The Wretched of the Earth or Cabral's Return to the Source.*<sup>126</sup>

---

poetiche tradizionali, optando per una poesia dialettale e spesso orale – il poeta aveva registrato la lettura della prima versione dell'opera, e apportato le modifiche alle versioni successive sulla base di tale registrazione.

<sup>124</sup> F. MOTEN, 2003, *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 85.

<sup>125</sup> A. BARAKA, 1984, *The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka*, Freundlich Books, New York. Il testo, scritto in un carcere di Harlem nel 1979 durante una condanna per resistenza all'arresto, si pone entro la grande tradizione autobiografica nera, che va dalla slave narratives classiche alle opere di Malcolm X e Richard Wright. Per un'analisi critica si veda J. G. WATTS, J. G., 2001, *Amiri Baraka: the Politics and Art of a Black Intellectual*, New York University Press, New York, sptt. “Rejecting Bohemia: The Politicization of Ethnic Guilt” e “The Quest for a Blacker Art”, pp. 141-209.

<sup>126</sup> A. BARAKA, 1984, *The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka*, op. cit., ora in I. A. BARAKA, 1991, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, a cura di I. A. BARAKA e W. J. HARRIS, Thunder's Mouth Press, New York, p. 367. In realtà Baraka si dimostra estremamente consapevole e critico di tale contraddizione, sottolineando con ironia come “the middle-class

Eppure appare oggi quasi paradossale che il ritorno all’Africa di Baraka passi soprattutto per i grandi intellettuali della diaspora nera formatisi nel mondo occidentale e per Harlem. Per parafrasare la nota poesia che Claude McKay aveva scritto oltre cinquant’anni prima, “The Tropics in New York”, la poetica di Baraka recupera la propria Africa a Harlem.<sup>127</sup>

E tuttavia, negli ultimi anni la poetica di Baraka si è andata aprendo sempre di più all’antropologia – soprattutto nei confronti di figure tradizionali africane quali il djali o griot. Va da sé, come ci hanno ricordato Foucault e Mudimbe, ma anche Said e Morrison, quando gli autori parlano di Africa parlano prima di tutto di se stessi: in tal senso, la figura di un poeta/mago/detentore della parola e della tradizione, che riceve la propria autorità per mano della comunità di appartenenza, è particolarmente funzionale alla poetica di Baraka e alla sua pratica performativa, e ancora una volta ci costringe a riflettere sull’importanza dell’appropriazione strategica di temi e discorsi etnografici all’interno delle scritture della diaspora nera.

Nathaniel Mackey è l’autore che meno facilmente si lascia collocare all’interno di una tradizione radicale nera – probabilmente, l’autore che si lascia collocare meno facilmente tout court. Nelle opere di Mackey ogni dichiarazione e ogni passaggio si distingue prima di tutto per l’ambiguità e per la disseminazione di significati che riesce a suggerire tramite eco, risonanze o dissonanze della parola detta. Il gioco di parole, il collage, la giustapposizione inaspettata sono soltanto alcune delle strategie utilizzate dall’autore nelle proprie opere, siano esse poetiche, narrative o saggistiche. Tale pratica non è nuova, e se le radici sono senz’altro da individuarsi nel surrealismo, il maestro dichiarato da cui Mackey trae ispirazione è Brathwaite. Ovviamente questo dà avvio a una serie di risonanze e stratificazioni intertestuali che necessitano di un’analisi particolarmente attenta.

Ma in realtà si rendono necessarie alcune riflessioni. Intanto, è fondamentale tenere presente che Nathaniel Mackey è di una generazione successiva rispetto ai due autori precedenti. Se con l’Africa e con le scritture della diaspora ha un rapporto

---

native intellectual, having outintegrated the most integrated, now plunges headlong back into what he perceives as blackest, native-est” (ibid., p. 367).

<sup>127</sup> C. MCKAY, “The Tropics in New York”, in *Harlem Shadows: the Poems of Claude McKay*, Brace and Company, Harcourt, p. 9.

decisamente meno essenzialistico e più disseminato, bisogna riconoscergli il vantaggio e al tempo stesso il trauma di una mutata prospettiva. La chance mancata dei movimenti di decolonizzazione appare ormai alle spalle: un'importante autrice di una generazione precedente, Maryse Condé, chiude la questione col durissimo commento: "people of my generation expected too much of Africa".<sup>128</sup> Per uno scrittore successivo come Mackey, il dialogo con l'Africa avviene in un momento in cui il continente nero è divenuto nella migliore delle ipotesi meta di pellegrinaggi di gruppo organizzati da agenzie di viaggi specializzate nel recupero delle radici. Appare davvero difficile immaginare uno scrittore dichiaratamente politico in queste circostanze.

E tuttavia, se, come sottolinea Rushdie parlando di Terry Gilliam e di *Brazil*, è forse la sensibilità del migrante a configurare al meglio la lotta tra i sogni personali e le grandi fantasie di massa, allo stesso modo la sensibilità diasporica di Mackey sembra giocare un ruolo fondamentale nella creazione e ricreazione di un'Africa etnografica che se da un lato si definisce come sogno da un lato del tutto individuale e personale dell'autore, dall'altro diviene metafora profondamente significativa della sensibilità delle scritture della diaspora. Come il migrante di Rushdie, Mackey sospetta della realtà, e sembra esorcizzare la dura condizione dell'Africa contemporanea tramite la scrittura e l'affiliazione alla comunità diasporica.<sup>129</sup> Nonostante questo, o forse proprio a causa di ciò, Mackey ha deciso di muoversi sul delicato filo dell'Africa etnografica di Marcel Griaule – un'Africa doppiamente dislocata che colma la poetica dell'autore di quelle suggestioni evocatrici, e al tempo stesso di quel senso di spaesamento e dislocazione che appare tanto facilmente assimilabile alla nostra idea di condizione diasporica.

E tuttavia, Mackey consapevolmente pone le proprie radici all'interno di una corrente antica e profonda, che in più punti si trova in stretto contatto col pensiero radicale: sono innumerevoli i saggi che il poeta dedica ad Amiri Baraka, annoverato tra le più importanti influenze sulla propria poetica. Sono incalcolabili gli omaggi a Brathwaite,

---

<sup>128</sup> M. CONDÉ, "Pan-Africanism, Feminism and Culture", in LEMELLE, S. J. e KELLEY, R. D. G., eds., 1994, *Imagining Home: Class, Culture, and Nationalism in the African Diaspora*, Verso, London and New York, p. 59.

<sup>129</sup> Cfr. S. RUSHDIE, 1985, "The Location of Brazil", in 1991, *Imaginary Homelands*, op. cit., pp. 118-25.

fatto oggetto di un libro-intervista trasformatosi in un'eccentrica opera a quattro mani.<sup>130</sup> Se con Mackey si può parlare di un'affiliazione al pensiero radicale, lo si deve fare nei termini di un "impegno discrepante", per riprendere il titolo di una raccolta di saggi dell'autore.<sup>131</sup>

Al tempo stesso, Mackey si pone consapevolmente e dichiaratamente all'interno di una tradizione panafricanista e transnazionale. "L'Atlantico nero c'è sempre stato. Una volta si chiamava Panafricanismo," mi ha suggerito durante una conversazione personale. Sebbene il movimento panafricanista sia di difficile definizione per via delle numerose forme che ha assunto in quasi due secoli di storia, nonché delle infinite letture critiche che ne sono state date, come fanno notare Lemelle e Kelley questo si inserisce comunque necessariamente all'interno di quella che aspira a essere un'ideologia oppositiva:

*in a broader radical tradition that regards Pan-African politics as the construction and reconstruction of a diasporic identity and as the product of racial capital, cultural hegemony and self-activity. [...] one thing is certain: no matter how conservative or atavistic the rhetoric, Pan-Africanism was indeed intended to be an oppositional ideology.*<sup>132</sup>

Il Panafricanismo di Mackey, tuttavia, non si lascia ingabbiare in facili definizioni né sigillare un contenitori stagni, ma ancor più che nel caso degli altri due autori si muove su linee diasporiche che conducono in direzioni inaspettate, saldando Griaule alla poesia arabo-spagnola, la musica brasiliana alla santeria cubana; se di comunità immaginarie si tratta, queste sono caratterizzate da relazioni e flussi frammentari, fratturati. Del resto, la poetica di Mackey si basa largamente sul frammento: la nota bassa che l'autore tanto bene individua in Brathwaite e Baraka, che, con la sua dissonanza strutturale rispecchia i conflitti entro la società, produce

*work[s] of a refractory, oppositional sort – one hears the rumblings of some "such" place of insubordination,*<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> E. K. BRATHWAITE, 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, We Press, Staten Island NY.

<sup>131</sup> N. MACKEY, 1993, *Discrepant Engagement. Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*, Cambridge University Press, Cambridge and New York.

<sup>132</sup> S. J. LEMELLE and R. D. G. KELLEY, eds., 1994, *Imagining Home: Class, Culture, and Nationalism in the African Diaspora*, Verso, London and New York, p. 2.

<sup>133</sup> N. MACKEY, 1993, *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 1; per la nota bassa in rapporto col conflitto sociale, cfr. *ibid.*, p. 19.

risuona anche nelle sue opere.

Si è già detto dell'importanza dell'etnografia nell'opera dei tre poeti che ci accingiamo ad analizzare, e di come la traccia di un'Africa dislocata venga da questi spesso filtrata tramite le scritture antropologiche, dando origine a una stratificazione e a una serie di dialoghi intertestuali che creano una fitta rete di scambi e impollinazioni, tracciando i confini, seppur mobili, di una comunità diasporica strategica. Un altro aspetto che unisce tre poeti per certi versi tanto diversi, distanti geograficamente e cronologicamente – Brathwaite e Baraka appartengono alla stessa generazione, ma hanno educazioni e biografie molto diverse, l'uno nato a Barbados e formatosi nei Caraibi anglofoni, a Londra e in Ghana, l'altro essenzialmente legato agli Stati Uniti, mentre Mackey, di origine dominicana ma cresciuto negli Stati Uniti, è di una generazione più giovane – è il fatto che tutti praticano delle forme di scrittura di rottura, che mettono in primo piano le “tattiche sovversive del rumore e della dissonanza”,<sup>134</sup> e reclamando l'eredità delle avanguardie storiche – del dadaismo e del surrealismo –, e utilizzando forme frammentarie e di rottura quali il collage, il montaggio, il “Sycorax video style”, la “nation language”, danno origine a delle poetiche di spaesamento che li pongono entro una tradizione di pensiero e di scrittura radicali. Del resto, come ricorda Glissant, all'interno di un'estetica nera il rumore ha una funzione molto particolare:

*le mot est d'abord son. Le bruit est parole. Le vacarme est discours. [...] Il semble qu'intention et tonalité se soient conjuguées pour l'homme déraciné, dans l'implacable univers muet du servage. C'est le volume du son qui signifie : la hauteur du son porte le signifié. Mise entre parenthèses du concept. [...] Puisqu'il est interdit de parler, on camouflera la parole sous la provocation paroxystique du cri. Nul n'irait traduire que ce cri si évident puisse signifier. On n'y supposera que l'appel de la bête. C'est ainsi que l'homme dépossédé organisera sa parole en la tramant dans l'apparent insignifié du bruit extrême.*<sup>135</sup>

Al tempo stesso, tutti e tre gli autori si pongono in dialogo col canone occidentale sviluppando in maniera originale una forma tradizionale di scrittura poetica particolarmente apprezzata delle avanguardie moderniste: il *long poem*. Tra le opere di

<sup>134</sup> P. NAYLOR, 1999, *Poetic Investigations: Singing the Holes in History*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, p. 18, mia traduzione.

<sup>135</sup> É. GLISSANT, 1981, « Poétique naturelle, poétique forcée », in *Le Discours Antillais*, Éditions du Seuil, Paris, pp. 238-39.

cui ci andremo ad occupare, la trilogia *The Arrivants* (1973) di Brathwaite è costituita da tre raccolte che l'autore definisce *long poems* in cui le singole poesie sono cronologicamente ordinate e logicamente poste in una sequenza che fa di ciascuna di esse una breve sezione di un poema molto più lungo; *Wise, Why's, Y's* (1995) di Baraka nasce progettualmente come una serie di quaranta poesie dedicate al *Middle Passage* narrate da un *griot* (Baraka spiega l'importanza del numero quaranta nell'immaginario afroamericano ricordando la mancata promessa post emancipazione secondo la quale ciascun nero liberato avrebbe dovuto ricevere quaranta acri di terra e un mulo per garantirgli una reale emancipazione economica); *Song of the Andoumboulou* di Nathaniel Mackey vede la luce come *serial poem* pubblicato all'interno di quattro successive raccolte poetiche (dal 1985 al 2006) in cui le singole poesie sono ordinate numericamente e logicamente correlate l'una all'altra.

Brathwaite, il primo autore di cui ci si andrà ad occupare, sottolinea come *The Arrivants* si articoli consapevolmente sull'impianto del *long poem*, con sequenze interrelate e collegate tra loro, basate su una struttura in cui i vari movimenti della poesia si confrontano, commentano e modificano a vicenda, contribuendo in tal modo al respiro e all'organizzazione globale dell'intero componimento. Come si vedrà meglio in seguito, le numerose sequenze in cui si suddivide il *long poem* si caratterizzano e si distinguono prima di tutto per l'ampio utilizzo di voci poetiche eterogenee, dando origine a un narratore prismatico capace di toccare geografie e storie della diaspora diverse e molteplici.<sup>136</sup> Se, come confessa il poeta, il modello e l'influenza fondamentale è quella di T. S. Eliot, Brathwaite si trova comunque a dover affrontare la sfida di comporre un'opera per la quale non trova nessun antecedente nella letteratura delle Indie occidentali, e che ai canoni di Eliot giustappone la musica jazz e il calypso, lo *storytelling* africano e il suono del tamburo, le cadenze orali delle isole anglofone dei caraibi e i nuovi scrittori caraibici pubblicati a Londra:

*The only "European influence" I can detect and will acknowledge is that of T. S. Eliot. The tone, the cadence, and above all the organization of my long poems (all three poems of my trilogy are long poems, not collection of poems) owe a great deal to him [...] though there is much else besides – the influence*

<sup>136</sup> Cfr. G. ROHLEHR, 1981, *Pathfinder. Black Awakening in The Arrivants of Kamau Brathwaite*, College Press, Port of Spain, Trinidad, sptt. cap. 3, "The Many-Eyed Maker", pp. 58-108.

*of jazz, for one; the way the lines are broken; the phrasing; [...] the West Indian novelists who from the very beginning have been putting the speech of our people into our ears.*<sup>137</sup>

Ancora una volta, la ricerca di un’Africa delle origini diviene soprattutto la ricerca di un’appartenenza e di una comunità all’interno di quelle pratiche capaci di creare un senso d’identità lungo linee diasporiche spesso irregolari e fratturate: la musica nera e la lingua della gente comune. Non è certo un caso che, sebbene la modalità compositiva della trilogia non sia propriamente orale, Brathwaite abbia portato a termine il lungo processo di revisione di *Rights of Passage*, durato dall’ottobre del 1964 fino al giugno dell’anno successivo, utilizzando come “testo” una registrazione dell’opera, e modificando non soltanto i singoli versi, ma intere sezioni e l’ordine delle sequenze a orecchio.<sup>138</sup>

Ma la scelta del *long poem* come forma poetica privilegiata è tutt’altro che casuale: come ricorda Mackey rifacendosi dichiaratamente alla tradizione di Ezra Pound e William Carlos Williams, tale forma ha il merito di consentire una dimensione epica della poesia capace di accomodare al proprio interno la trattazione storica.<sup>139</sup> Se l’immagine dell’Africa che si ritrova nelle scritture di tali poeti è inevitabilmente filtrata dall’antropologia, la storia diviene altrettanto fondamentale per ricostruire i rapporti col continente d’origine e per reclamare un passato fatto di rotture – una storia subita che secondo Glissant non corrisponde alla *grand narrative* della storia in senso occidentale – continua, lineare e basata su un principio progressivo – ma si situa nelle profondità della nevrosi, pluralizzando la tradizionale visione lineare e gerarchica della disciplina nella trasversalità della relazione.<sup>140</sup>

Con una vis polemica eccezionale sostenuta da una retorica di prim’ordine e, ammettiamolo, una punta di malizia, in “The Muse of History” Walcott prende le distanze sia dai tentativi di scrivere una poesia epica capace di accogliere quella che egli

---

<sup>137</sup> E. BRATHWAITE, citato in ROHLEHR, 1981, *Pathfinder*, op. cit., p. 66.

<sup>138</sup> Cfr. E. BRATHWAITE, citato in ROHLEHR, 1981, *Pathfinder*, op. cit., pp. 63-64.

<sup>139</sup> E. K. BRATHWAITE, 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, op. cit., p. 20.

<sup>140</sup> Cfr. É. GLISSANT, 1981, “La querelle avec l’Histoire”, in 1981, *Le discours antillais*, op. cit., pp. 130-35.

considera una facile e ingannevole “retorica rivoluzionaria”,<sup>141</sup> sia dalle scritture nostalgiche che mirano a resuscitare degli dei e dei riti sacri ormai “defunti”.

*At this stage the polemic poet [...] will wish to produce epic work, to summon the grandeur of the past, not as myth but as history, to prophesy [...] until the imagination surrenders to the glorification of history, the ear becomes enslaved [...] These epic poets create an artificial past, a defunct cosmology without the tribal faith [...]*<sup>142</sup>

Toccando numerosi dei temi che si andranno a trattare nelle prossime pagine – il narratore profetico, il rapporto ambiguo col passato, la ricerca delle continuità e delle persistenze africane nel nuovo mondo, Walcott finisce per porre storia e antropologia in un rapporto quasi inversamente proporzionale:

*Like the wayside prophets, the “epic” poet in the islands looks to anthropology, to a catalogue of forgotten gods, to midden fragments, artifacts, and the unfinished phrases of a dead speech.*<sup>143</sup>

Paradossalmente, anche Brathwaite parte dalla medesima analisi per giungere a conclusioni ben diverse: se, come sostiene Walcott, la storia delle Indie occidentali è causa di una letteratura di dolore o recriminazione, è soprattutto perché la storia degli archivi ufficiali non ha mai dato voce ai vinti. Come ricorda Harris,

*historical convention remains at a stasis which possesses no criteria for assessing profoundly original dislocations in the continuous pattern of exploiter/exploited charted by the historian. As such, the West Indies, history-wise, appear to me to be little more than an adjunct of imperialism.*<sup>144</sup>

Tuttavia, come ricorda lo scrittore, tale proposta storiografica non è sufficiente:

---

<sup>141</sup> D. WALCOTT, (1974), “The Muse of History”, ora in 1998, *What the Twilight Says. Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York, pp. 36-64. Le citazioni in italiano sono tratte da p. 55 e 58, mia traduzione. Nel saggio di Walcott, la polemica nei confronti di autori come Brathwaite e Harris è violentissima e decisamente poco velata, ma è necessario ricordare che anche gli autori in questione avevano ripetutamente accusato Walcott di scarsa attenzione alla questione coloniale.

<sup>142</sup> D. WALCOTT, (1974), “The Muse of History”, op. cit., pp. 43-44.

<sup>143</sup> D. WALCOTT, (1974), “The Muse of History”, op. cit., p. 44.

<sup>144</sup> W. HARRIS, 1995 (1970), “Continuity and Discontinuity”, *History, Fable and Myth*, op. cit., p. 41. Ma si ricorda che tali commenti sono stati fatti prima di alcuni esperimenti di storiografia radicale quale quelli portati avanti in India a partire dagli anni Ottanta dal gruppo dei *Subaltern Studies* (cfr. a tal proposito il cap. 4).

*it has become essential to assess dislocations which point away.*<sup>145</sup>

In un progetto capace di valutare dislocazioni capaci di puntare altrove, storia e antropologia non sono l'una suppletiva dell'altra, ma si muovono nella stessa direzione cercando di ricostruire degli archivi capaci di valorizzare altre voci, sebbene frammentarie e discontinue. Walcott critica comprensibilmente tale scelta come irrealizzabile, e non a torto. Quello che il poeta decide di ignorare è che si tratta, ovviamente, di un progetto strategico basato su un impulso utopico. Nel tentativo di realizzarlo, Brathwaite non ricerca le proprie affiliazioni con una disciplina a discapito di un'altra; al contrario, il poeta non esita ad appropriarsi di quegli aspetti delle varie discipline che gli permettano di ricostruire altri archivi, altre storie: e ancora una volta, come numerosi intellettuali della diaspora nera prima di lui, Brathwaite si rivolge alla produzione e alle teorie degli studiosi più progressisti e radicali dell'antropologia così come delle altre discipline. Non è un caso che nel pantheon delle figure che hanno maggiormente influenzato Brathwaite convivano lo storico C.L.R. James e il poeta afroamericano Amiri Baraka, l'etnomusicologo ghanese Nketia e l'antropologo americano Herskovits, la cui opera più famosa, *The Myth of the Negro Past* – che al pari delle poesie di Brathwaite dimostrava le persistenze della cultura africana nel nuovo mondo in forme sia pure che sincretiche, cercando di decostruire le immagini stereotipate legate alla cultura dei neri della diaspora – dopo aver ricevuto un'accoglienza estremamente controversa nell'ambiente accademico, aveva finito per essere di fatto ignorata. Come ricorda Sterling Stuckley esattamente negli anni in cui Brathwaite pubblicava separatamente i tre volumi che compongono la trilogia *The Arrivants*,

*American historians have displayed a pronounced ignorance on the work of Africanism which has been done by ethnomusicologists, anthropologists, musicologists, and folklorists. Despite the studies which have been conducted in these fields [...], historians have been, with very few exceptions, oblivious to what these disciplines have to offer.*<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> W. HARRIS, 1995 (1970), "Continuity and Discontinuity", *History, Fable and Myth*, op. cit., p. 41.

<sup>146</sup> S. STUCKEY, 1969, "Relationships between Africans and Afro-Americans", *Africa Today* 16:2, p. 4.

È proprio per correggere tale idea di storia che Brathwaite si rivolge a discipline comunemente ai margini degli archivi coloniali, quali folklore e leggende così come tramandate in forme orali nelle isole caraibiche, e a una disciplina tipicamente occidentale quale l'antropologia – nelle sue forme più innovative e radicali. Lo scopo è quello di dimostrare, per dirla con le parole di Harris, che “a philosophy of history may well lie buried in the arts of the imagination”.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> W. HARRIS, 1995 (1970), *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guiana*, Calaloux Publications, MA, p. 18.



### 3.1 *Rights of Passage: storia ed etnografia in Brathwaite*

*In the New World servitude to the muse of history has produced a literature of recrimination and despair, a literature of revenge written by the descendants of slaves or a literature of remorse written by the descendants of master... The truly tough aesthetic of the New World neither explains nor forgives history*

Derek Walcott

Come ricorda Bobb, autore di un recente testo sulla poetica di Kamau Brathwaite e Derek Walcott,<sup>1</sup> la poesia caraibica non può fare a meno di confrontarsi con la violenza della storia da cui ha avuto origine. Se nella citazione che apre il paragrafo Walcott provocatoriamente descrive tale rapporto come un elemento mutilante che limita la creatività individuale e condiziona negativamente temi e scelte dei singoli autori (e tuttavia ineludibile, come dimostrano molte delle opere successive dello stesso Walcott), nella poetica di Brathwaite, un autore particolarmente attento allo studio del passato, che ha diviso il suo tempo tra la creazione artistica e la professione di storico, la riflessione storica diviene uno degli elementi fondanti di tutta la sua poetica:

*I wear this  
past I borrowed; his-  
tory bleeds  
behind my hollowed eyes.<sup>2</sup>*

Del resto, già uno dei più noti e originali intellettuali e attivisti caraibici, C.L.R. James, aveva fatto notare come inevitabilmente fossero la stessa complessità e l'unicità del passato delle Indie occidentali a spingere l'intellettuale caraibico verso la storia, base e fondamento imprescindibile di ogni forma di analisi e di impegno politico e sociale:

*I have long believed that there is something in the West Indian past [...] something in the West Indian historical development, which compels the West Indian intellectual [...] to place us in history. [...] Any attempt not only to*

---

<sup>1</sup> J. D. BOBB, 1998, *Beating a Restless Drum. The Poetics of Kamau Brathwaite and Derek Walcott*, Africa World Press, Trenton NJ and Asmara, Eritrea.

<sup>2</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, "I: Sunsum", in *The Arrivants: A New World Trilogy: Rights of Passage: Islands: Masks*, Oxford University Press, Oxford and London, p. 149.

*analyse but to carry out political or social activity, [...] any such attempt has got to begin and constantly to bear in mind how we came into being, where we have reached, who we are and what we are.*<sup>3</sup>

Come si è visto nel capitolo precedente, una delle domande che continuamente sembrano visitare la poetica di Brathwaite e le scritture della diaspora più in generale – “where’s the nigger’s home?”<sup>4</sup> – trova una risposta se non altro in chiave negativa nella trilogia che costituisce l’oggetto principale di questa analisi, *The Arrivants* (originariamente pubblicata in tre volumi separati: *Rights of Passage*, 1967; *Masks*, 1968; *Islands*, 1969). Certamente la casa del nero non è nella storia e in un passato preso “in prestito” dal colonialismo, un vestito decisamente troppo stretto che nelle opere di Brathwaite finisce per assomigliare a una camicia di forza. Buona parte degli sforzi saggistici e accademici dell’autore tendono anzi a correggere e rivedere tale storia recuperando una prospettiva locale, a partire da opere come *Folk Culture of the Slaves in Jamaica* (1970), *The Development of Creole Society in Jamaica* (1971), *Nanny, Sam Sharpe and the Struggle for People’s Liberation* (1977), *The History of the Voice* (apparso in una prima versione audio illustrata durante una conferenza tenuta alla Carifesta del 1979, quindi pubblicato nel 1984 da New Beacon Books).

Non è un caso che *Rights of Passage*, la prima raccolta della trilogia *The Arrivants*, tratti con tanta violenza e durezza della dislocazione e della perdita che, secondo Brathwaite, caratterizzano la condizione diasporica nera, resa tanto bene dall’uso del verso spezzato e fratturato – “Ever seen / a man / travel more / seen more / lands / than this poor / land- / less, harbour- / less spade?”<sup>5</sup> In tal senso, la prima raccolta della trilogia, *Rights of Passage* è prima di tutto una riscrittura dell’arrivo nel nuovo mondo, del conflittuale rapporto con la seconda generazione “creola”, del *Middle Passage* – uno dei traumi fondativi della comunità diasporica nera – nonché della perdita di memoria e di radici e nelle isole e nelle metropoli del nuovo mondo.<sup>6</sup> I riti di passaggio che

<sup>3</sup> C.L.R. JAMES, 1969, “The West Indian Intellectual”, in J. J. THOMAS, 1969 (1889), *Froudacity*, New Beacon, London and Port of Spain, pp. 45-46.

<sup>4</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “Postlude/Home”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 77.

<sup>5</sup> E. K. BRATHWAITE, *The Arrivants*, op. cit., p. 34.

<sup>6</sup> A tal proposito si veda l’intera opera M. DIEDRICH, H. L. GATES, JR., C. PEDERSEN, eds., 1999, *Black Imagination and the Middle Passage*, Oxford University Press, Oxford and New York, e in particolare il saggio dedicato a Brathwaite e Hayden (F. CHARRAS, “Landings: Robert Hayden’s

ironicamente risuonano nel titolo della raccolta quando letto a voce alta si trasformano in diritti negati nel passaggio forzato rappresentato dalla diaspora. Se la storia ha privato il nero di una casa, e i rapporti con un'ideale Africa delle origini si fanno più labili di generazione in generazione (si vedano a tal proposito poesie come "Tom", "All God's Chillun" e "Didn't He Ramble" tra le altre),<sup>7</sup> si rende ancora più indispensabile la memoria:

*hoping my children's eyes  
will learn*

*not green alone  
not Africa alone  
not dark alone  
not fear  
alone  
but Cortez  
and Drake  
Magellan  
and that Ferdinand  
the sailor  
who pierced the salt seas to this land.*<sup>8</sup>

La ricerca di un passato, di storia e di radici prende forme innumerevoli e inaspettate in Brathwaite, capace nel corso di una lunga carriera di spaziare dalla mitologia africana studiata in Ghana alla celebrazione dei gruppi rivoluzionari cubani,<sup>9</sup> dal calypso caraibico al jazz afroamericano<sup>10</sup> a quel dirompente stile grafico che egli

and Kamau Brathwaite's Poetic Renderings of the Middle Passage in Comparative Perspective", pp. 57-69).

<sup>7</sup> E. K. BRATHWAITE, *The Arrivants*, op. cit., pp. 12-16, 17-21, 22-25 rispettivamente.

<sup>8</sup> E. K. BRATHWAITE, *The Arrivants*, op. cit., p. 16.

<sup>9</sup> Per i miti e il folklore akan cfr. tutta la raccolta "Masks", in 1973, *The Arrivants*, op. cit.; per i rivoluzionari cubani cfr. "Word Making Man", in K. BRATHWAITE, 1993, *Middle Passages*, New Directions, New York, pp. 1-7.

<sup>10</sup> Cfr. tra gli innumerevoli esempi "Duke Playing Piano at 70", in K. BRATHWAITE, 1993, *Middle Passages*, op. cit., pp. 19-28, e "Blues for Billie Holiday", in cui la cantante è ritratta come un'esplosiva intenta a inseguire e ricostruire le tracce che la uniscono all'Africa: "she travels far back . ex / plores ruins . touches on immemorial legends / everyone but herself has forgotten . she / becomes warrior and queen and keeper of the / / tribe. there is no fear / where she walks [...]" (E. K. BRATHWAITE, 1986, in "Jah Music", *Savacou*, Kingston, Jamaica, p. 11). A proposito delle influenze del jazz su Brathwaite cfr. quanto dichiarato nell'intervista con E. Smilowitz: "The British Council had the materials and one of the members, Cedric Phillips, had connections with the United States, and he [...] introduced us to Satchmo, the whole business of Harlem. Cedric Phillips has become quite a famous jazz pianist in Toronto. He was always a

stesso ha definito “sycorax video style”. In tal senso, l’Africa di Brathwaite, come del resto quella di Senghor e delle scritture etnografiche in generale, è prima di tutto il luogo di una comunità immaginata fuori dalla storia, o meglio *prima* della storia. Non è un caso, come si vedrà meglio in seguito, che il continente invocato da Brathwaite in *The Arrivants*, e in particolar modo nella seconda raccolta della trilogia – *Masks* – sia un’Africa mitologica, popolata dagli dei e dalle figure del folklore akan, che liberamente trae ispirazione dalle scritture etnografiche così come dai miti africani sopravvissuti in forme sincretiche nelle isole caraibiche.<sup>11</sup> Ma mentre per Senghor e Césaire l’Africa immaginata presentava una funzione strategica estremamente immediata, quella di tessere le fila tra un idealizzato continente delle origini, i movimenti di decolonizzazione e gli stati neo-indipendenti, appena dieci anni dopo la scrittura di Brathwaite sembra avere già incorporato parte del pessimismo legato al fallimento – già avvenuto o imminente – di tale progetto:

*But I returned to find Jack  
Kennedy invading Cuba / [...] /  
but now our islands’ leaders: [...] /  
each a wild Napoleon with dir-  
ty hands; each blind  
to that harsh light and vision that had once  
consumed them [...]  
the  
supporting poor  
famished upon their simple  
politics and broken bread<sup>12</sup>*

La ricerca di un’Africa precoloniale è ancora una volta un commento sul paese d’origine, sulla disillusione, su una storia mancata o in prestito, sul senso di non

---

musician. His family were musicians and all. That is really my first influence. I became interested in jazz at school and had the largest collection of jazz records. We also managed to persuade the radio station to allow us to play jazz programs. These things were unknown at the time” (*The Caribbean Writer* 5:1991, p 77). A tal riguardo si veda anche l’importante testo E. K. BRATHWAITE, 1993 (1986), “Jazz in the West Indian Novel”, in *Roots*, Ann Arbor, University of Michigan Press, pp. 55-110.

<sup>11</sup> Per l’importanza dell’Africa e la sopravvivenza del folklore, dei miti e della religione africana nei Caraibi, si ricordano tra gli innumerevoli articoli e saggi E. K. BRATHWAITE, 1970, *Folk Culture of the Slaves in Jamaica*, New Beacon, London and Port of Spain; E. K. BRATHWAITE, 1986, “The African Presence in Caribbean Literature”, in *Roots*, Casa de Las Americas, Havana, ora disponibile in 1993, *Roots*, Ann Arbor, The University of Michigan.

<sup>12</sup> E. K. BRATHWAITE, “O Dreams O Destinations”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 60.

appartenenza e di sradicamento. Ma, rispetto alla generazione della Négritude, Brathwaite pare muoversi su di una doppia dislocazione e alienazione, e in una mitica storia delle origini il poeta vuole recuperare prima di tutto e soprattutto *un'altra* storia per *un altro paese* nel presente. Così le numerose poesie dedicate a naviganti e marinai, esploratori al soldo delle monarchie coloniali europee e missionari, che in *Rights of Passage* convivono coi drammatici resoconti del *Middle Passage*, della frammentazione e della miseria delle comunità della diaspora, della migrazione o, per dirla con Brathwaite, della “nigrazione”,<sup>13</sup> sottolineano esattamente questo doppio (ma sarebbe più corretto dire plurimo) trauma fondativo dei Caraibi, il genocidio e la dislocazione forzata dei nuovi abitanti, sia sotto la forma della schiavitù che dell'*indentured labor*.<sup>14</sup> Del resto, anche Cornel West individua nella migrazione e nell'emigrazione, ovvero nelle pratiche della dislocazione più o meno forzata, i temi fondamentali della modernità della diaspora nera nel nuovo mondo:

*the fundamental theme of New World African modernity is neither integration nor separation but rather migration and emigration.*<sup>15</sup>

In tal senso il luogo geografico in cui Brathwaite proietta la sua ricerca di identità e di radici è rilevante solo in parte: si tratta comunque di un immaginario spazio di riconciliazione e appartenenza che, per ovvie ragioni storiche, non può che risultare continuamente dislocato, trasformandosi in una traccia che, come un fantasma, visita e infesta la poetica di Brathwaite. In tal senso è da leggersi la poesia “The Emigrants”, in cui l'esperienza del viaggio dei neri della diaspora è messa a confronto, grazie alla

---

<sup>13</sup> E. K. BRATHWAITE, 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey, Conversations with Nathaniel Mackey*, We Press, Staten Island, NY, p. 38.

<sup>14</sup> Nella prima opera della trilogia *The Arrivants*, “Rights of Passage”, Brathwaite tratta dell'arrivo nel nuovo mondo in “Prelude” e in “New World A Comin”, del conflittuale rapporto con la seconda generazione “creola” e della perdita di memoria in “Tom” e “All God's Chillun”, della perdita di radici e della diaspora in “Didn't He Ramble” (incidentalmente, il titolo della poesia è tratto da un pezzo di Armstrong). La seconda sezione, “The Spades”, si avvicina alla vita quotidiana dei neri di seconda generazione utilizzandone linguaggio e dialetto; le numerose facce delle comunità della diaspora sono tematizzate nella sezione successiva, “The Journeys” e nelle sezioni seguenti, che si soffermano sull'esperienza Rastafari in “The Wings of a Dove”. In “The Emigrants”, l'esperienza del viaggio dei neri in cerca di fortuna è messa a confronto col viaggio di Colombo.

<sup>15</sup> C. WEST, 1993, “The Difficulty of Keeping Faith”, in *Keeping Faith. Philosophy and Race in America*, Routledge, New York and London, p. xiii. Cfr. anche N. MACKAY, saggio introduttivo a 2006, *Splay Anthem*, New Directions, New York, p. x.

tecnica quasi cinematografica del *crosscutting*, col viaggio di Colombo. Qui il narratore recupera uno spazio *prima* della “storia” (ovvero della storia di conquista e genocidio), identificandosi con un’onnisciente divinità panteistica che trova le proprie radici non tanto in un’Africa delle origini quanto nel paesaggio caraibico, nella terra stessa, preesistente a Colombo e alla “storia” occidentale – in una delle divinità amerinde che Wilson Harris celebra nelle sue opere.<sup>16</sup> Eppure ancora una volta preme ricordare che, con Jules Rosette, sarebbe riduttivo leggere “The Emigrants” come una semplice “narrative of longing” in tensione con una conflittuale “narrative of belonging”:<sup>17</sup> tutt’al più, anche acconsentendo a ridurre i termini della questione ad una logica binaria, bisognerebbe fare i conti con una poetica atlantica che continuamente riscrive i termini e le geografie di una “narrative of belonging” entro una “narrative of displacement”. Ma tale riduzione significherebbe comunque far torto a un poeta che per superare l’empasse di un dualismo troppo rigido ha trasformato il termine “dialectics” nel neologismo “tidalectics”, con tutte le suggestioni di movimento, fluidità, dinamismo e inafferrabilità legate al mare caraibico – un mare che mette in relazione e unisce almeno quanto separa, per dirla con Édouard Glissant<sup>18</sup> – un oceano

*like our grandmother’s – our nanna’s – actions, like the movement of the ocean she’s walking on, coming from one continent/continuum, touching another, and then receding (‘reading’) from the island(s) into the perhaps creative chaos of the(ir) future...*<sup>19</sup>

<sup>16</sup> A tal proposito si veda il saggio di W. HARRIS, 1995 (1970), *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas*, Calaloux Publications, Wellesley, MA, oltre a “The Question of Form and Realism in the West Indian Artist”, in *Tradition, the Writer and Society; Critical Essays. With an appendix by C. L. R. James*, New Beacon Press, London and Port of Spain, pp.13-20, e 1981, “Interior of the Novel: Amerindian/European/African Relations”, in *Explorations. A Selection of Talks and Articles, 1966-1981*, Dangaroo, Mundelstrup, Denmark, pp. 10-19.

<sup>17</sup> B. JULES-ROSETTE, 1998, *Black Paris: The African Writers’ Landscape*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, p. 9.

<sup>18</sup> « Qu’est-ce que les Antilles en effet? Une multi-relation. [...] La mer des Antilles [...] c’est l’estuaire des Amériques. Dans un tel contexte, l’insularité prend un autre sens. On prononce ordinairement l’insularité comme un mode de l’isolement, comme une névrose d’espace. Dans la Caraïbe pourtant, chaque île est une ouverture ». (É. GLISSANT, 1981, « Poétique de la relation », in *Le Discours Antillais*, Éditions du Seuil, Paris, p. 249).

<sup>19</sup> E. K. BRATHWAITE, 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, op. cit., p. 34. Una prima definizione di “tidalectic” compare in N. MACKEY, 1995, “An Interview with Kamau Brathwaite”, in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, The Cromwell Press, Melksham, pp. 13-32.

In “The Emigrants” Brathwaite non si limita al rimpianto, ma si appropria dei canoni e delle convenzioni letterarie occidentali per riarticolargli e scardinarle dall’interno, riprendendo un topos letterario che caratterizza, sebbene con modalità e forme differenti, la letteratura di viaggio così come le scritture etnografiche: l’incontro tra il bianco e il nativo.<sup>20</sup> Come ricorda Mary Pratt, la scena del primo contatto costituisce un momento fondamentale nella narrazione, in quanto “responsible for setting up the initial positionings of the subjects of the [...] text”.<sup>21</sup> E tuttavia, giocando col punto di vista Brathwaite riesce a farne un uso strategico, rivelando come lo spazio utopico dell’incontro nel paradiso naturale si riveli già come una “narrative of conquest”. Sebbene i primi versi della seconda sezione, in quel “my summer air”, tradiscano già una narrazione in prima persona, ciò non toglie che il verso isolato che nella strofa successiva provocatoriamente attacca col soggetto di prima persona dia una svolta inaspettata allo sbarco di Colombo, identificando il narratore non tanto con un personaggio ma col paesaggio stesso, così da perseguire quel ribaltamento del punto di vista e dello sguardo che, come suggerito da Clifford, è alla base di movimenti radicali quali la Négritude, ma costituisce anche il possibile e auspicabile fondamento di un’etnografia nativa e generalizzata in cui “the West can no longer present itself as the only purveyor of knowledge about the other”, basata su una forma di “repositioning of authorities, [...] negotiating new forms of *differential authority*”.<sup>22</sup>

*Columbus from his after-  
deck watched stars, absorbed in water,  
melt in liquid amber drifting  
through my summer air.*

[...]

*What did this journey mean, this*

---

<sup>20</sup> Per i rapporti tra scritture etnografiche e letteratura di viaggio, cfr. M. L. PRATT, “Fieldwork in Common Places”, in J. CLIFFORD and G. E. MARCUS, eds., 1986, *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, pp.27-50, oltre a J. CLIFFORD, 2003, *On the Edges of Anthropology*, Prickly Paradigm Press LLC, Chicago, pp. 1-22. Trad. it. 2004, *Ai margini dell’antropologia*, Meltemi, Roma.

<sup>21</sup> M. L. PRATT, “Fieldwork in Common Places”, in J. CLIFFORD and G. E. MARCUS, eds., 1986, *Writing Culture*, op. cit., p. 32. Per il valore utopico e mitico delle scene di primo contatto, cfr. pp. 35 e segg.

<sup>22</sup> Prima citazione J. CLIFFORD, 1988, *The Predicament of Culture*, op. cit., p. 22, seconda citazione J. CLIFFORD, 2003, *On the Edges of Anthropology*, op. cit., p. 22.

*new world mean: discovery? Or a return to terrors  
he had sailed from, known before?*

*I watched him pause.*

*Then he was splashing silence.  
Crabs snapped their claws  
and scattered as he walked towards our shore.* <sup>23</sup>

L'effetto è dirompente. Attraverso l'appropriazione e la riarticolazione dell'animismo africano e delle divinità amerinde il panopticon foucaultiano è capovolto – il punto di vista ribaltato – e scopriamo che lo stesso Colombo, eroico navigatore che dal ponte scruta le stelle e il paesaggio col suo binocolo, figura archetipica dell'esploratore dei mari, è fatto oggetto di uno sguardo di cui è inconsapevole, a sua volta controllato, sorvegliato: ridotto a passivo oggetto di osservazione, immobile, statico (“I watched him pause”). In un solo verso, la *master narrative* coloniale del nuovo mondo come spazio vuoto è definitivamente frantumata.<sup>24</sup> Ma ad andare in mille pezzi in virtù di tale ribaltamento di prospettiva è, allo stesso modo, la neutralità della letteratura di viaggio e della scrittura etnografica. A voler trattare l'etnografia come testo (e si badi bene, non solo come testo ma *anche* come testo), bisogna tener conto del fatto che ogni opera si apre sull'incontro tra l'etnografo e i suoi oggetti di studio, tradizionalmente popolazioni “intonse” dalla civiltà occidentale, e che i canoni e le strategie retoriche secondo cui tale incontro viene narrato sono spesso in dialogo (spesso, ma non necessariamente, contrappuntistico) con quelli che si ritrovano nella letteratura di viaggio. In un'analisi comparata dei due generi, Pratt sottolinea come “ethnography blinds itself to the fact that its own discursive practices were often inherited from these other genres and are still shared with them today”.<sup>25</sup> Come ha suggerito Crapanzano, la posizione privilegiata e

<sup>23</sup> E. K. BRATHWAITE, “The Emigrants”, in 1973, *The Arrivants*, op. cit., p. 53.

<sup>24</sup> K. Brathwaite ricorda nell'intervista con N. Mackey: “In my formulation, our history starts far far beyond [before] Columbus. Far even beyond the West African sources we suppose to come from” (K. BRATHWAITE, 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, op. cit., p. 39. Per motivi tecnici, è impossibile riprodurre nella citazione l'impostazione grafica del *Sycorax video style* di Brathwaite).

<sup>25</sup> Cfr M. L. PRATT, “Fieldwork in Common Places”, in J. CLIFFORD and G. E. MARCUS, eds., 1986, *Writing Culture*, op. cit., pp. 27-50. Pratt sottolinea “a well-established habit among ethnographers of defining ethnographic writing over and against older, less specialized genres, such as travel books, personal memoirs, journalism, and accounts by missionaries, settlers,

l'autorità dell'etnografo si basano tradizionalmente sul mito della propria invisibilità, sia sul campo (il mito secondo cui l'etnografo studia le popolazioni locali immaginando che la propria presenza non incida in alcun modo sui comportamenti e le azioni dei soggetti di studio), che nel testo (stile indiretto ed elisione della prima persona).<sup>26</sup> Cosa succede quando l'etnografo si trova ad essere fatto egli stesso oggetto di osservazione e di studio? Cosa succede quando la *master narrative* della scoperta geografica di un continente intonso rivela una presenza e uno sguardo preesistenti?

La risposta è nella violenza della storia, e non può che essere drammatica: come insegnano Brathwaite, e prima di lui il fallimento di movimenti come Négritude e del sogno indipendentista africano, non è sufficiente il ribaltamento dello sguardo entro rapporti di forza drasticamente sbilanciati quali quelli coloniali o neocoloniali. Appadurai ricorda che finché l'etnografia non diverrà una realtà ugualmente diffusa nei luoghi considerati "esterni" all'occidente, il panopticon euro-americano non verrà mai messo in discussione – ma tale possibilità, più che costituire la premessa di una revisione dei rapporti di potere globali, non può che esserne la conseguenza.<sup>27</sup> Per Brathwaite, perseguire fino in fondo tale capovolgimento del punto di vista avrebbe forse significato rifugiarsi in un facile mito consolatorio: non esiste la possibilità di sfuggire alla storia e ai rapporti di potere in essere. Così nei versi successivi il narratore passa dal ruolo attivo

---

colonial officials, and the like. [...] This strategy [...] limits ethnography's ability to explain or examine itself as a kind of writing" (ibid., p. 27). In *On The Edges of Anthropology*, op. cit., anche J. CLIFFORD ricorda che uno dei confini disciplinari dell'antropologia consiste nell'allontanamento dai canoni della letteratura di viaggio. In tal senso la dichiarazione "we are not travel writers" cerca di escludere l'elemento prettamente letterario e soggettivo, considerato tipico dei diari e della letteratura di viaggio in genere, dalla disciplina. E tuttavia, Clifford precisa che la nuova svolta verso una scrittura etnografica che tenga conto del posizionamento dell'autore ha dato origine a delle forme "autoriflessive" o "sperimentali" che possono essere intese come una sorta di ritorno di quello scrittore di viaggio espulso dagli scritti antropologici (ibid., p. 11).

<sup>26</sup> Cfr. V. CRAPANZANO, "Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description", in J. CLIFFORD and G. E. MARCUS, eds., 1986, *Writing Culture*, op. cit., pp. 51-76. È affascinante sottolineare che Crapanzano paragona la figura dell'etnografo a Hermes, una delle numerose *trickster figures* che incontreremo nel corso della ricerca e che, pur non mentendo deliberatamente, consapevolmente non dice tutta la verità: "Foremost among these strategies is the constitution of the ethnographer's authority: his presence at all events described, his perceptual ability, his "disinterested" perspective, his objectivity, and his sincerity. [...] His presence does not alter the way things happen, or, for the matter, the way they are observed or interpreted. He assumes an invisibility that, unlike Hermes, a god, he cannot, of course, have" (ibid., p. 53).

<sup>27</sup> A. APPADURAI, "Place and Voice in Anthropological Theory", *Cultural Anthropology* 3:1 (Feb. 1988), pp. 16-20.

della prima persona alla passività di un paesaggio violato, dal panteismo di quell'io totalizzante alla descrizione degli animali in fuga. La frammentazione è già avvenuta, le isole – altrove generate da “the skid of the genesis stone on the waters of the Caribbean” –<sup>28</sup> divengono *pebbles*, ciottoli scaraventati e dispersi all'interno di un mare che, per dirla con Walcott, è già storia.<sup>29</sup>

*to be blown into fragments. your death  
like the islands that you loved*<sup>30</sup>

Così non solo Colombo si macchierà di crimini imperdonabili contro i nativi, di cui il narratore, al pari di un profeta (e del poeta messianico o profetico si parlerà più a fondo nei paragrafi successivi) è già a conoscenza – come spesso avviene nella sua poesia, Brathwaite trasgredisce le convenzioni grafiche e preannuncia i tragici risvolti del viaggio di Colombo con una sola parola fratturata, quella “dis–covery” che compare pochi versi prima<sup>31</sup> –, ma nel verso immediatamente successivo la violazione del paesaggio acquista toni biblici: così assistiamo passivamente (noi lettori al pari del narratore) alla rottura di un silenzio edenico, a cui segue la fuga e il ritrarsi della natura

---

<sup>28</sup> E. K. BRATHWAITE, 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, op. cit., p. 40. Brathwaite si riferisce in tali termini all'immagine che è alla base di “Prelude”, la prima poesia di “Rights of Passage”, in *The Arrivants*, op. cit., pp. 4-8.

<sup>29</sup> D. WALCOTT, 1977, “The Sea Is History”, in *The Star-Apple Kingdom*, Farrar, Straus and Giroux, New York, pp. 25-28.

<sup>30</sup> E. K. BRATHWAITE, 1993, *Middle Passages*, New Directions, New York, p. 49. In realtà l'immagine dei *pebbles* in Brathwaite pare essere un significante mobile, che talvolta rimanda alla sterilità e alla frammentazione, talvolta a immagini di liberazione legate all'uso rituale delle pietre provenienti dall'Africa che si ritrova anche nei culti sincretici dei Caraibi. Si veda anche, più oltre nella raccolta, l'ambivalenza della roccia nella poesia “Pebbles”, al tempo stesso protettiva e sterile: “But my island is a pebble / If you crack an egg, / watching its black jagged grin, / a glue of life exudes / a sticky death. / You cannot crack a pebble, / it excludes / death. Seeds will not / take root on its cool sur- / face. It is a duck's back / of water. A knife will not snap / it open. It will slay / giants / but never bear children (1973, *The Arrivants*, op. cit., p. 196). Ma oltre la pietra si caricherà anche delle suggestioni bibliche legate a Davide e Golia (cfr. <sup>30</sup> E. K. BRATHWAITE, “Negus”, in 1973, *The Arrivants*, op. cit., p. 224). Per uno studio più dettagliato dell'immagine del “pebble” e delle sue varianti (“dust”, “rock”, ecc...) si veda P. MORDECAI, “The image of the pebble in Brathwaite's *Arrivants*”, ora disponibile in E. A. WILLIAMS, ed., 2004, *The Critical Response to Kamau Brathwaite*, Praeger Press, Westport, Connecticut, pp. 87-101, oltre a G. ROHLEHR, 1981, *Pathfinder. Black Awakening in The Arrivants of Kamau Brathwaite*, College Press, Port of Spain, Trinidad, p. 64. Per un'affascinante analisi del *pebble* come unità fonetica di base in “Islands”, terza raccolta di *The Arrivants*, cfr. N. MACKAY, 1995, “Wringing the Word”, in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, The Cromwell Press, Melksham, pp. 132-51.

<sup>31</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, *The Arrivants*, op. cit., p. 53.

profanata, in un'affascinante immagine che tanto deve al realismo della rappresentazione quanto all'eco dei versi di T. S. Eliot: i granchi che si sparpagliano dirigendosi verso riva assomigliano a un'altra immagine di caduta e d'impotenza, quella di Alfred J. Prufrock che commenta la sua paralisi e inettitudine con l'ambigua metafora di corpi animali: "I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas".<sup>32</sup>

"But now the claws are iron", riprende Brathwaite nella sezione successiva, trasformando la violazione del paesaggio in tenaglie che stritolano l'esperienza diasporica entro una storia da cui non c'è facile via d'uscita. "What to do?", si domanda il poeta nelle sezioni successive con tono quasi ironico, strizzando l'occhio ai movimenti di liberazione afroamericani: "Ban the Bomb? Bomb / the place down? [...] Call you'self X

---

<sup>32</sup> T. S. ELIOT, (1917), "The Love Song of Alfred J. Prufrock", in T. S. ELIOT, 1936, *Collected Poems 1909-1935*, Harcourt, Brace and Company, New York, p. 14. Lo stesso Brathwaite ricorda in un'intervista: "The whole concept was that of the English establishment. That is what poetry was in school—'The Ancient Mariner,' that sort of thing. We, on the other hand, had formed ourselves into our own little group, and quite remarkably, persuaded the school to allow us to study for one segment something which had never been on the curriculum [...] We began to explore things like jazz and poetry; we read all of T.S. Eliot's work." (E. K. BRATHWAITE, 1991, "Interview with E. Smilowitz," *The Caribbean Writer* 5, p. 78). Ancora una volta, è difficile sostenere che Brathwaite e gli scrittori della diaspora nera producano opere relegate entro una tradizione caraibica chiusa: come ricorda con occhio critico Brathwaite, la loro formazione è stata spesso essenzialmente occidentale, dal momento che durante gli anni della loro istruzione i sistemi scolastici delle singole isole erano completamente improntati a canoni, metodi e contenuti della "madrepatria". Inoltre, il proseguimento degli studi avveniva necessariamente presso le università occidentali, come dimostrano le biografie dei più noti autori caraibici anglofoni: Selvon, Brathwaite, Lamming, Naipaul, C.L.R. James e molti altri hanno completato gli studi e ricevuto il PhD da prestigiose università britanniche. Per un'interessante analisi della formazione culturale e intellettuale della borghesia nera "rinnegata", si vedano i paragrafi "Capitalism, Imperialism, and the Black Middle Classes" e "Western Civilization and the Renegade Black Intelligentsia", in C. ROBINSON, *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, pp. 177-80, 181-84. In tale ottica, non deve certo stupire che Brathwaite si ponga in dialogo con il canone britannico e più in generale anglofono, e che nella sua poesia si rintracci l'eco di T. S. Eliot. Per l'evidente rapporto tra modernismo e alcuni autori postcoloniali, si veda anche il recente testo di C. W. POLLARD, 2004, *New World Modernisms: T.S. Eliot, Derek Walcott, and Kamau Brathwaite*, University of Virginia Press, Charlottesville. Per uno studio più storico delle influenze del poema modernista su alcuni autori afroamericani nel trattamento del *Middle Passage*, cfr. anche J. WOODSON, "Consciousness, Myth, and Transcendence: Symbolic Action in Three Poems on the Slave Trade", in J. V. GABBIN, 1999, *The Furious Flowering of African American Poetry*, University Press of Virginia, Charlottesville, pp. 154-68; E. LIMA, "Kamau Brathwaite and T. S. Eliot: Inter-Dependencies of Metropolitan and Post-Colonial Texts", in T. J. REISS, ed., 2001, *For the Geography of a Soul: Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite*, Africa World Press, Trenton, NJ and Asmara, Eritrea, pp. 129-34.

/ wear a beard / and a turban / [...] going Muslim? / Black as God / brown is good / white as sin?”<sup>33</sup> Brathwaite rifiuta facili risposte essenzialistiche e consolatorie:

*Our colour beats a restless drum  
but only the bitter come.*

Del resto, la risposta è già tutta compresa nella grafia spezzata di quel neologismo, “his–tory,” che mandando a capo la seconda e terza sillaba della parola all’interno di un enjambement, suggerisce prima di tutto il senso di frammentarietà dell’identità diasporica. E tuttavia, al tempo stesso lancia una dura critica culturale e politica: la storia dei Caraibi è per Brathwaite sempre *his–tory*, una storia declinata alla terza persona maschile in cui il poeta non si riconosce: la storia di qualcun altro – sia egli Colombo o il prototipo di un qualsiasi viaggiatore, amministratore coloniale, soldato, commerciante; in ogni caso, secondo la gerarchia coloniale, un maschio bianco.

Tale neologismo compare più volte nella trilogia *The Arrivants*, sempre associato ad aggettivi di segno negativo: se, come si è visto, in “Sunsum” la storia sanguina dietro le orbite svuotate del poeta, in “Postlude/Home”, la stessa storia declinata alla terza persona maschile è “unhealing”, incapace di guarire. Solo in “Ananse”, l’evocazione del dio ragno della mitologia akan poi passato nei culti sincretici della Giamaica<sup>34</sup> (importante figura di *trickster* che, oltre ad avere un ruolo fondamentale in Brathwaite, come un filo rosso percorre tutta la poetica di Mackey e di Baraka) trasforma una negativa storia al maschile singolare in un luogo di possibilità plurime e plurali:

*[...] squats on the tips  
of our language  
black burr of conundrums  
eye corner of ghosts, ancient his-  
tories;*

Ancora una volta, è nel rapporto con l’Africa che Brathwaite cerca risposte, e in particolare nella sua mitologia – nel *trickster*, dio ragno tessitore di tutte le storie e depositario dell’ambiguo potere della parola e del racconto, fonte di tutta la famosa serie delle *Anansi stories*. In un’opera seminale, Henry Louis Gates Jr. sottolinea la diffusione

<sup>33</sup> E. K. BRATHWAITE, “The Emigrants”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 56.

<sup>34</sup> In Giamaica Brathwaite ha trascorso buona parte della sua vita, insegnando storia presso la University of the West Indies di Kingston tra il 1963 e il 1966, e poi dal 1971 in poi.

e pervasività delle *trickster figures* quali Esu-Elegbara e del “signifying monkey” nelle culture della diaspora nera del nuovo mondo: secondo Gates, si tratta di miti sopravvissuti al *Middle Passage* e tuttora riscontrabili in Brasile, nei Caraibi e negli Stati Uniti. Esu-Elegbara è la designazione Yoruba di una figura estremamente diffusa nella poesia di Brathwaite e Mackey, Legba (secondo la designazione Fon): come nel caso di Anansi, si tratta figure di *tricksters*, legate al linguaggio orale, allo *storytelling* e al folklore, capaci di mediare tra il mondo umano e quello divino e dotate del dono dell’interpretazione. In *The Arrivants*, a Legba Brathwaite dedica un’intera poesia che porta lo stesso titolo. Ma la figura del *trickster* compare in numerose invocazioni, soprattutto nel caso in cui si cerchi un collegamento col mondo degli spiriti, come avviene nella veglia funebre narrata in “Wake” oppure in “Vevé”, descrizione di un rituale vudù al termine del quale la parola si fa carne nel dio/*trickster*, rappresentato secondo la tradizione come un anziano zoppicante; in “Negus” similmente il poeta invoca il dio per domandargli il dono della parola – “I / must be given words / [...] it is not enough / to be pause, to be hole / to be void, to be silent / to be semicolon, to be semicolony”.<sup>35</sup> Anansi e Legba sono figure pervasive le cui trame e reti percorrono tutta la trilogia, e in particolar modo la terza raccolta, *Islands*: tale presenza nella raccolta che, dopo il *Middle Passage* a ritroso e l’approdo in Africa tematizzato in *Masks*, segnala un ritorno al nuovo mondo non è casuale. Al pari di Gates, Brathwaite vuole prima di tutto sottolineare la sopravvivenza di miti che testimoniano della persistenza della presenza africana nei Caraibi. E tuttavia si noti che anche nella teoria del noto studioso afroamericano tali immagini si configurano come *tracce* dell’origine:

*shared belief systems maintained for well over three centuries, remarkably, by sustained vernacular traditions. [...] There can be little doubt that certain fundamental terms for order that the black enslaved brought with them from Africa, and maintained through the mnemonic devices peculiar to oral literature, continued to function both as meaningful units of New World belief systems and as traces of their origins.*<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Cfr. “Legba” in *The Arrivants*, op. cit., pp. 174-76; “Wake”, ibid., p. 211; “Vevé”, ibid., pp. 263-66; “Negus”, ibid., p. 224.

<sup>36</sup> H. L. GATES, Jr., 1988, *The Signifying Monkey: a Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press, Oxford and New York, pp. 4-5.

L'uso del termine da parte di Gates è tutt'altro che casuale, dal momento che lo studioso afroamericano ha ampiamente attinto alla decostruzione della metafisica della presenza e alla nozione di supplemento così come teorizzati da Derrida in *De la grammatologie* come base di analisi per le figure di Esu/Legba in *The Signifying Monkey*, giungendo a rivendicare un principio di indeterminatezza e *double-talk* come elementi fondanti di un'estetica afro-americana originale.<sup>37</sup>

Dal punto di vista prettamente etnografico, le *Anansi Stories* giamaicane furono raccolte da Martha Warren Beckwith, allieva di Boas, nel 1924 e pubblicate nella serie dei *Memoirs* della *American Folk-Lore Society*.<sup>38</sup> Beckwith ricorda che si tratta di storie diffuse da secoli, la cui prima menzione scritta in Giamaica risale al diario di Monk Lewis, che nel 1816 le aveva definite “Nancy Stories – popular in those days among the negroes”.<sup>39</sup> Nella prefazione Beckwith annota:

*two influences have dominated story-telling in Jamaica, the first an absorbing interest in the magical effect of song which [...] far surpasses that in the action of the story; the second, the conception of the spider Anansi as the trickster hero among a group of animal figures. Anansi is the culture hero of the Gold Coast, – a kind of god –, just as Turtle is of the Slave Coast and Hare (our own Brer Rabbit) of the Bantu people.*<sup>40</sup>

Come appare dai numerosi saggi di Brathwaite sulla cultura caraibica, e come sottolinea Mackey nel corso della conversazione/intervista tenuta a New York nel 1993, Brathwaite è senz'altro un attento lettore di scritture etnografiche: in *Folk Culture of the Slaves in Jamaica*, un preciso e circostanziato saggio che cerca di tracciare le radici e l'eredità della cultura degli schiavi dell'isola, spesso cancellate, rese invisibili o travisate dalle scritture occidentali, numerose sono le citazioni tratte dal diario di Monk Lewis,

<sup>37</sup> Per la nozione di traccia in Gates, si ricordano i rapporti tra Derrida e lo studioso afroamericano, cfr. cap. 1 di *The Signifying Monkey*, op. cit., cfr. sptt. pp. 37-43. Inoltre, Derrida è stato uno dei primi lettori del manoscritto di Gates (ibid., p. xi). Gates ricorda che, paradossalmente, la scoperta di Esu-Elegbara è di fatto stata una riscoperta filtrata attraverso l'antropologia, dal momento che il suo primo incontro con la figura yoruba era avvenuto un decennio prima a Cambridge, quando il suo *supervisor* l'aveva costretto a leggere *The Voice of Africa* di Leo Frobenius. Ancora una volta Gates sottolinea l'aspetto sincretico della riscoperta: “John Holloway had forced me to read Frobenius's *The Voice of Africa*. [...] But it was the Afro-American tradition that generated the concept of Signifyin(g)” (ibid., p. x).

<sup>38</sup> Cfr. M. Warren BECKWITH, ed., 1924, *Jamaica Anansi Stories, with music recorded in the field by Helen Roberts*, American Folk-Lore Society, New York.

<sup>39</sup> M. W. BECKWITH, ed., 1924, *Jamaica Anansi Stories*, op. cit., p. xi.

<sup>40</sup> M. W. BECKWITH, ed., 1924, *Jamaica Anansi Stories*, op. cit., p. xi.

dalle opere etnografiche di Beckwith, dalle monografie di Nketia, dai saggi antropologici di Herskovits,<sup>41</sup> oltre alle numerose testimonianze storiche recuperate da quegli archivi che Brathwaite definisce altrove “the inner plantation”, capaci di riportare a galla elementi di continuità e sopravvivenza della cultura degli schiavi giamaicani:

*cores and kernels; resistant local forms; roots, stumps, survival rhythms; growing points.*<sup>42</sup>

Per intraprendere un tale progetto storiografico, che fa assomigliare la proposta di Brathwaite a quella portata avanti da Guha e dal gruppo dei *Subaltern Studies* in India – dare voce a un gruppo tradizionalmente non rappresentato all’interno della storiografia ufficiale – il poeta/storico non può che ricercare nuovi archivi, ancora una volta superando i confini disciplinari tra storia ed etnografia, studiando i rituali e il folklore degli schiavi, mettendo a confronto fonti occidentali con opere africane, rileggendo tracce e “mozziconi” di storia, cercando di colmare o almeno denunciare quelli che Wilson Harris, e dopo di lui il critico letterario Paul Naylor, hanno definito “the holes in

---

<sup>41</sup> In numerosi saggi BRATHWAITE dimostra una conoscenza approfondita ed esaustiva di numerose opere etnografiche; già in una delle prime opere storiche, *Folk Culture of the Slaves in Jamaica*, i riferimenti alle opere etnografiche sono numerosissimi. Tra gli autori citati nella ricerca, Brathwaite dimostra di conoscere M. W. BECKWITH, 1969 (1929), *Black Roadways: a Study of Jamaican Folk Life*, Negro Universities Press, New York; M. J. HERSKOVITS, 1941, *The Myth of the Negro Past*, Harper and Brothers, New York; M. J. HERSKOVITS and F. S. HERSKOVITS, 1947, *Trinidad Village*, Knopf, New York; M. J. FIELD, 1961 (1937), *Religion and Medicine of the Ga People*, Presbyterian Book Depot, Accra and London; negli anni Settanta Brathwaite scrisse addirittura la prefazione a una nuova edizione di M. J. HERSKOVITS, 1937 (1971), *Life in a Haitian Valley. With a New Introduction by Edward Brathwaite*, Anchor Books, Garden City, N.Y. Si vedano inoltre K. J. H. NKETIA, 1969 (1955), *Funeral Dirges of the Akan People*, Negro University Press, New York; K. J. H. NKETIA, 1963, *Drumming in Akan Communities of Ghana*, published on behalf of the University of Ghana by T. Nelson, Edimburgh. Inoltre, Nathaniel MACKKEY fa notare come le opere di Brathwaite presuppongano la lettura delle scritture etnografiche sui Dogon ad opera di Griaule e Dieterlen, cfr. 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, op. cit., p. 21; in “Jazz and the West Indian Novel”, scritto nel 1967, Brathwaite inoltre cita direttamente la traduzione inglese dell’opera di GRIAULE *Conversations with Ogotemmel* (Oxford University Press, 1965), e dimostra ampie conoscenze sul ruolo del saggio/informatore dogon Ogotemmel (cfr. E. BRATHWAITE, 1967, “Jazz and the West Indian Novel”, in 1993 (1986), *Roots*, op. cit., p. 64. A proposito del rapporto tra Brathwaite ed etnografia cfr. anche M. CONDÉ, “For We Who Have Achieved Nothing”, in T. J. REISS, ed., 2001, *For the Geography of a Soul: Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite*, Africa World Press, Trenton, NJ and Asmara, Eritrea, p. 12-14.

<sup>42</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “Caribbean Man in Space and Time”, *Savacou* 11/12 (Kingston 1973), p. 6.

history”.<sup>43</sup> In una straordinaria opera sull’importanza della profezia nel radicalismo nero, Anthony Bogues individua una forma giamaicana parallela al progetto dei *subaltern studies* nella *dread history*, già nel 1998 definita da David Scott come una “poetic form of subaltern thought in Jamaica”:

*an attempt both to grapple with the lived experience of the Afro-Caribbean masses and to link these experiences to quests for emancipation and philosophies of hope [...] attempt[ing] to excavate from the practices and the ideas of the subaltern resistance.*<sup>44</sup>

Non è certo un caso che Bogues leghi la possibilità di una *dread history* a quello che lo studioso definisce, con un termine che abbiamo già visto utilizzare da Clifford e dai teorici della Négritude, lo sviluppo di un nuovo sguardo:

*the development of a historical gaze that seizes upon the so-called black experience, boldly reconfigures its meanings and shatters the silences in mainstream historical knowledge.*<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Cfr. W. HARRIS, 1981, “Interior of the Novel: Amerindian/European/African Relations”, in *Explorations*, op. cit., p. 11. Si veda anche P. NAYLOR, 1999, *Poetic Investigations: Singing the Holes in History*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois. Nell’opera Naylor sottolinea come Kamau Brathwaite crei una forma di poesia “investigativa” che, al pari della filosofia investigativa che Wittgenstein applica al linguaggio, gli permette di “explore the linguistic, historical, and political conditions of contemporary culture” (ibid., p. 9).

<sup>44</sup> A. BOGUES, 2003, *Black Heretics, Black Prophets. Radical Political Intellectuals*, Routledge, London and New York, p. 179. La citazione riferita a Scott è tratta da BOGUES, ibid., p. 235. Il concetto di *dread history*, originariamente coniato da Robert Hill, e poi a detta di Bogues ripreso da David Scott, è sviluppato soprattutto nel capitolo 6, “Rastafari”, pp. 153-85.

<sup>45</sup> A. BOGUES, 2003, *Black Heretics, Black Prophets. Radical Political Intellectuals*, op. cit., p. 179. A tale proposito, si nota che l’idea di un tempo cronologico che rifiuta la nozione di un continuum definibile per configurarsi come tempo attuale – un tempo che reca con sé tracce e schegge di quel tempo messianico che “riassume in una grandiosa abbreviazione la storia dell’intera umanità” è uno dei concetti fondamentali espressi da Walter BENJAMIN nelle “Tesi sulla filosofia della storia” (scritte nel 1939), in W. BENJAMIN, 1962, *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, Einaudi, Torino, pp. 75-86, citazione da pag. 86. Allo stesso modo, nella seconda tesi Benjamin sottolinea il valore redentivo della storia (ibid., pp. 75-76), e la funzione di resistenza simbolica del ricordo e della memoria “così come esso balena nell’istante di un pericolo” (ibid., p. 77). Proprio partendo da tale riflessione, Silvia ALBERTAZZI e Barnaba MAJ notano i profondi collegamenti tra quel senso della storia e della memoria proposto da Benjamin e la storia postcoloniale, sottolineando come “la stessa articolazione del passato in discorso narrativo si attu[i], nel postcoloniale, secondo schemi che sembrano rimandare alle tesi di Benjamin, almeno per quanto concerne il rapporto con la memoria e l’uso del ricordo” (S. ALBERTAZZI, B. MAJ, 2001, “Memoria/Storia”, in S. ALBERTAZZI, R. VECCHI, a cura di, 2001, *Abbecedario Postcoloniale*, Quodlibet, Macerata, pp. 63-64).

Una storia basata sul desiderio radicale, e proprio per questo, per dirla con Walter Benjamin, utopica e redentiva – capace di fondere, come nelle poesie di Brathwaite, “poeticism and historicism”;<sup>46</sup> una storia “where past means present struggle”.<sup>47</sup>

E tuttavia, oltre a un nuovo sguardo storico visionario, *The Arrivants* si caratterizza anche per un senso allargato ed espanso dell’etnografia. Le parole con cui Clifford descrive le opere e l’impegno di un eccentrico poeta modernista quale William Carlos Williams si prestano perfettamente a illustrare l’opera di Brathwaite, particolarmente importante

*for the peculiar intimate/distant ethnographic perspective and habitus [...] His poetic documentary and social critique, mixed with populism, and a visionary streak (vision [...] among real people, their voices and ethnic, gendered, quirky bodies), all of this was of great significance for an expansive notion of the “ethnographic”.*<sup>48</sup>

Se non vi è dubbio alcuno sulla profonda competenza di Brathwaite nel campo delle scritture etnografiche accademiche, non bisogna tuttavia dimenticare che, alla luce della diffusione delle *Nancy Stories* e della sopravvivenza dei rituali e del folklore

---

<sup>46</sup>A. BOGUES, 2003, *Black Heretics, Black Prophets. Radical Political Intellectuals*, op. cit., p. 179. In realtà, come si vedrà meglio in seguito Brathwaite difficilmente raggiunge una sintesi compositiva che autorizzi pienamente a parlare di impulso utopico. In un interessante articolo recente, Melanie OTTO fa notare come molti degli scritti più tardi dell’autore si pongano al crocevia tra utopia ed eterotopia (M. OTTO, 2005, “The Other Side of the Mirror: Utopian and Heterotopian Spaces in Kamau Brathwaite’s *Dream Stories*”, *Utopian Studies* 16:1 (2005), pp. 27-44; per una definizione di “eterotopia”, cfr. invece M. FOUCAULT, note per una conferenza tenuta nel 1967, traduzione inglese del 1986, “Of Other Spaces”, *Diacritics* 16:1 1986, pp. 22-27; traduzione italiana 2006, *Utopie. Eterotopie*, Cronopio, Napoli); Otto prende tuttavia in esame opere di molto successive, di segno ancora più frammentario e negativo, profondamente autobiografiche e segnate dalle numerose tragedie personali del poeta. Tuttavia, se la prospettiva utopica non appare del tutto compiuta, l’impulso utopico alla base delle scritture di Brathwaite è innegabile – la ricerca comunitaria e di radici sono uno dei fondamenti della poetica dell’autore, sebbene per le particolari condizioni storiche e personali non possano che agire “sous rature”, come si vedrà meglio in seguito.

<sup>47</sup> E. K. BRATHWAITE, “How Europe Underdeveloped Africa”, in 1992, *Middle Passages, New Directions*, New York, p. 52. La dimensione storica, quella profetica e quella della lotta sono privilegiate e intrecciate anche da un altro grande studioso del pensiero profetico radicale, il teologo e filosofo Cornel West, che individua nella visione religiosa, nell’analisi storico-sociale e nell’azione le tre componenti fondamentali di un’auspicata teologia profetica. Cfr. C. WEST, 1993, “Prophetic Theology”, in *Prophetic Reflections. Notes on Race and Power in America*, Common Courage Press, Monroe, Maine, p. 224. West si distacca dai radicali a favore della non violenza, e quando parla di lotta concepisce e prevede forme di lotta armata. A tal proposito si veda anche “Black Rage”, in *Prophetic Reflections*, op. cit., pp. 235-37.

<sup>48</sup> J. CLIFFORD, *On the Edges of Anthropology*, op. cit., p. 24.

africano nei Caraibi, è lecito pensare che per il poeta il recupero delle tradizioni e della cosmogonia africana sia prima di tutto un'esperienza vissuta attraverso le forme sincretiche giamaicane, tra la gente reale e i loro corpi, in una particolarissima relazione che trascende il paradigma dell'osservazione partecipata a favore di una prospettiva, per dirla con Clifford, intima/distante – in una forma di “native ethnography”. Quella stessa prospettiva vissuta che il poeta dichiara di aver acquisito durante il periodo trascorso in Ghana tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta: nella già citata intervista rilasciata al *Caribbean Writer* all'inizio degli anni Novanta,<sup>49</sup> Brathwaite annoverava tra le sue maggiori influenze poetiche J. H. Kwabena Nketia, direttore del *Ghana Institute for Study of African Culture*, noto etnomusicologo nonché autore di alcune opere pionieristiche sul folklore e sulla musica del Ghana, tra cui uno studio dell'uso del tamburo nelle comunità Akan,<sup>50</sup> ed Efua Sutherland, attivissima poetessa, drammaturga e autrice di letteratura per l'infanzia a cui si deve l'avvio del *Ghana Folk Theatre*, della *Ghana Society of Writers* e della rivista letteraria *Okyeame*: due intellettuali ed attivisti di grande personalità che hanno influenzato il poeta non solo per temi e interesse verso il folklore africano, ma soprattutto per il senso della comunità alla base, ancor prima che delle loro opere, della loro condotta e impegno civico.<sup>51</sup> È grazie al loro esempio, allo straordinario fermento e all'eccezionalità del periodo trascorso in Africa (come si è accennato, Brathwaite ha partecipato seppur quasi per caso alla nascita di una delle prime

---

<sup>49</sup> E. K. BRATHWAITE, 1991, “Interview with E. Smilowitz”, *The Caribbean Writer* 5:1991, pp. 73-78.

<sup>50</sup> L'etnomusicologo era già molto attivo e godeva di una certa visibilità internazionale già nel periodo in cui Brathwaite si trovava in Ghana. Cfr. K. J.H. NKETIA, 1962, “The Problem of Meaning in African Music”, *Ethnomusicology* 6:1 (Jan 1962), pp. 1-7; 1963, *African Music in Ghana*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois; 1963, *Folk Songs of Ghana*, Legon; 1963, *Drumming in Akan Communities of Ghana*, op. cit.; 2005, *Ethnomusicology and African music: Collected Papers*, Afram Publications, Accra, Ghana. L'interesse di Brathwaite nei confronti della musica tradizionale e del tamburo emerge di frequente nelle scritture del poeta: si veda in particolar modo “Masks”, la seconda raccolta contenuta in *The Arrivants* e decisamente la più africana della trilogia; cfr. la splendida “The Making of the Drum”, che, mescolando animismo africano e toni prescrittivi, indica passo per passo la procedura per realizzare un tamburo (E. K. BRATHWAITE, “The Making of the Drum”, in *The Arrivants*, op. cit., pp. 94-97). Nella poesia successiva il poeta ne incorpora i ritmi, trascrivendo, al pari di un etnomusicologo, le parole originali dell'invocazione e del canto seguiti da una traduzione inglese (E. K. BRATHWAITE, “Atumpan”, in *The Arrivants*, op. cit., pp. 98-99).

<sup>51</sup> Cfr. E. K. BRATHWAITE, 1991, “Interview with E. Smilowitz”, *The Caribbean Writer* 5:1991, pp. 73-78.

democrazie socialiste africane, con tutto il carico ideologico che questo ha comportato) che il continente nero viene a rappresentare per il poeta il luogo in cui ricostruire una comunità, il luogo di un'ideale riconciliazione con una storia in prestito.

E tuttavia, come nella maggior parte degli scrittori della diaspora il ritorno alle origini e il recupero delle radici si rivela un processo più complesso, ambiguo e stratificato di quanto lasci intendere la semplice proiezione di tale desiderio: nonostante l'invocazione tutelare alle divinità akan, nelle scritture del poeta caraibico l'Africa diviene al tempo stesso presenza e assenza, traccia di un'origine continuamente differita. Non è un caso che, ancora una volta, mentre la voce del poeta invoca le antiche divinità, la coda dell'occhio intraveda un fantasma, quello delle antiche storie.

### 3.2 *Masks: whose ancestor am I?*

*So for my hacked  
face, hollowed eyes,  
undrumming heart,*

*make me a black  
mask that dreams  
silence,*

*reflects no light,  
smiles no pretence,  
hears not my brother's*

*language*

Kamau Brathwaite

*Masks* è un titolo estremamente suggestivo e stratificato per lo studioso di antropologia così come di studi postcoloniali: immediatamente si carica di una valenza rituale e riecheggia le suggestioni del primitivismo, rievoca le avanguardie d'inizio secolo così come il carnevale, rimanda a una delle opere più psicologiche di Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs* e alle numerose riletture operate dal cosiddetto *critical fanonism*.<sup>52</sup> Ma

---

<sup>52</sup> F. FANON, 1952, *Peau noire, masques blancs*, op. cit. Il termine "Critical Fanonism" è di Henry Louis GATES Jr, cfr. "Critical Fanonism", *Critical Inquiry* 17 (Spring 1991), pp. 457-70. Nel pungente articolo Gates offre un'affascinante analisi delle riletture critiche di F. Fanon e dei

nell'immagine si sente anche l'eco della *blackface minstrelsy* e delle numerose *slave narratives* in cui lo schiavo nero, per questioni di mera sopravvivenza, si dissimula dietro una maschera per nascondere i propri sentimenti: “We wear the mask that grins and lies / It hides our cheeks and shades our eyes / This debt we pay to human guile”, scriveva Paul Laurence Dunbar già alla fine dell'Ottocento;<sup>53</sup> in alcune poesie degli anni Ottanta, anche Brathwaite lega la maschera all'idea della dissimulazione necessaria per la sopravvivenza – un travestimento che diviene “*surrealism of psyche*” – “so / that he will . or try to . have a / chance to . survive the transit / with the *mask* he wears”.<sup>54</sup> La comparsa dello stesso tema in opere contemporanee, quale ad esempio *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* di Maryse Condé, o nell'ultima raccolta poetica della scozzese Jackie Kay, *Life Mask*, attesta della diffusione e della persistenza di tale tropo nella più recente letteratura della diaspora.<sup>55</sup>

E tuttavia, al di là delle influenze occidentali e della occorrenza dell'immagine nel nuovo mondo giova ricordare che la struttura e le fondamenta della seconda raccolta poetica di *The Arrivants* hanno visto la luce in Ghana già all'inizio degli anni Sessanta, quando il lungo soggiorno del poeta nella democrazia africana volgeva ormai al termine. Non vi è alcun dubbio che si tratti dell'opera che, all'interno della prima trilogia di Brathwaite e forse di tutta la produzione del poeta, si confronta in maniera più diretta con l'Africa e con la sua eredità nel nuovo mondo. I titoli delle sezioni principali, al pari di quello della raccolta stessa, sono estremamente rivelatori: “Libation”, “Path-finders”, “Limits”, “The Return”, “Crossing the River”, “Arrival”, parlano – sebbene in maniera diversa e distinta – di un “rito di passaggio” rovesciato, un *Middle Passage* a ritroso destinato a descrivere e reinscrivere l'Africa entro un immaginario capace di dare un senso alla condizione diasporica: dall'analisi della rimossa presenza africana nei Caraibi,

---

suoi rapporti con J. Lacan da parte di E. Said, H. Bhabha e A. JanMohamed; Gates analizza inoltre la critica radicale di Benita Parry alle teorie di Bhabha, e la risposta di Spivak, problematizzando l'appropriazione delle teorie psicanalitiche in ambito politico.

<sup>53</sup> P. L. DUNBAR, 1895, “We Wear the Mask”, in 1993, *The Collected Poetry of Paul Laurence Dunbar 1872-1906*, The University Press of Virginia, Charlottesville and London, p. 71.

<sup>54</sup> E. K. BRATHWAITE, 1987, “The Poet and His Place in Barbadian Culture”, in *The Twelfth Sir Scott Memorial Lecture Series*, Central Bank of Barbados, Bridgetown, pp. 83-84.

<sup>55</sup> Cfr. la figura dello schiavo John Indian nell'opera di M. CONDÉ, 1986, *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*, Mercure de France, Paris. Per l'opera di Jackie KAY, cfr. 2005, *Life Mask*, Bloodaxe Books, Tarsset.

quell'*Unheimlich* tanto ben identificato da Hall e Bhabha, *Masks* passa a un'Africa cui il poeta fa ritorno dopo oltre tre secoli di lontananza.

Tuttavia, la condizione diasporica così come tratteggiata da Brathwaite non contrappone alla situazione di sradicamento che caratterizza il nero nel nuovo mondo un'immagine dell'Africa come "casa" e cultura stabile e immobile (come ricorda Clifford, etimologicamente il termine cultura è legato alla coltivazione e quindi a pratiche stanziali).<sup>56</sup> Nelle note della registrazione Argo di "Rights of Passage" è lo stesso poeta a sottolineare come l'esperienza del soggiorno in Ghana

[...] (which is more fully recorded in a second long poem, "Masks") brought me to the realization that the home – the true imaginative and spiritual home – of the "rootless" Afro-American and West Indian was in Africa, though the people of Africa were themselves immigrants – tribes who had also had knowledge of journeys – in the case of the West Africans, from somewhere within the Sahara and perhaps beyond, into the forests of Guinea, Ashanti and the lower Niger. The journey across the Atlantic on the infamous "Middle Passage" of slavery was therefore only another stage of this diaspora.<sup>57</sup>

*Masks* affronta in maniera poetica la questione storico-antropologica del nomadismo africano, nel quale vede le radici della diaspora nera, ispirandosi a una serie di testi che sul poeta hanno avuto un'influenza fondamentale e le cui tracce sono sparse e diffuse in tutta la raccolta poetica. Opere come *Old Africa Rediscovered* di Basil Davidson, pubblicata nel 1959, che traccia le rotte nomadiche delle tribù attraverso il Sahara fino alle coste dell'Africa occidentale, e la storia documentaria di Freda Wolson *Pageant of Ghana*, sono alla base dell'intera sezione "Path-Finders".<sup>58</sup> Allo stesso modo, le opere antropologiche di Nketia sull'uso del tamburo, assieme alle trasmissioni

<sup>56</sup> Cfr. J. CLIFFORD, 1997, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, MA and London, UK.

<sup>57</sup> Argo, *Rights of Passage*, 2 records (PL 1110 e PL 1111), liner notes to disc one.

<sup>58</sup> Cfr. B. DAVIDSON, 1960 (1959), *Old Africa Rediscovered*, Gollancz, London; F. WOLFSON, 1958, *Pageant of Ghana*, Oxford University Press, Oxford and London; per una lista completa delle influenze e delle letture del poeta nel periodo della stesura di *Masks*, cfr. l'attendibile e documentatissima opera di G. ROHLEHR, 1981, *Pathfinder*, op. cit. A tal proposito si ricorda anche l'intervista di K. Brathwaite con Nathaniel Mackey: "In my formulation, our history starts far far beyond [before] Columbus. Far even beyond the West African sources we suppose to come from. Because I'm concern with Africans *themselves* nigratin out of the heart of our continent, out of the deserts of the Sahara, Saheel and far far forward into Nile and Nubia, and being transferred into the similar – no – *familiar* – forests and desert(s) and valleys of Sri Lanka, South-East Asia, Fiji, Papua New Guinea, the Australasias, the Americas and the Caribbean" (K. BRATHWAITE, 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, op. cit., pp. 39-40).

radiofoniche sulla poesia orale del Ghana mandate in onda tra il 1955 e il 1957, e in seguito pubblicate in una raccolta dal titolo *Voices of Ghana*, trovano numerosi rimandi in poesie quali “The Awakening” e “South”.<sup>59</sup>

Se l’Africa di Brathwaite, inevitabilmente, si colora dell’immaginario religioso e spirituale animista così come degli antichi miti akan, dei tamburi, delle invocazioni tribali e delle danze, dei paesaggi di un Ghana precoloniale così come della storia del regno Ashanti, leggere le complesse opere del poeta come esempi di essenzialismo che, al pari delle scritture etnografiche, finirebbero per reificare il continente fissandolo in un immaginario passato precoloniale appare riduttivo e superficiale.<sup>60</sup> Sebbene il progetto di Brathwaite sia quello di rinvenire le tracce della presenza africana del nuovo mondo, ricostruendo quelle fitte trame di rapporti che legano i neri della diaspora al continente d’origine a fini identitari, le suggestioni spesso contraddittorie che risuonano nelle sue immagini e il rifiuto di una logica binaria a favore di quella che il poeta definisce *tidalectic* fanno sì che, nonostante l’aspirazione a ricomporre un insieme totale a partire da una serie di frammenti, dalle scritture di Brathwaite difficilmente emerga una sintesi compositiva schematica e univoca: come ricorda Mackey, in Brathwaite il processo di scrittura diviene una “endless, perpetual creation”, esattamente come il processo interpretativo del *trickster*.<sup>61</sup>

In *Masks* il ritorno a quest’Africa delle origini avviene tramite le “nuove navi” – quelle “New Ships” che attraversando l’oceano Atlantico a ritroso riportano il poeta sulle coste del continente da cui era stato sradicato – in un’Africa apparentemente pronta ad accogliere il figliol prodigo a braccia aperte:

*Akwaaba they smiled  
meaning welcome [...]*

---

<sup>59</sup> Per un’analisi completa e dettagliata dei riferimenti intertestuali si rimanda ancora una volta a G. ROHLEHR, 1981, *Pathfinder*, op. cit., sptt. pp. 17-20. Cfr. anche K. J. H. NKETIA, 1963, *Drumming in Akan Communities of Ghana*, op. cit., e SWANZY, ed., 1958, *Voices of Ghana: Literary Contributions to the Ghana Broadcasting System, 1955-57*, Ministry of Information and Broadcasting, Accra. Le poesie citate sono “The Awakening”, in E. K. BRATHWAITE, 1973 *The Arrivants*, op. cit., pp. 156-57, e “South”, che appartiene però alla raccolta *Rights of Passage*, ibid., pp. 57-58.

<sup>60</sup> Per uno studio dettagliato e approfondito del simbolismo e dei miti akan in *Masks*, cfr. M. WARNER-LEWIS, 1973, “Odomankoma Kyereme Se”, *Caribbean Quarterly* XIX, 2:1973, pp. 51-99.

<sup>61</sup> E. K. BRATHWAITE, 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, op. cit., p. 27.

*you who have come back a stranger  
after three hundred years  
welcome.*<sup>62</sup>

Tuttavia il rituale dell'offerta di cibo, punteggiato dalle frasi delle donne – “do you remember?” – intesse l'animismo africano di suggestioni bibliche che sovvertono l'immagine di un'Africa precoloniale omogenea – quella stessa reificata dall'antropologia nell'uso del presente etnografico – aprendola a una dimensione poetica sincretica:

*I tossed my net  
but the net caught  
no fish*<sup>63</sup>

commenta il poeta nei versi che aprono la seconda sezione. La rete si tinge in tal modo di toni biblici apostolici e dei colori della leggenda del re pescatore della *Waste Land*, ma al tempo stesso non può che rimandare alle trame e alle reti che percorrono tutta la raccolta, quello *spinning* del ragno che si ritrova nelle “Anansi stories”. La medesima eredità plurima emerge in una delle poesie che aprono la raccolta, “The Making of the Drum”, in cui l'immagine della capra uccisa per utilizzarne la pelle nella fattura del tamburo si tinge dei colori del sacrificio animista così come della nozione ebraica del capro espiatorio destinato a portare su di sé i peccati del mondo.<sup>64</sup> In realtà, come sottolinea Maryse Condé,

*dans une saisie poétique, le poète récuse les dichotomies classiques entre  
Afrique musulmane, Afrique animiste, Afrique des savanes, Afrique des forêts  
et se veut un griot pan-africain.*<sup>65</sup>

Anche Harris sottolinea come “Brathwaite has been affected by African images but in an evolutionary way. [...] Fugitivity makes for areas of overlap or gateway drama

---

<sup>62</sup> Cfr. E. K. BRATHWAITE, 1973, “The New Ships”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 124.

<sup>63</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “The New Ships”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 125. In ROHLEHR, *Pathfinder*, op. cit., Brathwaite ricorda che il nucleo dei passaggi “I tossed my net” era già stato scritto in Ghana nel 1961-62 (ibid., p. 18).

<sup>64</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “The Making of the Drum”, in *The Arrivants*, op. cit., pp. 94-97.

<sup>65</sup> M. CONDÉ, “For We Who Have Achieved Nothing”, in J. T. REISS, ed., 2001, *For the Geography of a Soul*, op. cit., p. 13.

between Africa and the West Indies”.<sup>66</sup> Del resto, oltre vent’anni prima, in un’opera seminale quale *The Myth of the Negro Past*, già Herskovits aveva sottolineato la dimensione sincretica della cultura africana del nuovo mondo.<sup>67</sup> Più che parlarci di un’Africa precoloniale immobilizzata in un tempo fuori dal tempo, Brathwaite pare tratteggiare un’Africa già sincretica, coagulando fasi storiche diverse e separate entro la memoria e i racconti di un narratore inclusivo *larger than life*. Come ricorda McWatt l’effetto è decisamente conturbante:

*the dull continuum of historical time is thus compressed and conflated and its effects concentrated into paradoxical expressions and experiences.*<sup>68</sup>

Non a caso Condé fa coincidere il narratore col tradizionale (e tutt’altro che storicamente affidabile)<sup>69</sup> depositario della memoria storica dei Mandingo, il *griot*; e tuttavia, nella trilogia il narratore si identifica ora col paesaggio, gli animali o il mare, ora con gli stessi oggetti dei culti vudù, ora con la voce del tamburo, ora con gli “homeless harbourless spades”, e addirittura, come si vedrà meglio in seguito, pare appropriarsi dei toni profetici e visionari del radicalismo nero messianico: si tratta di un narratore inclusivo e proteiforme, capace di esprimersi in una pluralità di voci e stili spesso sfuggenti e ambigui; un narratore che, al pari del ragno, appare dotato di “prismatic vision”,

*a non-linear style of cognition proposed for Caribbean creole-speaking people. [...] the disposition to construe reality in sometimes unresolved pluralities,*<sup>70</sup>

<sup>66</sup> W. HARRIS, 1995 (1970), “Continuity and Discontinuity”, in *History, Fable and Myth*, op. cit., p. 44.

<sup>67</sup> Cfr. M. J. HERSKOVITS, 1941, *The Myth of the Negro Past*, Harper and Brothers, New York. Analizzando la cultura africana nel nuovo mondo, Herskovits individua tre tipi di persistenze: tratti africani veri e propri; reinterpretazione di pratiche africane; e sincretismi.

<sup>68</sup> M. A. MCWATT, “Looking Back at The Arrivants”, in T. J. REISS, ed., 2001, *For the Geography of a Soul: Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite*, op. cit., p. 61.

<sup>69</sup> A tal proposito cfr. P. EBON, *Performing Africa*, op. cit., pp. 1-32, e 73-79, e sptt. T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, Indiana University Press, Bloomington. Per un trattamento più approfondito della figura e del ruolo del griot, si veda anche il cap. 4, par. 1.

<sup>70</sup> La definizione di “protean persona” è di M. A. MCWATT, “Looking Back at *The Arrivants*”, in T. J. REISS, ed., 2001, *For the Geography of a Soul: Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite*, op. cit., p. 64. L’espressione “prismatic vision” è invece di P. Mordecai, secondo cui “this cognitive style was induced in creole-speaking communities by the conjunction of cultures, under pressure from a unique social dynamism which focused their energies so that societies arose and altered with unusual speed” (“Images of Creativity and the Art of Writing in *The Arrivants*”, in T. J. REISS, ed., 2001, op. cit., p. 21).

in una definizione che pare fare eco alla suggestiva immagine di quella logica della marea – o *tidalectic* – coniata da Brathwaite.

Così ancora una volta una “narrative of longing” si trasforma in una “narrative of displacement”, che trova l’espressione più immediatamente visibile nell’impossibilità di raggiungere le proprie radici e nel capovolgimento di un rapporto genealogico di filiazione verticale, che nella figura del narratore riunisce e fonde la persona del discendente con lo spirito dell’antenato ritornato alla propria terra:

*beware  
beware  
beware*

*I travelled to a distant town  
I could not find my mother  
I could not find my father  
I could not hear the drum*

*Whose ancestor am I?<sup>71</sup>*

Tale “narrative of displacement” si colora dei toni rituali dell’iniziazione nella sezione seguente. “Do not trust strangers”: queste sono le parole con cui Akyere – a voler prestar fede alle note in calce all’edizione “un nome di donna [...] che indica rivelazione e rivendicazione”<sup>72</sup> – introduce il poeta al trauma storico della schiavitù e della perdita di radici, ancora una volta comprimendo e fondendo la cronologia di tre secoli in poche strofe capaci di racchiudere le navi negriere e lo sfruttamento neocoloniale, sovrapponendo lo straniero allo spirito del suo antenato. Utilizzando quel verso spezzato che spesso in Brathwaite rimanda alla condizione fratturata della diaspora (e, a detta del poeta, alla tradizione musicale jazz), il poeta ci dischiude la dimensione della profezia:

*So beware  
cried Akyere  
beware  
the clear  
eyes, the near  
ships, the  
cast lines,*

---

<sup>71</sup> Cfr. E. K. BRATHWAITE, 1973, “The New Ships”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 125.

<sup>72</sup> Cfr. E. K. BRATHWAITE, 1973, “Glossary”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 272, mia traduzione.

*sweet cargoes  
of promises  
beware the steer'd  
smiles, their  
teeth's rock,  
the white  
fathoms.*<sup>73</sup>

Ancora una volta, in quei “fathom” – unità di misura di profondità utilizzata dalle navi – risuona l’eco di un fantasma, quel “fright’s fanthom” che compare appena pochi versi prima e fa tremare anche il suono del tamburo più profondo.

E tuttavia, il riferimento all’iniziazione e alla rivelazione è tutt’altro che casuale: alla base della poetica di Brathwaite è spesso riscontrabile un impulso profondamente profetico. Il narratore inclusivo e panteistico, l’uso di immagini bibliche fuse con i miti e il folklore africano, l’utilizzo dell’invocazione, il complesso processo di nominazione, la presenza di immagini ricorrenti quali fuoco, acqua, roccia, alberi<sup>74</sup> non possono che rimandare a una lunga tradizione profetica e messianica. Anche Wilson Harris sottolinea l’aspetto profetico e oracolare della poesia di Brathwaite:

*there is an oral and visual coincidence in his poems which invokes a speaking oracular voice as well as an imagistic intelligence.*<sup>75</sup>

A detta di Anthony Bogues, tale poetica non può che articolarsi lungo le linee di un pensiero nero radicale. In un originale studio sull’impulso profetico del radicalismo nero, lo studioso pone un’interessante distinzione tra un pensiero radicale nero eretico – quello degli intellettuali borghesi formati nelle università del vecchio continente e poi voltisi a sovvertire il sistema dall’interno, quegli stessi che Robinson aveva definito “the renegade black intelligentsia”<sup>76</sup> – e una tradizione radicale profetica e redentiva, che offre una profonda critica sociale in termini utopici e messianici, le cui radici si ritrovano

<sup>73</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “The New Ships”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 128.

<sup>74</sup> Nel passaggio dall’immagine dell’acqua a quella del fuoco nella poesia di Brathwaite, Rohlehr individua l’influenza dell’antico testamento ma anche di un’opera spesso citata dal poeta, *The Fire Next Time*, una raccolta di saggi pubblicata nel 1963 da James BALDWIN (Dial Press, New York). Cfr. ROHLEHR, *Pathfinder*, op. cit., pp. 23-25. L’ammirazione di Brathwaite per lo scrittore statunitense è evidente anche nell’epigrafe di “Islands”, tratta da J. BALDWIN, 1968, *Tell Me How Long the Train’s Been Gone*, Dial Press, New York.

<sup>75</sup> W. HARRIS, 1995 (1970), “Continuity and Discontinuity”, in *History, Fable and Myth*, op. cit., p. 44.

<sup>76</sup> Cfr. C. J. ROBINSON, *Black Marxism*, op. cit., pp. 177-80, 181-84

nella tradizione biblica e nei movimenti *Back to Africa*, in Marcus Garvey, Malcolm X e Bob Marley, e all'interno della quale si muove spesso anche Brathwaite. Cornel West lega indissolubilmente tale visione profetica a un “distinctly black tragic sense of life”.<sup>77</sup> Anche Bogues evidenzia i tratti che legano tale impulso profetico all'esperienza storica ed esistenziale nera:

*the language of prophecy is poetic and visionary, and is rooted in conceptions of history. For the black radical political tradition, this language is embedded in two sources, biblical exegesis and indigenous knowledge system of the colonized native.*<sup>78</sup>

Non vi è alcun dubbio che in un'opera come *The Arrivants* la coesistenza di una doppia matrice, biblica e nativa, sia uno dei tratti costitutivi dell'opera e uno dei motivi per cui le serie poetiche si muovono continuamente sulla traccia di uno spaesamento e di una dislocazione. Tuttavia, la profezia e la rivelazione permettono a Brathwaite di affrontare anche un altro grande trauma storico che, come vedremo in seguito, diverrà un tema fondamentale nella serie poetica di Baraka *Wise, Why's, Y's*: l'ormai accertata connivenza e partecipazione attiva di alcuni regni africani nella tratta degli schiavi. Così, prosegue la profezia ormai al passato remoto, non solo le donne hanno venduto corpo e gioielli agli stranieri,

*[...] our women,  
pepper-  
eyed, glad to see*

*strangers, will-  
ing to sell  
gold, fleshes'*

*thighs for tin  
trinkets,*<sup>79</sup>

ma i gli anziani stessi hanno dimenticato gli antichi dei in nome del profitto –

*our elders  
kola-nut-*

<sup>77</sup> Cfr. WEST, C., 1993, “The Difficulty of Keeping Faith”, in *Keeping Faith*, op. cit., p. x.

<sup>78</sup> A. BOGUES, 2003, *Black Heretics, Black Prophets. Radical Political Intellectuals*, op. cit, p. 19.

<sup>79</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “The New Ships”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 128.

*chewing ,  
showing  
gums stained,*

*tarnished  
with drugs'  
greed, love of*

*profit, for-  
got the grey  
gods of anger.  
[...]  
for-*

*got the long wars  
brought us here  
in the gossip*

*of who pleases  
Portuguese  
best, sneezes*

*snuff.*<sup>80</sup>

È attraverso la profezia e la compressione cronologica di eventi distanti – il ritorno dello straniero a un’Africa del presente, una profezia avvenuta ai tempi dell’antenato che dà per già vissuti eventi di cui solo lo straniero è a conoscenza – che Brathwaite rielabora il doppio tradimento della storia – la connivenza di alcune etnie e caste africane nel commercio di schiavi – ancora una volta dando origine a un senso di spaesamento e dislocazione che non offre facili soluzioni alle ferite del passato in un idealizzato rapporto col paese d’origine.

Così i versi con cui si è aperto il capitolo, che in “Sunsum” definivano la storia come un vestito in prestito, si caricano di connotati ancora più ambigui. Le due strofe compaiono dopo una lunga sequenza che narra della mitica fondazione del regno Ashanti, dei suoi regnanti e della caduta finale, descritta in toni quasi apocalittici.<sup>81</sup> Qual è il passato che lo straniero deciso a fare ritorno nel continente d’origine in cerca di radici indossa come un vestito in prestito? La storia di un occidentale che non gli appartiene o di

---

<sup>80</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “The New Ships”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 129.

<sup>81</sup> Cfr. E. K. BRATHWAITE, 1973, *The Arrivants*, op. cit., “Path-finders”, pp. 102-09, “Limits”, pp. 111-22, “Crossing the River”, pp. 135-146.

un mitico passato dei regni africani altrettanto distante? O la storia del tradimento dei propri anziani, fratelli, sacerdoti, che da dispensatori di vita – “For I am the life of my people” – nel verso di chiusura della poesia si trasformano in assassini – “and I kill”?<sup>82</sup>

Il tema della dislocazione e del tradimento da parte dei sacerdoti e degli dei ricompare anche in “Sunsum”. In “Arrival”, poesia che apre l’ultima sezione di *Masks*, la ricerca di radici si trasforma nella ricerca di “spiritual blood”, quel nutrimento spirituale o *sunsum* che permette l’invocazione degli spiriti. Non a caso, ancora una volta Brathwaite ricorre all’immagine di Anansi, il *trickster* alle cui reti è attribuito il merito di tenere unite le comunità diasporiche al di qua e al di là degli oceani. Il narratore della poesia è uno straniero che, dopo trecento anni di “dislocazione forzata”, torna in Africa per ricercare il luogo in cui la madre ha sepolto il suo cordone ombelicale – “the thin bree- / ing worm that grew / from my heart / to her sorrows”.<sup>83</sup>

Come ricorda Brathwaite la pratica dell’interramento della placenta e del cordone ombelicale, legata ai cicli vitali e alla riproduzione, era sopravvissuta al *Middle Passage* e continuò ad essere piuttosto diffusa tra gli schiavi giamaicani almeno fino alla metà dell’Ottocento:

*When a child was born, the placenta and navel string were carefully disposed of. “The mother must guard it faithfully and, after three days to a year from the time of birth, must bury it in the ground and plant a young tree over the spot, which henceforth becomes the property of the child and is called his ‘navel-string tree’”. The new-born was regarded as not being of this world until nine days had passed. ‘Monk’ Lewis was told [so] by a slave midwife.*<sup>84</sup>

Creando un parallelo coi rituali descritti da Margaret Joyce Field nel suo studio delle popolazioni Ga del Ghana, nel saggio storico-antropologico il poeta brillantemente dimostra come il rituale della sepoltura del cordone ombelicale e dei nove giorni necessari per entrare in questo mondo – due rituali spesso fraintesi e considerati barbarici dai coloni come Monk Lewis – derivassero da un uso diffuso tra le popolazioni Ga

<sup>82</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “The Golden Stool”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 146.

<sup>83</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “Sunsum”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 148.

<sup>84</sup> E. K. BRATHWAITE, 1970, *Folk Culture of the Slaves in Jamaica*, op. cit., p. 5. È interessante notare che la citazione che compare tra virgolette entro il paragrafo di Brathwaite è tratta da M. W. BECKWITH, 1929, *Black Roadways*, Chapel Hill, p. 55 (nota di BRATHWAITE, ibid., p. 21), e che nella stessa sezione il poeta fa riferimento al diario di Monk Lewis – due delle scritture etnografiche classiche sulla Giamaica.

dell’Africa occidentale.<sup>85</sup> Nella poesia di Brathwaite, tuttavia, la ricerca del cordone ombelicale da parte dello straniero e il conseguente ritrovamento si tingono di colori estremamente ambigui:

*Some  
where under gravel  
that black chord of birth*

*still clings to the earth’s  
warmth of glints, jewel’s pressures, spinning  
songs of the spider:  
Kwaku Ananse who gleams  
in the darkness  
and captures our underground fears.*<sup>86</sup>

L’immagine, che unisce il corpo dello straniero e la terra africana alla tela del ragno, ha una funzione piuttosto evidente: è lecito immaginare che il rapporto con la terra d’origine non possa persistere al di là dell’oceano che nelle storie e nella tradizione orale – in quel Kwaku Ananse che tesse i racconti e i canti del ragno, la cui importanza è tanto ben sottolineata da Gates. E tuttavia, è altrettanto vero che l’immagine utilizzata dal poeta è volutamente ambigua, capace di fondere il calore e la lucentezza della terra, la preziosità del gioiello e i canti con una divinità cannibale che risiede nell’oscurità. Se Anansi cattura le paure sotterranee della sua gente pare farlo – proprio come un ragno – per trasformarle in prede di cui nutrirsi, in un’immagine conturbante che non può che apparire una variante del fantasma. Se, come aveva sottolineato Alessandro Portelli, l’oralità si presenta nella letteratura americana come un fantasma impalpabile e acefalo, continuamente evocato ed esorcizzato nel rapporto dialettico e fluido con la scrittura, in Brathwaite quegli stessi connotati di impalpabilità e inafferrabilità si ritrovano nell’immagine del ragno, anch’esso, al pari del fantasma di Portelli e dell’Africa fantasma di Leiris, significante mobile,<sup>87</sup> traccia di una presenza e di un’assenza, capace

---

<sup>85</sup> A tal fine, Brathwaite fa riferimento all’opera di M. J. FIELD, 1961 (1937), *Religion and Medicine of the Ga People*, op. cit. L’antropologa, che ha trascorso molti anni in quella che allora si chiamava la Costa d’Oro, ha compiuto una serie di ricerche sul campo sulle popolazioni del Ghana; sullo stesso argomento Brathwaite rimanda inoltre all’opera di M. J. HERSKOVITS, *The Myth of the Negro Past*, op. cit.

<sup>86</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “Sunsum”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 148.

<sup>87</sup> Cfr. H. L. GATES, JR. e la sua definizione di “wandering signifier”, in 1988, *The Signifying Monkey*, op. cit., p. 23.

di dare origine a una serie ininterrotta di significazioni e suggestioni continuamente differite e dislocate.<sup>88</sup>

Non è un caso che i versi successivi sviluppino l'ambiguità di fondo del ritorno nella figura di Anansi, finendo ancora una volta per sottolineare un'impossibilità e un'inadeguatezza: del resto, come ricorda Gates, le *trickster figures* sono figure di "double-voiced utterance", "indeterminacy [...] ruling the process of disclosure, a process that is never-ending, that is dominated by multiplicity."<sup>89</sup>

Inevitabilmente, nei versi seguenti la ricerca dello straniero incapace di sentire il tamburo si trasforma in un fallimento:

*But my spade's hope  
shattering stone,  
receives dumbness back*

*for its echo.  
Beginnings end here  
in this ghetto.*<sup>90</sup>

Così gli inizi e la fine coincidono, in una struttura cronologica a spirale che rimanda alle forme circolari dell'oralità e dello *spinning*. Al tempo stesso, ancora una volta si verifica quella fusione e compressione di fasi storiche differenti che caratterizza l'impulso profetico radicale alla base della poesia di Brathwaite, a cui dà voce quel narratore inclusivo e prismatico a cui faceva riferimento McWatt. Come ricorda Anthony Bogues nel suo studio sul radicalismo nero, gli intellettuali che hanno una visione profetica e redentiva della storia,

---

<sup>88</sup> Cfr. A. PORTELLI, 1992, *Il Testo e la Voce*, op. cit., sptt. cap. II, pp. 39-64. Secondo Portelli i tratti tipici dell'oralità – iterazione cumulativa, ripetizione, variazione, accumulazione paratattica tra gli altri – danno origine a sequenze lineari osmoticamente espanse senza una gerarchia, che finiscono per realizzarsi in strutture a spirale. Nell'autore, l'immagine del fantasma acefalo rimanda inoltre all'anonimità delle storie e dei racconti orali, che però proprio in virtù della loro precarietà e transitorietà situazionale risultano profondamente radicati entro un contesto che è necessariamente comunitario, riportandoci così all'importanza della comunità per la poetica di Brathwaite.

<sup>89</sup> H. L. GATES, Jr., 1988, *The Signifying Monkey*, op. cit., prima citazione p. xxi, seconda p. 21. Per la funzione d'indeterminatezza ricoperta da Esu/Elegbara, si veda anche il mito "The Two Friends", *ibid.*, pp. 32-35.

<sup>90</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, "Sunsum", in *The Arrivants*, op. cit., p. 149.

*in elaborating [their] narrative [they] sometimes break from monochronic time frames and develop conceptions of historical narratives that collapse past and present, making no linear chronological distinctions.*<sup>91</sup>

Definendo la storia come un fantasma e una vertigine, anche Glissant auspica una “vision prophétique du passé”, che renda conto delle rotture, le contrazioni, le negazioni e i tratti di discontinuità della storia caraibica.<sup>92</sup> Tale visione profetica è un tratto ben presente in Brathwaite, che in “Sunsum” comprime i tre secoli che separano lo straniero dagli antenati in una narrazione profetica capace di riportare tratti e epoche diverse a un presente narrativo che non riesce però a riconciliarli in maniera definitiva, e contribuisce in tal modo a trasformare il ritorno all’Africa in una “narrative of displacement”: d’altra parte, a detta di Bogues, la visione profetica della storia è necessariamente legata a un “epistemic displacement” dell’intellettuale nero, che non può che passare

*beyond symbolic inversion to symbolic displacement—this displacement oftentimes emerges as a radical configuration with a line of alternative historical explanation.*<sup>93</sup>

Del resto, vi è una lunga tradizione critica che parte da Du Bois e passa per Fanon secondo cui l’intellettuale nero non può che esperire la propria condizione come una forma di “disjointed reflective consciousness” o di “double consciousness” – una posizione che costituirebbe la fonte di tensioni estremamente accentuate nei discorsi e nelle teorizzazioni di numerosi pensatori neri radicali.<sup>94</sup>

Tale tensione ineludibile e insolubile, basata su di una forma di desiderio radicale, carica la storia e la narrazione di uno sguardo utopico-redentivo che costituisce un commento esplicito sulla realtà. Come ricorda Cornel West, è da tale visione bifocale che

---

<sup>91</sup> A. BOGUES, 2003, *Black Heretics, Black Prophets. Radical Political Intellectuals*, op. cit., p. 19. Anche P. NAYLOR sottolinea il medesimo aspetto di compressione cronologica in poesie successive dell’autore (ad esempio in *X/Self*, Oxford University Press, Oxford and New York, 1987), legando tale aspetto della poetica di Brathwaite alla visione del tempo messianico di Walter Benjamin (cfr. P. NAYLOR, *Singing the Holes in History*, op. cit., pp. 23-27 e 169-73).

<sup>92</sup> Cfr. É. GLISSANT, « La querelle avec l’Histoire », in *Discours Antillais*, op. cit., pp. 130-35. La definizione di storia come vertigine è invece tratta da « Poétique et inconscient », *ibid.*, p. 278.

<sup>93</sup> A. BOGUES, 2003, *Black Heretics, Black Prophets. Radical Political Intellectuals*, op. cit., p. 176.

<sup>94</sup> Cfr. A. BOGUES, 2003, *Black Heretics, Black Prophets. Radical Political Intellectuals*, op. cit., p. 14.

nasce il tentativo di sviluppare quella che lo studioso definisce una forma di “critica profetica”:

*an experimental form of life that highlights curiosity, wonder, contingency, adventure, danger and, most importantly, improvisation,*<sup>95</sup>

una critica che a sua volta non può che trovare le proprie radici in una forma di doppia coscienza –

*being deeply shaped by Euro-American modernity but not feeling fully a part of it. [...] The doubleness and modernness of New World African modernity is reflected in the exilic and experimental character of prophetic criticism. By exilic, I mean unhoused in regard to academic discipline; estranged, to some degree, from [...] society; marginal, to some extent, in black culture; and suspicious of any easy answers, quick fixes or dogmatic routes to reach “home”. By experimental, I mean radically historicist and unrelenting critical (hence skeptical about skepticism and comical about irony but not naively romantic), unapologetically moral (though bereft of moralism) and, most importantly, improvisational [...]*<sup>96</sup>

I termini utilizzati da West sono tutt’altro che casuali – sperimentalismo, pericolo e improvvisazione non possono che rimandare immediatamente agli esperimenti letterari delle avanguardie e al jazz, due sfere spesso celebrate e poste l’una a fianco dell’altra nella poetica di Brathwaite.<sup>97</sup> Del resto, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo, in Brathwaite la tendenza ricompositiva e unificante che è alla base della ricerca di radici e di una comunità si pone continuamente in dialogo con quell’impulso radicale che Fred Moten non esita a definire “omicida”, e che si ritrova nell’estetica di rottura e nei gesti iconoclasti delle avanguardie storiche così come nelle forme del radicalismo profetico nero.<sup>98</sup>

Eppure, ancora una volta non può essere che la storia a rendere conto di un fallimento tanto drammatico, chiamata in causa dall’ira e dai toni di sfida dello straniero, che in una rivolta titanica verso i vecchi dei e sacerdoti (“can you hear me?”) riporta a

---

<sup>95</sup> C. WEST, 1993, “The Difficulty of Keeping Faith”, in *Keeping Faith*, op. cit., p. xi.

<sup>96</sup> C. WEST, 1993, “The Difficulty of Keeping Faith”, in *Keeping Faith*, op. cit., p. xii, xiv, corsivi dell’autore.

<sup>97</sup> Cfr. E. BRATHWAITE, 1967-68, “Jazz and the West Indian Novel”, in 1993 (1986), *Roots*, op. cit., pp. 55-110.

<sup>98</sup> F. MOTEN, 2003, *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, sptt. cap. 2 “In the Break”, pp. 85-169.

galla il trauma della schiavitù, della conversione forzata, della perdita di tradizioni, del ruolo dei regni africani nel commercio degli schiavi:

*Why did our gold, the sun's  
sunsum, safe against termites, crack*

*under the white gun  
of plunder, bright bridge-  
head of money, quick bullet's bribe?*<sup>99</sup>

Rifacendosi a un saggio dello scrittore guyanese Wilson Harris, “The Question of Form and Realism in the West Indian Artist”,<sup>100</sup> Nathaniel Mackey fa notare come il senso di fragilità cosmica costituisca un tema fondante di tutta la letteratura dei Caraibi anglofoni, e tale aspetto si trasformi costantemente nella fallibilità, nel fallimento, o addirittura nel tradimento degli dei in *The Arrivants*.<sup>101</sup> In numerose poesie della trilogia la divinità yoruba Ogun, a cui sono attribuiti il dominio sui metalli, il ferro e sulla guerra, si trasforma in una figura apocalittica che distrugge i villaggi col fuoco, e nell’atto creativo della sua fucina forgia un uomo dalla “ruined face, eaten by pox, ravaged by rat; [...] emerging woodwork image of his anger”.<sup>102</sup> Non è un caso che la creazione del dio ambiguamente alluda alla storia di sofferenza e deprivazione dei neri così come alla creazione di una maschera. Ancora una volta è nella pluralizzazione delle suggestioni che il linguaggio di Brathwaite trova la sua espressione più affascinante: il dio che “forgia” dal progresso nuovi padroni (“he forges / from his progress’ / flames, new iron masters”)

<sup>99</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “Sunsum”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 149.

<sup>100</sup> W. HARRIS, 1967, “The Question of Form and Realism in the West Indian Artist”, in *Tradition, the Writer and Society; Critical Essays. With an Appendix by C.L.R. James*, New Beacon Press, London and Port of Spain, pp. 13-20. L’interpretazione di tale tradimento degli dei non è unicamente di segno negativo, al contrario tale condizione costituisce al tempo stesso una fine e un inizio per il nero della diaspora. Nel saggio Harris dichiara: “Perhaps gods will always fail men. The failure of these primitive gods, who were rooted in real conditions, in forests or river, in birth and death, in fertility and agriculture, points the way to the necessity for new human values after the fetish. Man will never pass beyond prehistoric conditions until all his gods have failed, and their failure which puts him on the rack, opens up the necessity for self-knowledge and for the scientific understanding of his environment” (ibid., pp. 16-17). Anche nelle poesie di Brathwaite il tradimento degli dei apre la porta alla vita nel nuovo mondo, a quegli *Arrivants* che sono l’oggetto della trilogia.

<sup>101</sup> N. MACKEY, 1993, “New Series 1 (Folk Series). Edward Kamau Brathwaite’s New World Trilogy”, in *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 139-61.

<sup>102</sup> Cfr. “Prelude”, pp. 4-8, “New World A-Comin”, pp. 9-11, “Ogun”, pp. 242-247, in E. K. BRATHWAITE, 1973, *The Arrivants*, op. cit.; i versi citati sono tratti da “Ogun”, p. 243.

tradisce ancora una volta l'atteggiamento ambiguo e "tidalettico" del poeta, rimandando necessariamente alla duplice accezione dell'atto creativo e della falsificazione implicite nel verbo "to forge".<sup>103</sup> Anche in "Sunsum" il tema del tradimento si unisce a un linguaggio carico di stratificazioni storiche e antropologiche che risuonano in una plenitudine di rimandi: lo sgabello dell'*okomfo*, il sacerdote che secondo la tradizione avrebbe assistito alla creazione divina del seggio d'oro degli Ashanti,<sup>104</sup> non è stato in grado di preservare la memoria e la traccia dei figli della diaspora. Non solo: nella poesia immediatamente precedente, "The Golden Stool", il sacerdote si era trasformato in un assassino del suo popolo. Così la possibilità di un'appartenenza non può che tramontare davanti allo sguardo di fratelli e sorelle indifferenti:

*My sisters sip silence.  
Brothers no longer notice.  
My stool, tilted sideways, for-*

*gets slowly the slow press-  
ing shape of my presence:  
the termites' dark teeth, three*

*hundred years working,  
have patiently ruined my art.*<sup>105</sup>

Si tratta ovviamente di un approdo "tidalettico" e reversibile, e se Brathwaite affronta con tanta franchezza e severità i traumi della storia non significa che rinunci al desiderio e alla necessità di radici. Del resto, come ricorda Derrida, una tale rappresentazione testuale delle radici "détruit sans doute leur *essence radicale*, mais non la *nécessité de leur fonction enracinante*":

*et si un texte se donne toujours une certaine représentation de ses propres racines, celles-ci ne vivent que de cette représentation, c'est-à-dire de ne jamais toucher le sol. [...] Dire qu'on ne fait jamais qu'entrelacer les racines a à l'infini, les pliant à s'enraciner dans des racines, à repasser par les mêmes points, à redoubler d'anciennes adhérences, à circuler entre leurs différences, à s'enrouler sur elles-mêmes ou à s'envelopper réciproquement, dire qu'un*

<sup>103</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, *The Arrivants*, p. 75; cfr. N. MACKEY, "New Series 1 (Folk Series). Edward Kamau Brathwaite's New World Trilogy", in *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 143.

<sup>104</sup> Cfr. "Glossary" in E. K. BRATHWAITE, 1973, *The Arrivants*, op. cit., p. 272.

<sup>105</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, "Sunsum", in *The Arrivants*, op. cit., p. 150.

*texte n'est jamais qu'un système de racines, [...] ne prend sens de contradiction et ne reçoit son « illogisme » que d'être pensée dans une configuration finie.*<sup>106</sup>

L'impossibilità di trovare le radici non distrugge la loro necessità e funzione; radici e comunità, in quanto concetti inaccurati ma indispensabili e imprescindibili, continuano a funzionare "sous rature",<sup>107</sup> e il paragrafo di Derrida appare come un commento ad hoc sulla logica *tidalettica* di Brathwaite: in una tale logica, inevitabilmente aperta e non finita, il fallimento rappresentato dai trecento anni che separano il narratore dalla rimozione dall'Africa non costituiscono un approdo definitivo, ma un ormeggio provvisorio che il poeta è libero di riscrivere e sovvertire nelle poesie a seguire. Non è certo un caso che il *long poem* successivo, *Islands*, si apra con un'epigrafe tratta da Baldwin degna del miglior *trickster*:

*It was as though, after indescribable, nearly mortal effort, after grim years of fasting and prayer, after the loss of all he had, and after having been promised by the Almighty that he had paid the price and no more would be demanded of his soul, which was harbored now; it was as though in the midst of his joyful feasting and dancing, crowned and robed, a messenger arrived to tell him that a great error had been made, and that it was all to be done again.*

JAMES BALDWIN, Tell me how long the train's been gone<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> J. DERRIDA, 1967, *De la grammatologie*, op. cit., p. 150, corsivi dell'autore.

<sup>107</sup> Cfr. J. DERRIDA, 1967, *De la grammatologie*, op. cit., p. 65. A tal proposito si veda anche il numero monografico della rivista online *Culture Machine* 8:2006, "Community", sptt. M. E. MORIN, "Putting Community under Erasure: Derrida and Nancy on the Plurality of Singularities", J. P. RICCO, The Surreality of Community: Frédéric Brenner's *Diaspora: Homelands in Exile*" e D. GLOWACKA, "Community and the Work of Death: Thanato-ontology in Hannah Arendt and Jean-Luc Nancy", non impaginati, disponibili all'indirizzo [http://culturemachine.tees.ac.uk/frm\\_fl.htm](http://culturemachine.tees.ac.uk/frm_fl.htm)

<sup>108</sup> E. K. BRATHWAITE, epigraph to "Islands", in 1973, *The Arrivants*, op. cit., p. 160.

### 3.3 *Islands: Where is your kingdom of the Word?*

(i) *Poet*

*Is a craftsperson, oral or literary, ideally both, who deals in metrical and/or rhythmical wordsongs, wordsounds, wordwounds & meanings. These are caught out of the sky, as it were, and etched into the ground of his culture. And from that ground of the culture is he/she known.*

Kamau Brathwaite

L'immagine di un'Africa vista come una "casa" idealmente situata in un territorio sicuro e libero trova le proprie radici, come ricorda Cornel West, in una geografia negata che storicamente ha offerto ai neri ben scarse possibilità di mobilità sia geografica che sociale, e ancor meno di emancipazione. Secondo lo studioso, è da tale spazio negato che hanno origine l'impulso e la prospettiva storico-prophetica delle scritture del nuovo mondo. Ma West espande la nozione di temporalità storica fino a introdurre il concetto di ritmo e *timing*, in tutti i suoi significati di cadenza, tempismo, sincronizzazione, durata, calcolo dei tempi:

*New World African moderns become a people of time, who constitute a homebound quest in offbeat temporality, a quest for the timing of our bodies in space [...], the timing of our voices in ritual and everyday practices (the syncopation and repetition in speech, song, sermon and prayer) – in short, the timing of our communal effort to preserve our sanity and humanity in Euro-American modernity.*<sup>109</sup>

Così da tale negazione spaziale nascono anche i canoni di ritmo dell'estetica nera radicale, ritmi *offbeat*, sincopati e, come avviene nelle opere di Brathwaite, perfettamente integrati nella ritualità e nella pratica quotidiana. Non è un caso che West concluda la citazione con un riferimento alla comunità, uno degli referenti fondamentali dell'estetica del folklore nero, impostata sul modello del *call-and-response* e dei ritmi antifonali. Nella poetica di Brathwaite, l'Africa viene a rappresentare proprio tale possibilità di ricostituire una comunità e un senso di appartenenza. Già in una delle sue prime opere saggistiche, il poeta aveva analizzato l'impulso jazzistico nella letteratura caraibica

---

<sup>109</sup> C. WEST, 1993, "The Difficulty of Keeping Faith", in *Keeping Faith*. Op. cit., p. xiii

concludendo che, al pari della musica jazz – una musica che secondo Brathwaite mette in luce il ruolo dell'ensemble piuttosto che del singolo strumento – la narrativa jazz deve trascendere una prospettiva individualistica e borghese a favore di una visione comunitaria:

*it will try to express the essence of the community through its form [...] its concern will be community as a whole, its character taking place in that community, of which they are felt and seen to be an integral part.*<sup>110</sup>

Anche Gordon Rohlehr, uno dei più importanti studiosi delle opere di Brathwaite, sottolinea l'importanza della comunità nella poetica dell'autore; è difatti solo all'interno di questa che il ruolo profetico e messianico del poeta trova un proprio senso, e il poeta diviene un vero e proprio sacerdote della parola:

*Brathwaite had by 1960 deepened his early concern with the relationship between artist and community. The artist was now being depicted as a priest of the word in communion with other men, and true works of art were being accorded both a social and religious scope.*<sup>111</sup>

In *The History of the Voice*, l'opera saggistica in cui Brathwaite articola la questione della “nation language” in tutti i suoi molteplici aspetti, lo studioso sottolinea la necessità di una forma di espressione totale capace di garantire un ruolo alla comunità così come al predicatore, sia questo un profeta, un poeta o un *griot*:

*the [...] thing about nation language is that it is part of what may be called total expression [...] Reading is an isolated, individualistic, expression. The oral tradition on the other hand demands not only the griot but the audience to complete the community: the noise and sounds that the maker makes are responded by the audience and returned to him. Hence we have the creation of a community where meaning truly resides.*<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> E. BRATHWAITE, 1967-68, “Jazz and the West Indian Novel”, in 1993 (1986), *Roots*, University of Michigan Press, Ann Arbor, p. 107. In realtà, ispirandosi in parte a Ralph Ellison, Brathwaite apre il saggio nel segno della dicotomia del jazz, sottolineando l'importanza morale di una musica che tematizza il problema del rapporto tra personalità individuale del musicista (nell'assolo) e il resto del gruppo. Brathwaite allarga tale lettura alla comunità e alla società tutta, dimenticando però la tensione critica tra i due termini e finendo per privilegiare un approccio totalmente collettivo e comunitario, in cui l'approccio individuale è sempre integrato e ricondotto all'interno del tutto (cfr. *ibid.*, pp. 57-58).

<sup>111</sup> G. ROHLEHR, 1981, *Pathfinder*, op. cit., p. 13.

<sup>112</sup> K. BRATHWAITE, 1984, *The History of the Voice*, New Beacon, London and Port of Spain. Ora disponibile in K. BRATHWAITE, 1993 (1986), *Roots*, op. cit., p. 273.

*Islands*, la terza raccolta di *The Arrivants*, cerca di ricostruire tale comunità attraverso il recupero della parola e di una lingua “ancestrale”. L’opera rappresenta prima di tutto un affascinante esperimento al crocevia tra “nation language” e linguaggio profetico radicale, invocazione rituale e sperimentalismo surrealista. Si tratta di una raccolta poetica che, per riprendere la citazione di Hayden White con cui si apre il primo capitolo, mette alla prova i limiti del linguaggio e della civiltà, testando l’atto linguistico come forza non locuzionaria, utilizzando il canto e l’invocazione rituale come armi, giocando col linguaggio come suono puro, al punto che Mackey ha descritto l’opera come un

*movement from landscape to wordscape [...] A sense of the emergence of an alternative cultural order, of being present at the inception of a new dispensation, pervades Islands. [...] Language, the cornerstone of cultural order is accordingly prioritized.*<sup>113</sup>

In tal senso, non deve stupire che Brathwaite individui la forma più esplicita di “nation language” nel linguaggio della possessione religiosa – lo spazio di riconciliazione con le divinità di un’Africa delle origini e con le forme dei culti sincretici dei Caraibi – in cui la parola – esattamente come Legba, orisha haitiano dei crocevia e delle porte, nonché divinità che unisce il mondo umano a quello divino permettendo il passaggio tra l’uno e l’altro – si fa carne nella poesia “Vèvè”.<sup>114</sup>

All’interno della poetica di Brathwaite la “nation language” – da distinguersi dal dialetto locale, che secondo il poeta è stato troppo spesso caricato di connotati negativi e identificato come una forma “degradata” nei dei Caraibi anglofoni,<sup>115</sup> – non può che costituire una lingua sovversiva, quanto più possibile africana, capace, al pari dei rituali vudù, di riportare a galla quella silenziosa presenza africana che Stuart Hall aveva già definito come luogo del represso e del non detto.<sup>116</sup> Così in un’opera come “Wake” è

<sup>113</sup> N. MACKEY, 1995, “Wringing the Word”, in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, op. cit., p. 132, 134.

<sup>114</sup> “Vèvè”, in E. K. BRATHWAITE, 1973, *The Arrivants*, op. cit., pp. 263-266.

<sup>115</sup> Cfr. K. BRATHWAITE, 1984, “The History of the Voice”, in 1993 (1986), *Roots*, op. cit., p. 266. Vedi anche P. NAYLOR, 1999, *Poetic Investigations*, op. cit., pp. 15-16.

<sup>116</sup> Si ricorda inoltre che la possessione religiosa è uno degli argomenti che ha maggiormente affascinato le avanguardie storiche e gli etnografi; dal punto di vista etnografico, si ricordano tra gli altri gli studi di Zora Neale HURSTON sul vudù a Haiti e in Giamaica a partire dal 1929 in poi, in seguito pubblicati in Z. N. HURSTON, 1938, *Tell My Horse*, J.B. Lippincott Co., Philadelphia,

proprio il linguaggio di tali rituali a permettere il recupero della parola nell'invocazione a Legba.<sup>117</sup>

Ma ancora una volta, il viaggio verso “casa”, il ritorno in Africa, si carica di connotati ambivalenti, dal momento che a intraprendere il viaggio di ritorno è un morto – l'anima per cui si celebra la veglia funebre. Come accade spesso nelle scritture della diaspora nera, anche in questo caso il rapporto col continente d'origine e con gli antenati è mediato dalla metafora del fantasma – con la sua presenza e inafferrabilità, la sua impalpabilità:

*may your journey now be straight going  
may your road be a peaceful one*

*and on arrival  
tell our never-returning ancestors of old  
that now they have left us  
the land is unbearably dry  
let there be rain*

*tell our never-returning grandfathers of old  
that the houses are damp, the verandahs are cold  
with the wind weeping in from the sea  
that the hedges are dusty, that the tubes of the cane are dry  
let there be rain*<sup>118</sup>

Anche in questa circostanza Brathwaite non indulge in facili conciliazioni. Se la parola si fa carne, come ricorda il poeta, si tratta di una carne soggetta al corso della storia, scorticata dal sole, dalla frusta del padrone e dagli stivali dei conquistatori.

*voices take on flesh  
and the flesh, stripped by the sun's rod, by the slaver's rod,  
by the gumboots of conquerors,  
hardens to spirits that will not be revealed*<sup>119</sup>

---

nuova edizione di Turtle Island, Berkeley, CA, 1981, nonché le opere di etnografi profondamente legati al surrealismo quali M. LEIRIS, 1958, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les ethiopiens de Gondar*, Plon, Parigi, (ma si ricorda che Leiris aveva effettuato numerosi studi sulla possessione ad Haiti, in compagnia di Métraux), e A. MÉTRAUX, 1968, *Le Vaudou haïtien*, préface de Michel Leiris, Gallimard, Paris.

<sup>117</sup> Sul rapporto tra vudù e lingua della possessione e danza, cfr. W. HARRIS, “The Writer and Society”, in 1967, *Tradition, the Writer and Society*, New Beacon Press, London and Port of Spain, sptt. p. 51.

<sup>118</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “Wake”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 209.

<sup>119</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “Wake”, in *The Arrivants*, op. cit., p. 210.

Pochi anni dopo, una delle più importanti studiose dell'ordine simbolico del *Middle Passage*, Hortense Spillers, avrebbe ripreso il tema del corpo dello schiavo parlando di "scrittura nel sangue" per suggerire il medesimo rapporto tra violenza, cicatrice e memoria: "These indecipherable markings on the captive's body render a kind of hieroglyphics of the flesh", riflette l'autrice.<sup>120</sup>

Proprio come l'Africa a cui fa ritorno lo straniero, le isole del nuovo mondo sono un paesaggio già sincretico e creolizzato, che liberamente giustappone forme d'invocazione vudù a preghiere cristiane. L'invocazione a Legba apre tuttavia la porta alla dimensione rituale della parola, che acquisisce valore e potere in virtù della ripetizione e trasforma la poesia in suono puro. Portelli ricorda come sia l'andirivieni ritmico a regolare

*il passaggio al rito, col suo effetto ipnotico e incantatorio di accumulazione di potenza nella parola.*<sup>121</sup>

Se la ripetizione e l'accumulazione paratattica tendono a risolvere il pathos nell'invocazione rituale a Legba perché apra la porta tra mondo terreno e mondo celeste, ricercando quell'effetto ipnotico che è uno dei tratti tipici della possessione religiosa, in "Wake" la parola spezzata finisce per rimandare invece la tensione irrisolta al verso successivo, in un crescendo che se da un lato ricorda l'aumento di intensità dei rituali vudù, dall'altro non lascia alcuna speranza di conciliazione e ricomposizione:

*Att  
Att  
Attibon*

*Attibon Legba  
Attibon Legba  
Ouvri bayi pou' moi*

*Amen*

*Ouvri bayi pou' moi*

---

<sup>120</sup> Cfr. H. J. SPILLERS, 1987, "Mama's Baby, Papa's Maybe. An American Grammar Book", *Diacritics* Summer 1987, p. 67; Spillers prosegue: "If we think of the 'flesh' as a primary narrative, then we mean it's seared, divided, ripped-apart, riveted to the ship's hold, fallen, or escaped overboard", *ibid.*, p. 67. per la definizione di "writing in the blood" cfr. H. J. SPILLERS, 1988, "Moving Down the Line", *American Quarterly* 40:1 (1988), p. 106.

<sup>121</sup> A. PORTELLI, *op. cit.*, pp. 96-97.

Non è un caso che Brathwaite chiuda la poesia con un gioco di parole di segno negativo, sconfessando l'idea di una comunità, priva di un sole comune, della capacità di unire individui distinti in un'insieme, di offrire quel nutrimento spirituale o *sunsum* necessario per la rigenerazione:

*our prayers reach*

*no common*

*sun*

*no*

*sum*

Se l'aspetto contenutistico e la riuscita del rituale sono di segno negativo (ma si tenga presente che in una poesia successiva contenuta nella stessa raccolta, "Vèvè", l'invocazione rituale consentirà invece alla parola di farsi carne), Brathwaite pare tuttavia mirare a uno scopo molto ben più importante all'interno della sua poetica: deve essere la parola poetica stessa a farsi suono puro, invocazione, facendo appello a quella grana della voce che, come ricorda Roland Barthes, è una produzione ibrida, frangia di contatto tra voce e musica, materialità del corpo che recupera la propria lingua materna attraverso il soffio, lo pneuma vitale, l'anima:

*le grain [...] est en double posture, en double production : de langue et de musique. Le « grain », ce serait cela : la matérialité du corps parlant sa langue maternelle.*<sup>122</sup>

In poesie come "Wake", e in maniera ancora più evidente in un'opera come la successiva "Negus", a essere tematizzato è proprio l'apprendimento di questa nuova lingua materna, ripulita dall'eredità coloniale. Non è un caso che l'effetto sia quello del lattante che impara a parlare, e la lingua sia trasformata in suono puro.<sup>123</sup> Come ricorda Julia Kristeva, la parola poetica che si fa suono puro rimanda alla *chora* semiotica, spazio di identità preverbale caratterizzato dall'assenza di una distinzione tra parola e oggetto,

<sup>122</sup> R. BARTHES, 1994 (1972), "Le grain de la voix", in *Roland Barthes. Œuvres complètes*, Tome II, 1966-1973, Éditions du Seuil, Paris, pp. 1437-38.

<sup>123</sup> Per lo stesso processo, in forma accentuata, all'interno della raccolta *Barabajan Poems* cfr. R. COBHAM, "K/Ka/Kam/Kama/Kamau. Brathwait's Project of Self-Naming in *Barabajan Poems*", in T. J. REISS, ed., 2001, *For the Geography of a Soul: Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite*, op. cit., pp. 297-315.

luogo di ideale riconciliazione che precede la sfera del simbolico (non è un caso che Kristeva caratterizzi tale spazio come materno e uterino) e pluralizza le possibilità del linguaggio:

*la chora elle-même, en tant que rupture et articulations – rythme – est préalable à l'évidence, au vraisemblable, à la spatialité et à la temporalité. [...] Ni modèle, ni copie, elle est antérieure et sous-jacente à la figuration donc à la spécularisation, et ne tolère d'analogies qui avec le rythme vocal ou kinésique. [...] nous sommes ici dans une modalité de la signifiante où le signe linguistique n'est pas encore articulé comme absence d'objet et comme distinction entre réel et symbolique.*<sup>124</sup>

Si tratta di una sfera presimbolica che assomiglia molto da vicino alla lingua della possessione teorizzata da Brathwaite; uno spazio ritmico e musicale, un'“air ou chant sous le texte”,

*indifférent au langage, énigmatique et féminin, cet espace sous-jacent à l'écrit est rythmique, déchaîné, irréductible à sa traduction verbale intelligible ; il est musical, antérieur au juger, mais retenu par une seule garantie – la syntaxe.*<sup>125</sup>

Non è un caso che l'interesse di Brathwaite per la “nation language” tenda a sfociare nella sfera musicale e, al pari di una lunga serie di critici, antropologi e letterati (primo tra tutti Baraka, i cui saggi sulla musica nera sono spesso citati da Brathwaite) il poeta ricerchi le radici di un'estetica nera originale nella sfera del jazz, del calypso, del reggae,<sup>126</sup> in quell'impulso ritmico che Brathwaite propone come una possibile alternativa al dominio incontestato del pentametro giambico del Queen's English, incapace di rendere conto dell'esperienza caraibica – “The hurricane does not roar in pentameter”, ironizza il poeta.<sup>127</sup>

Così, come ricorda Brathwaite,

<sup>124</sup> J. KRISTEVA, 1974, *La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris, pp. 23-25. Trad. it. *La Rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979.

<sup>125</sup> J. KRISTEVA, 1974, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 29.

<sup>126</sup> Cfr. E. BRATHWAITE, 1967, “Jazz and the West Indian Novel”, in 1993 (1986), *Roots*, op. cit., pp. 190-258, e E. K. BRATHWAITE, 1984 (1979-81), *History of the Voice*, New Beacon, London, ora disponibile in 1993 (1986) *Roots*, op. cit., pp. 259-304; si vedano soprattutto pp. 270-73.

<sup>127</sup> E. K. BRATHWAITE, 1984 (1979-81), *History of the Voice*, in 1993 (1986) *Roots*, op. cit., p. 265.

*[our nation language] first of all is from [...] an oral tradition. The poetry, the culture itself, exists not in a dictionary but in the tradition of the spoken word. It is based as much on sound as it is on song.*<sup>128</sup>

Dal punto di vista antropologico, tale interesse per la sfera della parola pura – definita dal poeta “the atomic core of language” – giunge a Brathwaite dalle leggende dogon che raccontano della nascita del linguaggio, e rimandano a un’identità originaria tra parola e cosa, a una valenza magica e creativa della parola. *Nommo* è il termine utilizzato da Ogotemmelì nelle spiegazioni sulla cosmogonia Dogon fornite a Griaule (termine fondante che ritroveremo anche nella serie *Song of the Andoumboulou* di Mackey), ma si tratta di un’immagine che ricorre in diverse leggende africane, il cui significato Brathwaite pluralizza in una serie di giochi di parola che dimostrano un’ampia conoscenza del folklore e delle lingue dell’Africa occidentale – così dalla forza creativa del linguaggio nel *nommo* Brathwaite passa a *nyame* (akan, testa della divinità), a *nyam* (wolof, mangiare), fino alla creazione del neologismo *nam*, che secondo il poeta rappresenta lo spirito indistruttibile e segreto dell’uomo, la cui grafia rivela il termine *man* scritto al contrario:

*the name we give to the indestructible and atomic core of man’s culture. It is the kernel of his name, his nature of immanence, man in extremis, extremest nativeness, disguised backward (nam/X\man). It is the essence of our culture in the sense that culture is the essence what man eat (nyam, yam); and the power and the glory out of that: nyame, onyame, dynamo.*<sup>129</sup>

Come ricorda Brathwaite, la nascita del *nommo* diviene

*a kind of conjuration, or rather, it comes from the same magical/miracle tradition as the conjur-man. Vibrations awake at the centre of words. From the pools of their nommo, onomatopoeia and sound symbols are born.*<sup>130</sup>

<sup>128</sup> E. K. BRATHWAITE, 1984 (1979-81), “History of the Voice”, in 1993 (1986), *Roots*, op. cit., p. 271.

<sup>129</sup> Le precedenti note linguistiche sono tratte da M. WARNER-LEWIS, “Africa: the Submerged Mother”, in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, op. cit., p. 60. La citazione è invece tratta da K. BRATHWAITE, “Gods of the Middle Passage: a Tennament”, *Caribbean Review*, XI.4 (1982), p. 18.

<sup>130</sup> E. BRATHWAITE, 1967, “Jazz and the West Indian Novel”, in 1993 (1986), *Roots*, op. cit., p. 238. La medesima parola è resa graficamente con “nummo” nella traduzione inglese dell’opera di Griaule.

Ancora una volta, Brathwaite ci offre un mito delle origini descrivendo il linguaggio come suono puro, ritmo, vibrazione, che vede la luce in uno spazio generativo quasi uterino, legato al tempo stesso all'acqua e alla tradizione magica – quello stesso spazio che Kristeva teorizza come semiotico. Tuttavia, se il poeta indulge in tale idea di una lingua ancestrale come luogo di riconciliazione originaria tra parola e cosa, lasciandosi andare alla celebrazione di una inevitabile metafisica della presenza legata al rapporto comunitario e al responso antifonale, lo fa indubabilmente non solo per rivendicare uno spazio collettivo, ma anche per reclamare per sé quel ruolo messianico e salvifico del poeta che si ritrova in numerose scritture profetiche radicali. Così al pari di Baraka, che nella serie *Wise, Why's, Y's* (1995) trasformerà il narratore in un *griot*, Brathwaite sembra attribuire al poeta i tratti del profeta, trasformandolo in uno sciamano capace di condurre il lettore e la comunità attraverso quei “riti di passaggio” che risuonano nel titolo della prima raccolta.<sup>131</sup> La conseguenza di tale operazione è evidente: come sottolinea ironicamente Edward Chamberlin con una felice metafora che particolarmente si addice alla poetica di Brathwaite, in tali circostanze “authority and authenticity become dancing partners”.<sup>132</sup>

Muovendosi sulla stessa via, Mackey sottolinea come in *Islands* la visione dell'origine e della sorgente non possano che risalire a un senso di comunione con le masse:<sup>133</sup> in quello che Brathwaite considera un unico *long poem*, sono numerosi i passi in cui il poeta passa da un narratore alla prima persona singolare alla prima persona plurale, e poesie come “Cane” sono composte interamente nel *patois* delle Indie occidentali. “The Stone Sermon” unisce il tono profetico e messianico del narratore, l'uso della lingua vernacolare e la ripetizione ritmica, dando origine a un sermone in cui la poesia si trasforma in canto rituale e collettivo, basato sul *call-and-response*:

*So Sistrens an' Brethren  
we is all gathered here*

---

<sup>131</sup> Per il ruolo del narratore/sciamano nella letteratura dei Caraibi anglofoni, cfr. JONAS, J., 1990, *Anancy in the Great House. Ways of Reading West Indian Fiction*, Greenwood Press, Westport, CT, sptt. pp. 8-12 e cap. 2, “Clowns and Carnival”, pp. 49-87.

<sup>132</sup> J. E. CHAMBERLIN, “The Language of Kamau Brathwaite”, in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, op. cit., p. 39.

<sup>133</sup> N. MACKEY, 1993, “New Series 1 (Folk Series). Edward Kamau Brathwaite's New World Trilogy”, in *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 155.

*Tonight to praise*

*The Lord an' raise*  
*A anthem to His Holy Name.*  
*Amen [...]*

*Sistrens an' Brethren*  
*the trumpet shall song thy thanks*  
*Sistrens an' Brethren*

*Wheat an' tears*  
*Sistrens an' Brethren*  
*we comin' home*

*Sistrens an' Brethren*  
*We comin' home*  
*Sistrens an' Brethren*<sup>134</sup>

Del resto, il ruolo del *folk poet* è esattamente quello di trovare le parole per esprimere l'esperienza dell'intera comunità, e necessariamente la sua figura non può che distinguersi dal poeta isolato e titanico della tradizione occidentale romantica.<sup>135</sup> Sebbene Brathwaite ricerchi nella voce profetica la possibilità di ricreare una comunità – “the oracle addresses us through the elements in a manner consistent with West Indian folk consciousness”,<sup>136</sup> ricorda Harris – tale sogno si rivela tuttavia ambiguo e irrealizzabile fin dal principio per le diverse condizioni storiche: l'assenza di una struttura tribale e la frammentazione della condizione diasporica difficilmente permettono un rapporto privilegiato con una comunità omogenea. Come sottolinea l'autore,

*the [...] imagination of the West Indies possess no formal or collective sanction as in an old tribal world.*<sup>137</sup>

Allo stesso modo, la figura del *griot* o del poeta, altamente formalizzata all'interno delle culture africane,<sup>138</sup> nel nuovo mondo si spoglia dell'ortodossia legata alla tradizione, sincretizzandosi con altre forme. Se la possibilità di identificazione con la

---

<sup>134</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, “The Stone Sermon”, in *The Arrivants*, op. cit., pp. 254-55.

<sup>135</sup> Cfr. B. JONES, “The Unity is Submarine”, in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, op. cit., pp. 86-100, e A. WALMSLEY, 1995, “A Sense of Community: Kamau Brathwaite and the Caribbean Artist Movement”, *ibid.*, pp. 101-116.

<sup>136</sup> W. HARRIS, 1995 (1970), “Continuity and Discontinuity”, in *History, Fable and Myth*, op. cit., p. 44.

<sup>137</sup> W. HARRIS, 1995 (1970), *History, Fable and Myth*, op. cit., p. 28.

<sup>138</sup> Cfr. P. EBRON, *Performing Africa*, op. cit.

comunità esiste, si tratta ancora una volta di una comunità strategica immaginata. Nelle Indie occidentali Harris vede questa possibilità necessariamente ambigua – in una situazione in cui, diversamente da quanto accadeva nel tradizionale sistema tribale africano, l’immaginazione e il ruolo artistico non hanno più alcuna sanzione formale o collettiva, e le forme di creatività sincretica sono anzi viste con sospetto, la figura dell’artista non può che essere mediata dal *trickster*. Del resto, nella citazione che apre il paragrafo Brathwaite si esprime nei medesimi termini, facendo notare come il poeta debba necessariamente costituire, al pari dello zoppicante Legba e delle *trickster figures* in generale, un collegamento tra il mondo celeste e quello terreno, rubando le parole al cielo per piantarle entro il terreno della sua cultura. All’artista del nuovo mondo viene attribuito in tal senso un ruolo intrinsecamente equivoco, dal momento che egli

*stands therefore at the heart of the lie of the community and the truth of the community. And it is here, I believe, in this trickster gangway, – the gamble of the soul – that there emerges the hope for a profoundly compassionate society committed to freedom within a creative scale.*<sup>139</sup>

Secondo Harris, è nell’ambiguità e nel rischio, nell’indeterminatezza dell’immaginazione artistica – in quelle risorse che gli permettono “to conceal, as well as elaborate, a far reaching order of the imagination”,<sup>140</sup> – che l’artista del nuovo mondo trova la propria poetica capace di parlare con lo spirito sommerso dei “dispossessed peoples”. Ancora una volta assistiamo ad un gioco di parole – i “dispossessed” non sono soltanto le popolazioni spogliate dei beni materiali – “we who have achieved nothing”,<sup>141</sup> per dirla con le parole di Brathwaite – ma anche coloro che sono stati “liberati” o spogliati di uno spirito presumibilmente maligno, dei propri dei e rituali. Del resto, come ricorda Breton nel primo *Manifeste du surréalisme* del 1924,

<sup>139</sup> W. HARRIS, 1995 (1970), *History, Fable and Myth*, op. cit., p. 29. Miei corsivi.

<sup>140</sup> W. HARRIS, 1995 (1970), *History, Fable and Myth*, op. cit., p. 29.

<sup>141</sup> Brathwaite ha dichiarato che al momento della composizione dell’opera non aveva ancora letto l’opera di Césaire, ma nei versi sembra risuonare esplicita un’eco dei versi “for those who have never conquered”, con la variante del passaggio dalla terza persona plurale alla prima plurale, a sottolineare ancora una volta quel narratore comprensivo che ricerca un’identificazione con la comunità di cui si fa portavoce (A. CÉSAIRE, *Cahier d’un retour au pays natal/Return to My Native Land*, english translation by A. Breton, Présence Africaine, 1971, p. 116).

*La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit.*<sup>142</sup>

La citazione è tutt'altro che casuale: è proprio nel surrealismo che Brathwaite trova un'altra fondamentale ispirazione destinata a percorrere, in maniera sempre più evidente ed accentuata col passare del tempo, tutta la sua opera. I tratti di riconciliazione con la comunità costituiscono difatti solamente uno degli stimoli della poetica dell'autore, le cui scritture sembrano essere continuamente percorse da una volontà di rottura, un impulso omicida che si ritrova in quelle violazioni linguistiche che il poeta stesso definisce "calibanismi", nei giochi di parola, nella violenza della grafia spezzata che pluralizza la significazione in un infinito gioco di rimandi che differiscono la possibilità di una riconciliazione; se, come sostiene Naylor, "the transgression of form enacts critiques of contemporary culture",<sup>143</sup> non vi è alcun dubbio che Brathwaite lanci una critica radicale alla cultura e alla società, rifiutando facili miti conciliatori. Del resto, se si pensa che la teorizzazione della "nation language" come recupero delle radici africane si inserisca all'interno di una banale "narrative of longing" o costituisca una forma di "literature of reconnection",<sup>144</sup> si leggano le parole con cui il poeta si esprime per definire la lingua nazionale, che deve rappresentare

*the submerged area of that dialect which is much more closely allied to the African aspect of experience in the Caribbean. It may be in English; but often it is an English which is like a howl, or a shout or a machine-gun or the wind or a wave. It is also like the blues. And sometimes it is English and African at the same time.*<sup>145</sup>

Il linguaggio di Brathwaite, più che a un'immaginaria Africa delle origini, rimanda per violenza, turbolenza e dinamismo alle avanguardie storiche – non a caso nelle parole del poeta risuonano alcuni versi di una delle più note e controverse poesie di Baraka, "Black Art", che dell'iconoclastia di uno dei più irriverenti movimenti artistici e

<sup>142</sup> A. BRETON, 1979 (1924), *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, p. 13. Per uno studio dettagliato dei rapporti tra la rivista surrealista "rinnegata" di Bataille *Documents*, i movimenti radicali neri e l'etnografia si veda B. HAYES EDWARDS, 1999, "The Ethnics of Surrealism", *Transition* 78:1999, pp. 84-135.

<sup>143</sup> P. NAYLOR, 1999, *Poetic Investigations*, op. cit., p. 11.

<sup>144</sup> Cfr. E. BRATHWAITE, 1967, "Jazz and the West Indian Novel", in 1993 (1986), *Roots*, op. cit., pp. 254 e segg.

<sup>145</sup> E. K. BRATHWAITE, 1984 (1979-81), "History of the Voice", in 1993 (1986), *Roots*, op. cit., p. 266.

letterari d'inizio secolo, il dadaismo, alcuni anni prima si era appropriato con esiti imprevisti:

*We want live  
words of the hip world live flesh &  
coursing blood. Hearts Brains  
Souls splintering fire. [...]  
We want "poems that kill."  
Assassin poems, Poems that shoot  
guns.*<sup>146</sup>

Il risultato dell'uso di tale linguaggio è l'utilizzo di quella che Naylor definisce la tattica del rumore – un concetto indebitato sia con le nozione di “dissonanza” e “scricchiolamento” di Nathaniel Mackey che con la “disturbance” di Wilson Harris.<sup>147</sup> Ma come ricordano Brathwaite, e prima di lui Glissant, nelle lingue africane il rumore aveva un ruolo fondamentale che è sopravvissuto al *Middle Passage* fino a giungere nei Caraibi, dove si è caricato di nuovi significati sovversivi nel sistema repressivo della piantagione, trasformandosi in un elemento significativo all'interno della comunicazione.<sup>148</sup>

Come se non bastasse, è lo stesso poeta ad ammettere che *Islands* è essenzialmente un'opera basata sulla poetica del frammento, e se il poeta l'aveva inizialmente concepita come una sintesi della trilogia, si tratta senz'altro di una sintesi “mancata”:

*“Islands” itself is much more fragmented than “Rights of Passage” and “Masks”. That is because it's reflecting the physical and geo-psychic*

---

<sup>146</sup> A. I. BARAKA, 1966, “Black Art”, in *Black Art*, Jihad Productions, Newark NJ, ora in 1969, *Black Magic: Collected Poetry 1961-1967*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis, p. 116. Cfr. Anche la precedente “Black Dada Nihilismus”, in L. JONES, 1964, *The Dead Lecturer*, Grove Press, Newark, New York pp. 61-64.

<sup>147</sup> Cfr. “Introduction. And All the Birds Sing Bass”, in N. MACKEY, 1993, *Discrepant Engagement. Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*, op. cit., pp. 1-21 e anche “Introduction. Door Peep (Shall Not Enter)”, in N. MACKEY, 2005, *Paracritical Hinge. Essays, Talks, Notes, Interpretations*, The University of Wisconsin Press, Madison, pp. 3-18. Cfr. W. HARRIS, 1967, “The Question of Form and Realism in the West Indian Novel”, in *Tradition, the Writer and Society*, op. cit., pp. 13-20.

<sup>148</sup> “The noise [...] is part of the meaning, and if you ignore the noise (or what you would think of as a noise, shall I say), then you lose part of the meaning”, E. K. BRATHWAITE, 1984 (1979-81), “History of the Voice”, in 1993 (1986), *Roots*, op. cit., p. 271.

*fragmentation of the islands themselves. What we really want to see, I suppose, is what kind of aesthetic comes out of fragmentation.*<sup>149</sup>

Se la poetica del frammento e della giustapposizione non possono che rimandare indirettamente all'esperienza surrealista, Brathwaite si spinge oltre nel rivendicare come proprie le violazioni stilistiche delle avanguardie, facendo notare come sia tale "submerged, surrealist experience and sensibility"<sup>150</sup> che permette al rimosso africano di emergere fino al livello della coscienza, e al principio inalterabile dell'uomo, quel *nam* di cui si è detto in precedenza, di sopravvivere al *Middle Passage* nella capsula spazio-temporale dei Caraibi grazie all'alterazione del "surrealism of the psyche".<sup>151</sup> Se, da un lato, le svolte e le deviazioni linguistiche dell'autore, i neologismi e la frammentazione che il poeta consapevolmente impone alla lingua – quelli che definisce calibanismi – sono indubitabilmente atti di ribellione che si muovono nella tradizione degli schiavi e del loro uso creativo della lingua come forma di resistenza nei confronti del padrone, dall'altro lo stesso Brathwaite riconosce l'influenza di Césaire sul suo linguaggio poetico:

*It is also a surrealization of x/perience which we first saw in Césaire's Cahier.*<sup>152</sup>

Al pari di Césaire, noto per aver coniato il termine Négritude e per aver concluso la sua opera più nota, il *Cahier*, con l'inesistente termine "veerition",<sup>153</sup> Brathwaite si

---

<sup>149</sup> E. K. BRATHWAITE in N. MACKEY, 1995, "An Interview with Kamau Brathwaite", in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, op. cit., p. 19. Per la nozione di trilogia e sintesi, cfr. pp. 13-14.

<sup>150</sup> E. K. BRATHWAITE, 1984 (1979-81), "History of the Voice", in 1993 (1986), *Roots*, op. cit., p. 266.

<sup>151</sup> E. K. BRATHWAITE, 1987, "The Poet and His Place in Barbadian Culture", op. cit. p. 84, corsivo dell'autore. Per il concetto di capsula spazio-temporale come luogo utopico in cui si preserva intatta l'essenza africana, che riemerge attraverso il rituale vudù cfr. "through my poem, perhaps – [...] the hounfort became with the Zion / a / space/time capsule / / in which / our connection with Africa was not only maintained / but/ continued" (ibid., pp. 60-61; è purtroppo impossibile mantenere qui la disposizione grafica e i caratteri della poesia, scritta in quel *sycorax video style* che il poeta realizza sul suo computer, un Macintosh, giocando con le dimensioni del carattere e la spaziatura a suggerire l'enfasi tonale della voce).

<sup>152</sup> E. K. BRATHWAITE in N. MACKEY, 1995, "An Interview with Kamau Brathwaite", in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, op. cit., p. 16. In realtà, riferendosi alla propria produzione degli anni Ottanta Brathwaite adopera un'interessante definizione di realismo magico applicato alla poesia, che però non pare del tutto adeguata a un'opera precedente quale *The Arrivants* (ibid., p. 21-22). Il riferimento di Brathwaite è ovviamente alla famosa opera di A. CÉSAIRE, 1960 (1939), *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, Paris.

distingue per una serie di pratiche estetiche radicali incentrate su una poetica del neologismo.<sup>154</sup> E tuttavia è necessario ricordare che l'utilizzo del gioco di parole, spesso usato per dissimulare o sottolineare un commento arguto, è come ricordano Abrahams e dopo di lui Gates, anche un'espressione caratteristica delle culture africane, poi accentuatasi nelle culture creole del nuovo mondo<sup>155</sup> – ne fa fede la persistenza delle *trickster figures* nella letteratura afroamericana e caraibica. A detta di Abrahams, lo stile performativo “basso” si basa sui canoni del “dialogue, [...] contest punning and other ambiguities, center[ing] on rapid fire delivery”. Tale stile si presta particolarmente alla violazione linguistica, e quindi alla messa in questione dell'ordine sociale che a essa corrisponde:

*[it] is commonly the language of license, a set of devices by which a release from social and linguistic order is sought. This code is therefore used by one playing the role of some kind of trickster.*<sup>156</sup>

Del resto, di lì a pochi anni Henry Louis Gates e bell hooks avrebbero sottolineato come alcune delle strategie tradizionalmente considerate d'avanguardia o addirittura postmoderne fossero già da lunghissimo tempo alla base della produzione culturale dei neri.<sup>157</sup> Sono quindi l'immaginazione e la violazione linguistica, almeno quanto la ricerca di radici, che contribuiscono a trasformare la realtà in un luogo di possibilità plurime e plurali, a trasformare una storia in prestito in quelle “histories” che trascendono il reale in favore delle storie possibili. È tramite quelli che il poeta stesso definisce “bridges of sound”<sup>158</sup> che le parole di Brathwaite si aprono alla differenza, al differimento e all'eco, percorrendo le impalpabili strade di quelle “reti di parole” che le collegano le une alle

---

<sup>153</sup> A. CÉSAIRE, 1939, *Cahier d'un retour au pays natal/Return to My Native Land*, english translation by A. Breton, Présence Africaine, 1971, p. 146.

<sup>154</sup> Cfr. B. H. EDWARDS, 1999, “The Ethnics of Surrealism”, *Transition* 78:1999, p. 135.

<sup>155</sup> Cfr. R. D. ABRAHAMS, 1983, *The Man-of-Words in the West Indies. Performance and the Emergence of Creole Culture*, sptt. il capitolo “Traditions of Eloquence in Afro-American Communities”, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, pp. 21-39.

<sup>156</sup> R. D. ABRAHAMS, 1983, *The Man-of-Words in the West Indies*, op. cit., p. 34. La definizione di “low performance”, ripresa da Charles Ferguson, ribadisce purtroppo quella gerarchia tra cultura bassa e cultura alta (improntata all'eloquenza “bianca”) che l'opera vorrebbe decostruire.

<sup>157</sup> Cfr. H. L. GATES, 1988, *The Signifying Monkey*, op. cit.; b. HOOKS, “Choosing the Margin as a Space of Radical Openness”, in 1990, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, South End Press, Boston, pp. 145-53.

<sup>158</sup> E. K. BRATHWAITE, “Jah”, in 1973, *The Arrivants*, op. cit., p. 162.

altre per giocare su significati e suggestioni alternative, spezzando il rapporto univoco tra significato e significante, frantumando l'integrità semantica della parola fino a renderla porosa, permeabile ad altri significati: così in "rights of passage" si ritrova l'eco dei riti di passaggio, in his-tories l'eco della storia coloniale scritta alla terza persona maschile, in dis-covery il segno negativo della violazione e della scoperta, nei versi "no common sun / no sum" quell'auspicato cibo spirituale o *sunsum* negato al nero della diaspora, in un processo di calibanizzazione del linguaggio destinato a farsi sempre più intenso ed evidente nelle raccolte poetiche successive, fino a quelle "wordsongs" che divengono "wordsounds" e infine "wordwounds"<sup>159</sup> nella citazione di apertura del paragrafo, e allo straordinario esempio della definizione di *nam* con tutte le sue suggestioni legate alla sfera del nutrimento e della divinità.

Così in "Negus" la vis polemica e la tecnica surrealista della giustapposizione di Césaire convivono con la ritmicità – Brathwaite direbbe il *riddim* – di una serie di ripetizioni e variazioni che fanno assomigliare il linguaggio di Brathwaite a un *dub poem* di Linton Kwesi Johnson; ma se le immagini condannano in via definitiva un progresso che si rivela insufficiente e ingannevole, al contrario i ritmi sembrano sottolineare il faticoso processo di nascita della nuova lingua, che assomiglia a un balbettamento destinato ad esprimere una critica all'indiscriminato sfruttamento del territorio:

*it is not  
it is not  
it is not enough  
to be able to fly to Miami,  
structure skyscrapers, excavate the moon-  
scaped seashore sand to build hotels, casinos, sepulchers*<sup>160</sup>

E se nei versi successivi il gioco di parole di Brathwaite tra "blank" e "silent", tra "semicolon" e "semicolony"<sup>161</sup> sembra strizzare l'occhio ad alcune delle posizioni più estreme dei L=A=N=G=U=A=G=E *poets*, è soprattutto nell'ambiguità del gioco di rimandi che continuamente viene differita una possibile riconciliazione, sacrificata qui alla violenza del conflitto. Così i versi finali della poesia che rivendicano un linguaggio

<sup>159</sup> E. K. BRATHWAITE, 1987, "The Poet and His Place in Barbadian Culture", in *The Twelfth Sir Scott Memorial Lecture Series*, Central Bank of Barbados, Bridgetown, p. 11.

<sup>160</sup> E. K. BRATHWAITE, "Negus", in 1973, *The Arrivants*, op. cit., p. 223.

<sup>161</sup> E. K. BRATHWAITE, "Negus", in 1973, *The Arrivants*, op. cit., p. 224.

nuovo si allontanano dall'idealizzata identificazione con la comunità per offrirci un'immagine quasi titanica del poeta che, al pari di Davide, cerca la pietra capace di abbattere il gigante;

*fling me the stone  
that will confound the void  
find me the rage  
and I will raze the colony  
fill me with words  
and I will blind your God.*<sup>162</sup>

In quel “raze” risuona già tutta la rabbia omicida che trova la propria moltiplicazione nella variazione grafica che della parola offrirà Amiri Baraka, esplicitandone le eco politiche e poetiche nel titolo della raccolta di saggi che raccoglie le opere più radicali del periodo nazionalista nero: *Raise Race Rays Raze*.<sup>163</sup> Eppure ancora una volta la poesia di Brathwaite si chiude sull'invocazione a Legba, sincretizzando i riferimenti biblici con i rituali vudù, e aprendo una sezione che non può che far coincidere gli inizi con la fine – non è un caso che la trilogia termini con una sezione intitolata “Beginnings”. È qui, in un approdo “tidalettico” capace di conciliare suggestioni non solo diverse ma anche opposte, in un carnevale che risuona dell'eteroglossia di Bachtin così come dell'esplosione delle tracce native represses di Wilson Harris,<sup>164</sup> quando sembra che tutta la popolazione sia stata divorata da una scuola di maschere che gli abitanti del nuovo mondo si risvegliano

*now waking  
making*

*making  
with their*

*rhythms some-*

---

<sup>162</sup> E. K. BRATHWAITE, “Negus”, in 1973, *The Arrivants*, op. cit., p. 224.

<sup>163</sup> Cfr. I. A. BARAKA, 1971, *Raise Race Rays Raze: Essays Since 1965*, Random House, New York.

<sup>164</sup> “When the whole populace seems to have been devoured by a school of masks”, W. HARRIS, 1995 (1970), *History, Fable and Myth*, op. cit., p. 35. Nello stesso saggio Harris sviluppa anche la nozione di “phantom limb” come una forma di *signifying* sul limbo, e analizza la creolizzazione delle arti e delle forme religiose *vodoun* nel nuovo mondo. Si ricorda inoltre la poesia di Brathwaite “Caliban”, in cui si tematizza il rapporto tra il limbo e il ragno Anansi (“Caliban”, in 1973, *The Arrivants*, op. cit., pp. 191-95).

*thing torn*

*and new*<sup>165</sup>

Ancora una volta, la poesia termina con una differenza, rifiutando di risolvere quella contraddizione tra “lacerato” e “nuovo” in una sintesi compiuta, e invocando in tale rifiuto il senso stesso della comunità, al pari di ogni progetto utopico mai realizzata e sempre in divenire. Se, come per ogni comunità utopica, sono il rapporto con la storia e il recupero della memoria a costituire il fondamento dei vincoli comuni,<sup>166</sup> Brathwaite sembra proporre un progetto finalizzato a riscattare i neri della diaspora dall’alienazione di una storia muta. E tuttavia, la mancata composizione finale trova una compensazione solo nelle arti della danza e dell’immaginazione, a detta di Wilson Harris le uniche capaci di articolare poeticamente una storia che con la propria dura realtà continua a ferire la surrealtà dell’immaginazione.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> E. K. BRATHWAITE, “Jou’vert”, in 1973, *The Arrivants*, op. cit., pp. 269-70. *Jouvert* è il termine con cui si indica la sfilata d’apertura del carnevale caraibico, che inizia ben prima dell’alba per terminare nelle prime ore della mattina. Si tratta di una contrazione delle parole francesi “jour ouvert”.

<sup>166</sup> Per la memoria culturale e i suoi rapporti coi soggetti altri – donne, soggetti postcoloniali, gruppi etnici minoritari, cfr. R. MONTICELLI, “Utopie, teorie critiche e ‘contromemorie’ dei *women’s studies* e degli studi di genere”, in V. FORTUNATI, G. GOLINELLI. R. MONTICELLI, a cura di, 2004, *Studi di genere e memoria culturale. Women and Cultural Memory*, Clueb, Bologna, pp. 87-112.

<sup>167</sup> Cfr. W. HARRIS, 1995 (1970), *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas*, op. cit., pp. 18 e segg. Per l’immagine finale sono debitrice a B. HAYES EDWARDS, 1999, “The Ethnicity of Surrealism”, *Transition* 78:1999, pp. 84-135; nel saggio lo studioso analizza il *Cahier* di Aimé Césaire, la cui ambigua conclusione “scrapes the surreal of the imagination with the reality of history” (ibid., p. 135).

**4. *Not a ghost, but a torch travelling: Wise, Why's, Y's* di Amiri Baraka**

*Per quanto riguarda l'attuale musica popolare afroamericana e le forme da cui si è sviluppata – jazz, ragtime, swing, blues, boogie-woogie e be-bop – la poesia [...] come il be-bop, è segnata da mutamenti conflittuali, subitanei cambi di sfumatura, interiezioni secche e improvvise, ritmi spezzati e passaggi che talvolta assomigliano a una jam session, talvolta alla canzone popolare, punteggiati da riff, da volate, da cambiamenti improvvisi e dalle distorsioni della musica di una comunità in transizione.*

Langston Hughes

*The new Black Orpheus will be a revolutionary  
or he will be nothing at all*

René Depestre

*What revolution  
cd not be  
destroyed  
bought  
or postponed?*

*What revolution  
cd not be  
sold out?*

Amiri Baraka

#### 4. 1. Amiri Baraka: il Djali e le Black Arts

*We must convince the living  
That the dead cannot sing*  
Amiri Baraka

Amiri Baraka, artista ed attivista afroamericano capace in cinquant'anni di carriera di spaziare all'interno di generi diversi quali teatro e poesia, saggistica e critica musicale, autobiografia e racconto, trova un punto focale della propria carriera in quei tratti di radicalismo estetico e politico che lo hanno reso al tempo stesso uno degli autori più celebrati e più profondamente osteggiati e invisibili all'establishment letterario e all'accademia statunitense. Se molti dei suoi critici e detrattori non hanno mancato di sottolineare le incongruenze e i mutamenti di campo di un autore capace di passare dai canoni e dalle finalità estetiche dell'avanguardia beat al nazionalismo nero, per approdare ad una forma di materialismo storico terzomondista, agli studiosi più attenti le diverse fasi della carriera dell'artista appaiono percorse non unicamente dal filo rosso di un'estetica di rottura e dalla ricerca di un'arte improntata a ritmi e cadenze della musica nera, ma anche da un attivismo politico tanto tenace da rifiutare ogni ripiegamento entro la sfera puramente artistica. Come aveva già sottolineato negli anni Settanta un critico tradizionale quale M. L. Rosenthal, "no American poet since Pound has come closer to making poetry and politics reciprocal forms of action".<sup>1</sup>

Decisamente ostile all'abdicazione politica del postmodernismo, Baraka non può che risultare un autore in controtendenza nella sua volontà di presentare alla comunità nera vere e proprie controstorie della modernità, da quella *Wise, Why's, Y's* (1995) in cui a essere tematizzata è la storia della diaspora nera, a quella problematica *Somebody Blew Up America* (2001)<sup>2</sup> scritta all'alba dell'Undici Settembre, costata a Baraka la corona di

---

<sup>1</sup> M.L. ROSENTHAL, cit. in A. I. BARAKA, 1999, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, a cura di I. A. BARAKA and W. J. HARRIS, Thunder's Mouth Press, New York, p. xxi. Vedasi a tal proposito anche la rigorosa introduzione di un poeta, critico e traduttore attento quale Paul VANGELISTI a A. I. BARAKA, 1995, *Transbluesency. Selected Poems 1961-1995*, Marsilio Publishers, New York, pp. xi-xx.

<sup>2</sup> A. BARAKA, 2001, *Somebody Blew Up America*, Blackdotpress, Oakland.

*poet laureate* dello stato del New Jersey e fatta oggetto di una serie di accuse di antisemitismo.<sup>3</sup>

Non è un caso che la presunta discontinuità tra le prime opere poetiche, ancora profondamente influenzate dalle avanguardie beat e dalle nozioni estetiche teorizzate da Charles Olson e dal circolo dei Black Mountain Poets,<sup>4</sup> e le vere e proprie performance musicali della serie poetica *Wise, Why's, Y's* (1995) non si concretizzi soltanto nello stile vocale e performativo di Baraka, ma in un'intera poetica, che continuamente analizza e rivede il ruolo dell'artista all'interno della società e la funzione dell'arte in generale, ma che prima di tutto concepisce l'estetica come un campo in cui continuamente agiscono, si sovrappongono e si sfidano istanze politiche, economiche e sociali che finiscono per trovare una linea di scontro fondamentale in quella che Du Bois all'inizio del ventesimo secolo aveva definito la "linea del colore". Non solo: a mutare profondamente, come appare dalle parole di Langston Hughes in esergo a questo capitolo, è la stessa comunità nera all'interno della società americana, già definita "in transizione" all'inizio degli anni cinquanta e che di lì a un decennio o poco più si sarebbe trovata nel vivo delle rivendicazioni per i diritti civili, percorsa e fratturata da movimenti più o meno radicali e talvolta conflittuali quali Revolutionary Action Movement, Student Non-Violent Coordinating Committee (SNCC), Nation of Islam, Black Power, Black Panthers, Black Arts Movement, Organization of Afro-American Unity tra gli altri.

In tale senso, la pubblicazione di *Wise, Why's, Y's* è il completamento di un progetto ambizioso a cui Baraka ha lavorato per oltre un decennio. Una versione delle

---

<sup>3</sup> A. I. BARAKA, 1995, *Wise, Why's, Y's*, Third World Press, Chicago; A. I. BARAKA, 2001, *Somebody Blew Up America*, op. cit. Per quanto concerne l'acceso dibattito sull'opera e sulla carica di *poet laureate* conferita a Baraka e in seguito revocata, cfr. anche W. J. HARRIS e A. L. NIELSEN, 2003, "Somebody Blew Off Baraka", *African American Review*, 37:2-3, pp. 183-87.

<sup>4</sup> Le influenti teorie di Charles Olson e del gruppo dei Black Mountain Poets in generale prevedevano, oltre a una composizione "a tutto campo", in cui il margine sinistro scompariva per lasciare posto a versi che si organizzavano liberamente su tutta la pagina, una linearizzazione del tempo ottenuta grazie alla standardizzazione della battuta introdotta dalla macchina da scrivere. In tale modo, le pause venivano rappresentate da uno spazio bianco più o meno lungo, e lo spazio bianco tra una parola e l'altra, tra un verso e l'altro, corrispondeva a una pausa misurabile nella lettura della poesia, cosicché il poeta – quasi trasformatosi in un musicista – aveva modo di indicare al lettore come voleva fosse letta la poesia. "It is the advantage of the typewriter that, due to its rigidity and its space precisions, it can, for a poet, indicate exactly the breath, the pauses, the suspension even of syllables, the juxtaposition of even parts of phrases, which he intends. For the first time the poet has the stave and the bar a musician has had". C. OLSON, 1966 (1950), "Projective Verse", in *Selected Writings*, New York: New Directions, 1966, pp. 15-30, cit. p. 22.

prime tredici poesie quasi identica a quella definitiva compare già in appendice a una monografia critica dedicata a Baraka da William J. Harris a metà degli anni Ottanta, a far fede di una gestazione ponderata quanto complessa.<sup>5</sup> Se, come riconosciuto da Rosenthal e rivendicato da Baraka, tra le tradizioni che confluiscono nella serie poetica sono da annoverarsi i *Cantos* di Pound così come il grande poema modernista e populista di William Carlos Williams, *Paterson*, e le pionieristiche opere di poeti afroamericani quali Hughes e Tolson, l'altra matrice fondamentale è da individuarsi nella tradizione africana del djali o griot<sup>6</sup> – non a caso, la serie poetica è sottotitolata “Djeli Ya – The Griot’s Song (1-40)”:

<sup>5</sup> Cfr. W. J. HARRIS, 1985, *The Poetry and Poetics of Amiri Baraka. The Jazz Aesthetic*, University of Missouri Press, Columbia.

<sup>6</sup> Il termine utilizzato per designare il griot tra le popolazioni di lingua mande varia dalla Mauritania al Senegal, dalla Gambia alla Guinea-Bissau, dal Mali alla Costa d’Avorio: in tutta la regione, tuttavia, il griot cade nella più ampia categoria dei *nyamakala*, un’ampia casta professionale di artigiani specializzati che, oltre agli specialisti della parola, comprende tra gli altri fabbri, ceramisti, scultori e tessitori. “Djali” o “Jali” è il termine con cui tale sfaccettata figura di cantore/oratore/artigiano della parola è designata nella lingua mande così come utilizzata dalle popolazioni della zona della Senegambia, ovvero nel mondo mande occidentale; nell’area mande centrale – che comprende principalmente il Mali – il termine griot è espresso con la variante “jeli”. Entro queste differenze generali, nel mondo mande sono riscontrabili altri sottogruppi (Wolof: “gewel”; Soninké: “gesere”). Ma la figura del griot compare anche in aree geografiche che non parlano la lingua mande: presso i Songhay del Niger occidentale il termine utilizzato per designare tale figura è quello Soninké di “gesere”; presso i Bariba del Benin del nord vi è una particolare gerarchia a capo della quale sta il “gesere”, griot legato al trono; i Fulbe, storicamente evolutisi in regni diversi, utilizzano numerose varianti, mentre il termine moro è “iggiw”; i Mossi del Benin utilizzano il termine “bendere” mentre i Dogon del Mali “genene” (ma le ricerche in tal senso non sono esaustive); le popolazioni di lingua Hausa insediate nel Niger occidentale e nella Nigeria del nord utilizzano il termine “marok’i”, mentre una figura eccentrica di griot si ritrova anche presso le popolazioni Tuareg del Sahara, presso cui sono gli stessi fabbri e artigiani della medesima casta che, pur non avendo una tradizione separata, ricoprono il ruolo di griots. Al di là delle varianti etnolinguistiche, tali termini fanno fede della diffusione della figura del griot nelle culture tradizionali dell’Africa Occidentale (cfr. l’approfondita appendice, ricca di bibliografia critica, T. A. HALE, 1998, “Ethno-Specific Terms for Griots”, in *Griots and Griottes*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 350-56). Il termine “griot” designa la medesima figura ed è più comunemente utilizzato in lingua francese ed inglese, e presenta una possibile etimologia occidentale: la presunta origine francese del termine, fatta risalire alla *Relation du voyage du Cap-verd* scritta dal missionario cappuccino Saint-Lô nel 1635, in cui fa per la prima volta la comparsa il termine “guiriot”, è contestata da Hale, che non esclude tuttavia derivazioni dal portoghese, lo spagnolo, l’arabo o il berbero, e propone una sua teoria “ibrida”, cfr. T. A. HALE, 1998, “Theories for the Origin of the Word *Griot*”, in *Griots and Griottes*, op. cit., pp. 357-66; per la comparsa del termine “guiriot”, ibid., pp. 84-94). Tale matrice coloniale rende tuttavia il termine griot poco gradito agli autori afrocentrici e particolarmente attenti alla questione dell’“autenticità”. Al pari di Hale, Amiri Baraka sottolinea la diffusione di tale figura in tutta l’Africa occidentale, sebbene i riferimenti linguistici

*Why's/Wise is a long poem in the tradition of the Djali (Griots) but this is about African American (American) History. It is also like Tolson's Liberia, WCW's Paterson, Hughes' Ask Yr Mama, Olson's Maximus in that it tries to tell the history/life like an ongoing-offcoming Tale.*<sup>7</sup>

Se la duplice eredità alla base dell'opera tematizza e interroga tutta la produzione poetica della diaspora nera, articolando ancora una volta una serie di profonde sovrapposizioni, stratificazioni e interscambi tra il canone occidentale e le scritture di un gruppo minoritario “invisibile” entro la letteratura americana fino al Novecento, giova ricordare che, come si vedrà meglio in seguito, la figura del griot non è nuova alla cultura afroamericana nei suoi impulsi vernacolari.

Rappresentante di una casta ereditaria endogamica di artigiani e performer professionisti noti in lingua mandinga come “djali”, in diverse culture tradizionali dell’Africa Occidentale al griot era affidata una serie di importanti ruoli professionali, tra cui quello di

*orator, praisesinger, arbiter, political negotiator, matchmaker, genealogist, historian, ceremonial officiator, and entrepreneur.*<sup>8</sup>

---

ethnospecifici – come dimostra l’allusione all’origine francese del termine “griot” – procedano più per suggestione e somiglianza, e non siano sempre del tutto affidabili: “Though French as transmitted “symbol”, it is the best known term for the W. African, Djali, (or Djeli, but Djeli ya, also means the Djali’s act, his “getting down” to take us up and out); Baraka prosegue con una genealogia ancora più vasta che rivela il suo programma panafricano: “the C. and S. African, “Imbongi”, the E. African, “Mshairi” or “Ngombe” (rapper), the Yoruba, “Ijala”, all carry the same general meaning, though altered somewhat by the detail of history of the specific culture they come out of”. (A. I. BARAKA, 1996, “Griot/Djali. Poetry, Music, History, Message”, in M. KOPKA and I. BROOKS, eds., 1996, *Jali Kunda. Griots of West Africa and Beyond*, Ellipsis Books, Roslyn, NY, pp. 78-82. Trad. it. “Griot/Djali”, in F. MINGANTI, G. RIMONDI, a cura di, 2007, *Amiri Baraka. Ritratto dell’artista in nero*, Bacchilega, Imola, pp. 274-78). Per la polemica nei confronti del termine “griot”, si veda un passaggio seguente del medesimo saggio di Baraka: “Griot [has a] ‘French’ vibration, from the colonial ‘gift’ the northerners imposed on their piece of the W. African pie [...]” (ibid., p. 78).

<sup>7</sup> A. I. BARAKA, 1995, *Wise, Why’s, Y’s*, op. cit., p. 4.

<sup>8</sup> P. A. EBRON, 2002, *Performing Africa*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, p. vii. Una delle opere fondamentali che favorirono la diffusione di ruolo e figura del djali in occidente fu pubblicata da Présence Africaine, D. T. NIANE, 1960, *Soundjata, ou l’épopée mandingue*, Présence Africaine, Paris. Tra le successive ricerche antropologiche sul ruolo del djali, si segnalano S. CAMARA, 1976, *Gens de Parole: Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Mouton, Paris; T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, Indiana University Press, Bloomington; R. AUSTEN, ed., 1999, *In search of Sunjata: The Mande Oral Epic as History, Literary, and Performance*, Indiana University Press, Bloomington, oltre a M. DIAWARA, 1998,

A tali mestieri Thomas Hale, autore di un testo seminale sulla figura del djali, aggiunge quelli storici di “consigliere”, “portavoce”, “diplomatico”, “interprete e traduttore”, “insegnante” e guerriero.<sup>9</sup> In alcuni rari casi si hanno testimonianze che dimostrano come alcuni djali praticassero le arti divinatorie.<sup>10</sup> Oltre a tali funzioni, il djali ricopriva e tuttora ricopre quello oggi più noto di musicista, accompagnato da strumenti tradizionali quali balafon, ngoni e kora. Artisti come Salif Kéita, Toumani Diabaté, e la griotte Amy Koita, tutti originari del Mali, sono solo alcuni dei nomi più noti recentemente emersi sulla scena internazionale della world music, in quel processo di profondo interscambio e contaminazione che caratterizza le culture – e in particolar modo la musica – della diaspora nera.<sup>11</sup>

Figura diffusa nell’area geografica che attualmente comprende Mali, Senegal, Gambia, Guinea Bissau, Guinea e Costa d’Avorio,<sup>12</sup> oltre a ricoprire tuttora una serie di ruoli tradizionali entro le comunità etniche mande, il djali costituisce un collegamento tra l’Africa e le comunità della diaspora al di là dell’oceano.<sup>13</sup> Al tempo stesso depositario della storia della propria comunità, voce dell’autorità politica in essere, ispiratore di sogni di autenticità e ritorno alle radici, e soggetto attivo e fiorente di quella industria turistica globale di cui si dirà meglio in seguito, il djali continua a essere una figura estremamente

“Return Narratives”, in 1998, *In Search of Africa*, Harvard University Press, Cambridge MA and London, England, pp. 86-119.

<sup>9</sup> T. A. HALE, 1998, “A Job Description for Griots”, in 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., pp. 19-58. Per il ruolo di musicisti e la descrizione degli strumenti tradizionali, cfr. anche “Music Across the Griot World”, *ibid.*, pp. 146-71, oltre a E. CHARRY, 2000, *Mande Music*, University of Chicago Press, Chicago.

<sup>10</sup> T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., p. 57.

<sup>11</sup> A tal proposito cfr. P. GILROY, 1994, “Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a *Changing Same*”, in S. J. LEMELLE and R. D. G. KELLEY, eds., 1994, *Imagining Home: Class, Culture, and Nationalism in the African Diaspora*, Verso, London and New York, pp. 93-117; P. GILROY, 1993, “‘Jewels Brought from Bondage’: Black Music and the Politics of Authenticity”, in 1993, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, MA, pp. 72-110. Trad. it. *The Black Atlantic. L’identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Roma 2003, oltre all’interessante e originale opera di M. DIAWARA, 1998, *In Search of Africa*, op. cit. – uno studio sulla cultura africana e del suo interscambio con le culture della diaspora nera scritta da un punto di vista diaristico e autobiografico.

<sup>12</sup> A tali paesi M. DIAWARA aggiunge Burkina Faso, Mauritania, Sierra Leone e Liberia (cfr. 1998, *In Search of Africa*, op. cit., p. 88).

<sup>13</sup> Cfr. P. A. EBRON, 2002, “Act III: Praisesinging and the Mande World”, in *Performing Africa*, op. cit., pp. 16-19.

complessa e contraddittoria. In tal senso, che tale personaggio – a cui in numerose conferenze e lezioni Baraka ha attribuito il ruolo di memoria orale della comunità africana e delle comunità nere nella diaspora – faccia presa sull’immaginario afroamericano non deve sorprendere. Sradicati dalla propria cultura tradizionale e – come testimoniano le innumerevoli *slave narratives* dell’Ottocento – esclusi dalla scrittura,<sup>14</sup> gli schiavi afroamericani avevano coltivato le capacità mnemoniche e mnemotecniche come l’unica possibilità di tramandare culture e memorie “collettive”. E tuttavia, è evidente che nel Nuovo Mondo la figura del griot – non più organica ad alcuna comunità reale – non può che acquisire funzioni e connotati totalmente differenti.

Vi è tuttavia un fondamentale punto in comune tra il ruolo del griot nelle culture tradizionali africane e nelle comunità della diaspora: in entrambi i casi, la reale o presunta continuità genealogica celebrata dal cantore crea e mette in atto un rapporto ininterrotto tra presente e un passato mitico – imperiale nel caso delle comunità africane mande, precoloniale nel caso delle comunità della diaspora.<sup>15</sup> Alla fine degli anni Novanta, Hale aveva brillantemente definito il griot come un “time-binder”: se le sue narrazioni genealogiche difficilmente possono rientrare entro i canoni della storiografia occidentale, è pur vero che il ruolo del djali è quello di “link[ing] past to present and serv[ing] as a witness to events in the present, which he or she may convey to persons living in the future”.<sup>16</sup> Hale sembra fare eco alle note parole di Anderson – “communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined” – quando sottolinea la scarsa importanza dell’attendibilità storiografica delle

---

<sup>14</sup> Tra gli innumerevoli esempi si ricorda qui una delle più famose *slave narratives* ripetutamente citata nella serie poetica *Wise, Why’s, Y’s*, quella di Frederick DOUGLASS, che narra il suo viaggio dal Sud al Nord, dalla schiavitù a una precaria, provvisoria libertà, dall’oralità all’acquisizione della scrittura: F. DOUGLASS, 1962 (1892), *Life and Times of Frederick Douglass: His Early Life As a Slave, His Escape from Bondage, and His Complete History, Written by Himself*, Collier Books, New York. Trad. it. *Autobiografia di uno schiavo*, Savelli, Roma 1978.

<sup>15</sup> Anche M. DIAWARA sottolinea la funzione ideologica e compensatoria del djali e della sua arte nelle culture tradizionali africane. Attraverso il sistema genealogico e delle caste, la djali-ya pone a confronto un idealizzato passato imperiale mande con la travagliata storia di conquista, colonizzazione e colpi di stato dei secoli a seguire. Riferendosi alla nota epica fondativa dell’impero mande, *Sundiata*, Diawara sottolinea come “the aim is to establish continuity between the event being celebrated and the shining moment of the Mande Empire, which Sundiata symbolizes [...] the song restores people to their Thirteenth century greatness” (1998, *In Search of Africa*, op. cit., p. 93).

<sup>16</sup> T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., p. 23.

parole del griot: “whether or not the genealogies are accurate, they are of immense significance for understanding the way people in the present view the past”.<sup>17</sup> Per dirla con le parole di Ebron – antropologa di Stanford che per alcuni anni ha condotto un estensivo studio sul campo in Gambia, intervistando un ampio numero di djali –

*in each context, they reinterpret and reposition their stories and skills, recreating an “African” past for varied visions of the present and future.*<sup>18</sup>

Come sottolinea Anderson, lungi dall’essere appannaggio esclusivo delle culture della diaspora nera d’oltreoceano, la ricerca di radici idealizzate e l’articolazione ideologica e strategica di un passato mitico accomuna in tal senso ogni comunità immaginata, quelle della diaspora nera così come quelle appartenenti alle culture africane tradizionali. Un intellettuale attento quale Diawara sottolinea gli evidenti rischi di rappresentare tali artigiani della parola come le trasparenti e autentiche memorie storiche di una comunità tradizionale, primo tra tutti quello di dimenticare la funzione primaria del griot, che in qualità di cantore e tessitore di lodi al soldo di aristocratici e nuovi ricchi – un ruolo che tuttora gli compete – non può che fare del genere encomiastico una forma espressiva privilegiata.<sup>19</sup> In un chiuso sistema di caste in cui ai nobili era assolutamente sconveniente l’espressione diretta – una categoria, questa, in cui rientrava e rientra tuttora anche l’oratoria pubblica – i griot ricoprivano il ruolo già sottolineato di portavoce e oratori della classe dominante. “Jali [...] have their own stakes in telling the past”, sottolinea Ebron; all’antropologa fanno eco le parole ancora più esplicite di una nota griotte del Mali, Amy Koita: “It isn’t a griot’s job to criticise, merely to be an upholder of tradition”.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> B. ANDERSON, 1991 (1983), *Imagined Communities*, op. cit., p. 6; T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., p. 20.

<sup>18</sup> P. A. EBRON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., p. 19.

<sup>19</sup> “As an African intellectual, I have looked at the griots’ version of history with some doubt, knowing that they are prone to flattery and to stroking the ego of their listeners” (M. DIAWARA, 1998, *In Search of Africa*, op. cit., pp. 95-96); poco dopo l’autore si esprime in termini ancora più critici, contestando aspramente certe tendenze nostalgiche alla base del recupero della figura del griot, e invitando ad evitare “the griot’s snare in our attempt to build our modernity on the ruins of the Mande empire” (ibid., p. 98).

<sup>20</sup> P. A. EBRON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., p. 77; A. KOITA, intervistata da Ruth Evans, BBC World, disponibile all’indirizzo <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/787998.stm>

Professionista della parola, il griot è, per dirla con Diawara, “a man of several words, and therefore a liar”<sup>21</sup> – uno status che pare accomunare il griot a quelle *trickster figures* – o figure di “double-talk”, “double-voiced utterance”,<sup>22</sup> che spesso mediano il rapporto con l’Africa nelle culture della diaspora. In un’importante sezione dedicata al djali e alle sue forme oratorie, Thomas Hale sottolinea i tratti di obliquità, opacità e oscurità caratteristici della pratica performativa del griot, mettendo in evidenza quelle stesse caratteristiche che accomunano i professionisti della parola dell’Africa occidentale alle *trickster figures* della diaspora.<sup>23</sup> Ma altre particolarità accomunano il djali al *trickster*, prima tra tutte il fatto che ad entrambe le figure sia attribuita la originaria violazione di un tabù, infrazione da cui avrebbe origine il rapporto conflittuale e ambiguo sia con la società, sia con la divinità. Sostiene Makarius:

*because [the griot] violates a taboo that is the foundation of social order, the magic violator of taboos is depicted in mythologies as an anti-social person, like the rebel who defies authority, whether it is social or religious. He is often the adversary of divinities and their earthly representative.*<sup>24</sup>

Tale descrizione corrisponde perfettamente a quella del *trickster*, figura cui è attribuito un ruolo di mediazione tra sfera umana e quella divina, ma esiliata da entrambe. Oltre a questo, *trickster* e griot sono accomunati da un immaginario di potenza sessuale, promiscuità, lascivia e impurità.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> M. DIAWARA, 1998, *In Search of Africa*, op. cit., p. 96.

<sup>22</sup> H. L. GATES, Jr., 1988, *The Signifying Monkey: a Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press, Oxford and New York op. cit., p. xxi; Hale arriva a definire alcune epiche dell’Africa occidentale come “testi esoterici” (ibid., p. 142-43).

<sup>23</sup> Cfr. T. A. HALE, “The Verbal Art of Griots”, in 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., pp. 114-45.

<sup>24</sup> Sulla violazione del rapporto con la divinità che caratterizza le *trickster figures*, cfr. L. MAKARIUS, cit. in T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., p. 60.

<sup>25</sup> Per quanto concerne l’impurità del griot, HALE fa notare come a partire dal XVIII secolo numerosi resoconti di viaggiatori occidentali sottolineassero gli aspetti di lascivia e promiscuità di griot e griottes (ibid., pp. 84-113), caratteristiche abitualmente attribuite al *trickster*. I griots hanno inoltre uno status particolare entro le società dell’Africa occidentale, essendo “members of a larger social group commonly referred to as ‘casted’ that includes blacksmiths, butchers, and other craftspeople called *nyamakala* (possessors of occult power) in the Mande world” (ibid., p. 67); nonostante sia dotato di poteri particolari, o forse proprio a causa di tali poteri, il griot è anche un “social outcast[...], living outside or on the margins of society” (ibid., p. 193). A dimostrazione di tale particolare status, ai djali sono riservati particolari rituali di sepoltura, che prevedono l’inumazione all’interno del tronco di un baobab per evitare la contaminazione del suolo – “to avoid polluting the earth” (ibid., p. 196). L’attribuzione di poteri occulti e l’interpretazione della volontà degli dei tramite pratiche divinatorie (aspetti messi in risalto da

Muovendosi nella medesima direzione, Ebron conduce una critica più prettamente storica alla figura del djali, sottolineando l'uso strumentale della storia imperiale da parte dei griot mande: tacendo deliberatamente le divisioni di casta ed etniche nell'epoca d'oro dell'impero mande, i canti epici tradizionali dei djali – che nel corso del XIII secolo, epoca dell'espansione dell'impero del Mali, avevano seguito i loro nobili padroni negli spostamenti verso ovest – si concentravano sulla grandezza del dominio mandinka e l'inevitabilità della sua ascesa. Quando, attorno alla fine del XV secolo, l'impero del Mali cominciò a presentare sintomi di decadenza, e la Senegambia si trovò al centro del nuovo commercio triangolare con l'Europa e il Nuovo Mondo, i djali rimasero legati a una classe dominante profondamente coinvolta nei traffici di schiavi e materie prime, contendendosi il primato nel settore con il crescente numero di popolazioni islamiche implicate in tali scambi.<sup>26</sup>

Difficile stabilire quali siano le fonti antropologiche da cui Baraka attinge per tratteggiare la figura del djali nelle conferenze e nei saggi dell'ultimo decennio, nonché nella serie poetica *Wise, Why's, Y's*. Dal noto studio sul ruolo del djali pubblicato dall'autore nel 1997 traspare senza alcun dubbio una conoscenza approfondita di alcuni testi etnografici africani, tra i quali la pionieristica opera di Djibril T. Niane, *Soundjata, ou l'épopée mandingue*, pubblicata nel 1960 per la serie *Présence Africaine* e tradotta in inglese nel 1965 col titolo *Sundiata. An Epic of Old Mali*.<sup>27</sup> Nella serie di etimologie e varianti linguistiche proposte da Baraka per rendere conto della diffusione del djali in Africa occidentale è inoltre riscontrabile una notevole conoscenza dei termini locali, per quanto non sempre scientificamente precisi e affidabili: tali etimologie sono difatti

---

Makarius e da alcuni viaggiatori occidentali, ma a detta di HALE attributi piuttosto rari nella professione del griot, cfr. *ibid.*, p. 57) sono ulteriori tratti che collegano il djali ai tricksters, figure di mediazione tra umano e divino.

<sup>26</sup> Cfr. P. A. EBON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., pp. 74-75.

<sup>27</sup> Cfr. A. I. BARAKA, 1996, "Griot/Djali. Poetry, Music, History, Message", in M. KOPKA and I. BROOKS, eds., 1996, *Jali Kunda*, op. cit., pp. 78-82. D. T. NIANE, 1960, *Soundjata, ou l'épopée mandingue*, op. cit. Trad. inglese 1965, *Sundiata. An Epic of Old Mali*, Longman, London. Dell'opera esiste anche una successiva traduzione italiana, 1986, *Sundiata. Epopea mandinga*, Edizioni Lavoro, Roma.

suffragate solamente in parte dagli studi successivi e dall'importante opera di Thomas Hale, *Griots and Griottes*, che fa il punto sul corrente dibattito critico etnolinguistico.<sup>28</sup>

E tuttavia, si può supporre che più che per via accademica Baraka sia giunto alla celebrazione della figura del djali attraverso i contatti con quel pout-pourri di culture e religioni africane tradizionali diffuse nelle metropoli degli Stati Uniti, e collegate agli innumerevoli progetti sviluppati assieme al gruppo di nazionalisti neri e marxisti terzomondisti nel corso degli anni Sessanta e Settanta, primo tra tutti quel Black Arts Repertory Theatre and School (BARTS) fondato da Baraka assieme ad attivisti quali Larry Neal e Askia Toure nel 1965, immediatamente dopo il trasferimento a Harlem. E tuttavia, giova ricordare che la maggior parte dei partecipanti e attivisti del gruppo originario delle Black Arts, pur reclamando radici africane, constava di afroamericani che potevano vantare ben pochi contatti diretti col continente d'origine, spesso approdati alla cultura africana tradizionale attraverso lo specchio deformante dell'ideologia della nazione islamica e la mediazione di forme sincretiche. In tale senso, la rappresentazione e la fruizione delle culture africane tradizionali nella New York degli anni Sessanta soffriva di quella medesima compressione e sovrapposizione di geografie e cronologie diversissime che – al pari delle monografie etnografiche accusate di connivenze col colonialismo occidentale – congelava il continente entro uno spazio mitico.

Quasi al limite del ridicolo è il caso del tempio Yoruba di Harlem,<sup>29</sup> una struttura coinvolta, seppur saltuariamente, nelle attività artistiche e politiche del BARTS.

---

<sup>28</sup> Si vedano a tal proposito le due appendici dell'opera di T. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, Indiana University Press, Bloomington: "Appendix F. Ethno-Specific Terms for Griots", in cui sono elencate le principali varianti locali corredata da un'approfondita bibliografia critica, pp. 350-56, e la già citata "Appendix G. Theories for the Origin of the Word *Griot*", in cui si contesta l'origine francese del termine per privilegiarne un'origine risalente all'impero del Ghana; il termine si sarebbe modificato seguito al traffico di schiavi passando da *Ghana-agenao-guineo-guiriot-griot*: Hale propone dunque un'origine del termine che partendo cronologicamente dal Ghana passerebbe per il berbero, lo spagnolo e infine il francese fino al moderno termine di griot (ibid., pp. 357-66; per la teoria delle origini del termine di Hale, cfr. anche il paragrafo "Origins", ibid., pp. 7-14). Hale dimostra inoltre di conoscere la serie poetica di Baraka, che elenca assieme a una serie di opere ispirate alla figura del djali e ritenute fondanti per l'identità culturale afroamericana negli ultimi decenni: "The poet Amiri Baraka assumes the role of griot in his collection of poetry *Wise Why's Y's* (1995)" (ibid., p. 4).

<sup>29</sup> A differenza di Hale ed Ebron, che focalizzano la loro ricerca sul mondo mande, si ricorda che nel saggio "Griot/Djali" BARAKA fa notare come il griot sia una figura di spicco anche presso gli Yoruba – definito col termine "Ijala". Cfr. A. I. BARAKA, 1996, "Griot/Djali. Poetry, Music, History, Message", in M. KOPKA and I. BROOKS, eds., 1996, *Jali Kunda*, op. cit., pp. 78-82.

Finalizzata al recupero e alla diffusione della cultura tradizionale Yoruba nella Manhattan del ventesimo secolo, la comunità religiosa si distinse ben presto per forme di sessismo, poligamia e violenza. Se il nome di Baba Oserjeman, leader carismatico e sovrano assoluto del gruppo, potrebbe far pensare a presunte origini africane, il resoconto che Baraka fa di quegli anni immediatamente vanifica tale illusione, rendendo non soltanto conto del livello di ibridazione e contaminazione che la cultura afroamericana e le culture della diaspora avevano raggiunto in quegli anni – unite da rapporti di complessi e stratificati interscambi a creare una rete di comunità immaginate – ma anche delle profonde influenze della cultura di massa e di quel processo di mercificazione della cultura che era destinato a farsi sempre più evidente nei decenni a seguire:

*When we arrived in Harlem, Oserjeman's group was very political. They dressed as traditional West Africans from Nigeria [...] I had known Baba Oserjeman through a host of image changes. He was Francis King from Detroit [...] wore English riding outfits [...] and affected a bit of an English accent. He then became Francisco Rey, Spanish for a minute. Then he became Serj Khingh, a little Indian [...] The next I heard of Oserjeman, he had become Nana Oserjeman of the Damballah Qwedo, "practicing the religion of our fathers". And finally (?) Baba Oserjeman, chief priest of the Yoruba Temple.<sup>30</sup>*

Anche a voler ignorare l'eccentrico caso del sacerdote capo del tempio Yoruba e delle sue identità e personalità multiple – che presentano come minimo comune denominatore quell'aspirazione alla regalità che traspare nelle varianti del cognome "king" – il resoconto di Baraka fa fede di come il proposito di recuperare radici autenticamente africane nella Harlem degli anni Sessanta non potesse che risultare intrinsecamente contraddittorio, al limite del paradossale, ispirato a un progetto ideologico radicale e rivoluzionario e al tempo stesso già profondamente e spesso inconsapevolmente indebitato con forme e processi di reificazione dell'esotico e mercificazione della cultura nera, tra pettinature "naturali" e ristoranti africani, concerti di Dionne Warwick e inni di battaglia quali "Dancing in the Streets" di Martha and the

---

<sup>30</sup> A. I. BARAKA, 1991, "The Black Arts (Harlem, Politics, Search for a New Life)", originariamente in I. A. BARAKA, 1984, *The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka*, Freundlich Books, New York, ora in 1999, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, a cura di I. A. BARAKA and W. J. HARRIS, op. cit., p. 383.

Vandellas.<sup>31</sup> I legami con la ripudiata avanguardia beat, tanto profondamente indebitata con la cultura pop e le forme di comunicazione e le tecnologie di massa – fossero esse il registratore o la radio, le riviste o le collaborazioni con musicisti jazz e gruppi rock – sono molto più profondi e duraturi di quanto a Baraka piacesse ammettere in quegli anni – probabilmente inevitabili, determinati in parte dal profondo cambiamento sociale, economico e culturale esperito dalla società statunitense di quegli anni. Un’analisi a parte meriterebbero le possibili consonanze tra l’appropriazione di religioni e spiritualità esotica da parte dei Beat, in particolare induismo e buddismo – spesso filtrate attraverso opere divulgative occidentali, e già fruite secondo i canoni della cultura di massa – e il recupero di forme religiose “africane autentiche” nella New York di dieci anni dopo. In entrambi i casi non si tratta di aspetti sincretici che fanno fede di una persistenza storica di tradizioni e culture sommerse, come nel caso degli schiavi neri della Giamaica presi a esempio da Brathwaite, ma di vere e proprie reintroduzioni ideologiche di pratiche ormai del tutto scomparse: e se, come appare evidente, certe persistenze e continuità culturali nelle comunità diasporiche sono innegabili, il ripristino tout court di forme completamente dissolte pare rientrare già in quel reame di recupero delle radici che avrebbe dato luogo di lì a qualche decennio alla “tourist heritage industry” e ai cosiddetti “root journeys”.

E tuttavia se l’Africa di Baraka – proprio come quella di buona parte dei poeti della diaspora – è deliberatamente funzionale a un progetto politico strategico, seppur non sempre coerente e a tratti contraddittorio, bisogna riconoscere che tale progetto ha avuto l’indubbio merito di un’esplicita trasparenza d’intenti, e ha saputo canalizzare forme di scontento ed esclusione secolari ed endemiche nelle comunità afroamericane entro un programma che non ha mai smesso di tentare di scardinare categorie tradizionali quali cultura “alta” e cultura “bassa”, e di ricercare una rottura con le forme di cultura elitaria in nome di una reale partecipazione delle masse alla vita civile. In tale senso, l’originalità dell’arte di Baraka – che, dal periodo nazionalista, ovvero dalla metà degli anni Sessanta in poi, è sempre dichiaratamente diretta alle masse e basata sul rifiuto di

---

<sup>31</sup> A proposito della sensibilità e dell’atmosfera di quegli anni, cfr. “The Black Arts (Harlem, Politics, Search for a New Life)”, in A. I. BARAKA, 1984, *The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka*, op. cit., ora in 1999, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, a cura di I. A. BARAKA and W. J. HARRIS, op. cit., pp. 367-99.

ogni forma di elitarismo – è da individuarsi proprio in tale capacità di integrare elementi di cultura popolare e forme artistiche d'avanguardia, e la vastissima produzione artistica dell'autore si pone spesso al limite tra avanguardia e pop, cultura di massa ed estetica radicale, privilegiando riferimenti culturali tratti dall'ambito del folklore e della cultura nera "di strada" piuttosto che dalla sfera accademica. Come ricorda l'autore in un saggio scritto attorno al periodo in cui veniva pubblicata *Wise, Why's, Y's*, l'arte nera – capace di muovere gli afroamericani verso posizioni rivoluzionarie – doveva essere:

1. *Identifiably Afro American. As black as Bessie Smith or Billie Holiday or Duke Ellington or John Coltrane [...].*
2. *a Mass Art [...] a mass popular art, distinct from the tedious abstractions our oppressors and their negroes bamboozled the "few" as Art.*
3. *[...] an art that was revolutionary. [...] A Malcolm art, a by any-means-necessary poetry. A Ballot or Bullet verse.*<sup>32</sup>

In tale ottica, che le suggestioni legate alla figura del djali giungano dunque a Baraka più dalla sfera folklorica, dall'immaginario popolare e dalla musica nera – considerata la punta di diamante delle arti nere, modello e fonte d'ispirazione per tutte le altre – che da testi accademici di etnografia non deve stupire. Come ricorda Baraka individuando la persistenza della figura del djali nelle culture della diaspora nera, e privilegiandone i tratti di musicista:

---

<sup>32</sup> A. I. BARAKA, 1994, "The Black Arts Movement", testo inedito pubblicato per la prima volta in 1999, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, a cura di I. A. BARAKA and W. J. HARRIS, op. cit., p. 502. L'aspetto populista dell'arte di Baraka è sottolineato anche da uno dei più importanti e pionieristici studi sull'autore, cfr. W. SOLLORS, 1978, *Amiri Baraka/LeRoi Jones: The Quest for a "Populist Modernism"*, Columbia University Press, New York. Il riferimento a un "Ballot or Bullet Verse" è un rimando a un fondamentale discorso tenuto da Malcolm X a Detroit il 12 aprile 1964, in cui il leader teorizza un'unione delle comunità nere cristiane e islamiche per combattere il nemico comune, e dà una definizione di Nazionalismo Nero il cui scopo didattico sarà ripreso dall'arte popolare di Baraka: "[...] the political philosophy of Black Nationalism only means that we will have to carry on a program, a political program, or re-education to open our people's eyes, make us become more politically conscious, politically mature, and then we will—whenever we get ready to cast our ballot, that ballot will be—will be cast for a man of the community who has the good of the community at heart" (MALCOLM X, 1965, *Malcolm X Speaks*, edited by G. BREITMAN, Grove Weidenfeld, New York, pp. 23-44, ora disponibile online all'indirizzo <http://www.hartford-hwp.com/archives/45a/065.html>). Malcolm X continuava inserendo la lotta armata per il nazionalismo nero entro la tradizione panafricana e sottolineava il ruolo delle nazioni indipendenti africane. A detta dell'intellettuale e attivista afroamericano, il 1964 doveva quindi vedere il passaggio negli Stati Uniti dal sostegno a un governo democratico che aveva tradito tutte le promesse fatte ai neri alla lotta rivoluzionaria armata – dal voto alla pallottola. Malcolm X annunciava poi l'intenzione di visitare di lì a breve "our African homeland" per consolidare un'unione panafricana nella lotta contro l'oppressore.

*The Griot has always been with us, even in the U.S., listen to Lightnin Hopkins, Bessie Smith, Louis Armstrong ("What Did I Do, To Be So Black & Blue?"), or Al Hibbler flying in his Dukeplane, or Billie, God knows, or Larry Darnell, "Why you fool, you poor sad worthless, foolish, fool!" Or Stevie, Aretha, Abbey, Sun Ra. You wants some Djali, and the Djeli Ya, the get down, like we say. Well, begin with Djeli Roll Morton, who invented Jazz (you mean "I AM!" the come music? JAZZ ) He said that? Or Dinah and Ella singing (getting hot as the sun), "It must be Djeli, cause Jam dont shake like that!"<sup>33</sup>*

A tal proposito, non bisogna dimenticare che alcuni anni prima della nascita del progetto di *Wise, Why's, Y's* negli Stati Uniti alla figura tradizionale del griot si erano sovrapposti gli accattivanti tratti dell'icona folk: la reale diffusione di massa della figura del djali nella cultura afroamericana si verificò difatti principalmente nel corso degli anni Settanta, in seguito alla pubblicazione del best seller di Alex Haley, *Roots* (1976)<sup>34</sup> e all'immediata uscita del serial televisivo da esso tratto – due opere destinate a una vastissima circolazione globale che, a detta di Ebron, “helped to generate a kind of imagined community of those in debt to common “roots” – African or otherwise”.<sup>35</sup> Che Baraka abbia ripetutamente preso le distanze da tale opera è rilevante solo in parte, dal momento che questa ha contribuito a innescare un profondo e diffuso interesse per la figura del djali in numerose sfere, da quella accademica antropologica a quella più prettamente commerciale ed etnica. Hale ricorda inoltre il ruolo fondamentale del serial televisivo *Roots II*, un sequel documentaristico in cui Haley narrava le tappe della ricerca da cui era scaturito il libro: fu in tale opera televisiva che il pubblico afroamericano vide per la prima volta sullo schermo di casa un griot mandinka, Alhaji Bai Konte, nel ruolo del djali che aveva narrato a Haley la storia del suo antenato Kunta Kinte.<sup>36</sup> In tale ottica, non è certo un caso che negli Stati Uniti la figura del djali fosse destinata a godere di

<sup>33</sup> A. I. BARAKA, 1996, “Griot/Djali. Poetry, Music, History, Message”, in M. KOPKA and I. BROOKS, eds., 1996, *Jali Kunda*, op. cit., pp. 78-82. Nella citazione compaiono alcuni giochi di parole sui nomi di musicisti neri – “Djeli Roll Morton” è ovviamente Jelly Roll Morton, noto pianista e compositore jazz delle origini attivo nelle prime decadi del Novecento; il gioco di parole finale, invece, fa riferimento al titolo del notissimo pezzo, “It must be jelly (cause jam don't shake like that)” di Glen Miller and The Army Force Band (1942).

<sup>34</sup> A. HALEY, 1976, *Roots*, Doubleday, Garden City, NY.

<sup>35</sup> Riguardo alla influenza di *Roots* sulla cultura di massa afroamericana negli anni Settanta, si vedano T. A. HALE, “Introduction: Ibn Battuta, Alex Haley, and the Diffusion of Knowledge about Griots”, in 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., sptt. pp. 1-7; P. A. EBON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., p. x, cit. da p. 17.

<sup>36</sup> T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., pp. 1-2.

notevole popolarità negli anni a seguire, e numerosi performer provenienti dalle nazioni mande fossero invitati e si esibissero in veri e propri tour recitativi e musicali organizzato da svariati gruppi culturali, tra cui organizzazioni di “folk heritage” quali la Smithsonian, World Music, Inc., gruppi New Age, università Ivy League e diverse associazioni a sostegno del nazionalismo culturale afroamericano, ciascuna ovviamente con scopi e finalità diverse.<sup>37</sup>

Che in tale contesto, i djali siano quindi divenuti vere e proprie icone di un'autenticità culturale africana è quasi paradossale; e a maggior ragione, se si tiene conto dell'estensivo studio sul campo di Ebron, condotto in Gambia nel corso degli anni Novanta. L'antropologa fa difatti notare come nell'economia del paese – dopo il colpo di stato del 1994 largamente dipendente dai proventi del turismo internazionale – la produzione culturale sia stata completamente modificata dalla domanda dei turisti internazionali in cerca di musica africana, autenticità o radici,<sup>38</sup> attualmente, sottolinea la studiosa, i djali sono tra i gruppi sociali che con maggior successo “mak[e] a living within tourism and the trafficking of ‘authentic national cultural products’”;<sup>39</sup> spesso introdotti nei circuiti globali di World Music, i più noti e urbanizzati di loro godono di uno status spesso simile a quello di vere e proprie rockstar.<sup>40</sup>

Nella storia mitica di Haley, a narrare i legami familiari tra l'autore afroamericano e i suoi antenati in Gambia era un griot, a suggerire un collegamento tra il continente d'origine e le comunità nere della diaspora, in un tentativo di estendere oltreoceano la tradizionale nozione di legame di sangue così come applicata ai clan nelle opere etnografiche. “For the American”, ricorda Hale, “the words of this man [the jali] provided a link between his American ancestors and African heritage nearly erased by the slave

---

<sup>37</sup> Cfr. P. A. EBRON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., p. 71. In un'appendice del suo testo T. A. HALE fornisce una lista dei griots attivi negli Stati Uniti con tanto di contatti (T. A. HALE, 1998, “Griots Working in the United States”, in *Griots and Griottes*, op. cit., p. 339), e ricorda come dopo l'uscita di *Roots* “West African griots have dramatically expanded their performance contexts. They have appeared on the stages of university auditoriums, in churches, and in television and recording studios in Paris, London, New York, and Tokyo” (ibid., p. 2).

<sup>38</sup> Tale colpo di stato ebbe come conseguenza il ritiro dei capitali e degli investimenti privati dal paese, nonché la sospensione dei piani di sviluppo delle organizzazioni internazionali, lasciando l'economia del paese in uno stato di dipendenza dal turismo internazionale.

<sup>39</sup> P. A. EBRON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., p. 77.

<sup>40</sup> Ancora una volta si rimanda a un'appendice del testo di T. A. HALE “Audio Recordings by Griots”, in *Griots and Griottes*, op. cit., per una lista delle pubblicazioni musicali aggiornata al 1998 (ibid., pp. 345-47).

trade”.<sup>41</sup> In tal senso, nell’opera di Haley i vincoli delle comunità tribali si dimostrano capaci di sopravvivere alla doppia dislocazione dello spostamento transatlantico e dello scarto cronologico, creando così la base per una essenzialistica rivendicazione identitaria particolarmente in linea con quella ricerca di un’arte nera originale portata avanti da Baraka nel periodo del nazionalismo nero, e anche durante la successiva fase marxista terzomondista. Che l’Africa di Baraka, al pari di quella di altri poeti della diaspora, costituisca uno spazio di significato in cui “present-day African are blocked out by the overwhelming desire to search for lost kinship ties and belongings”,<sup>42</sup> sacrificati alla necessità politica di raggiungere un’unione strategica capace di condurre alla rivoluzione una comunità afroamericana fratturata e separata entro innumerevoli gruppi e fazioni con scopi, intenti e metodi di lotta spesso divergenti, non deve quindi in alcun modo stupire.<sup>43</sup> Come ricorda Ebron, rappresentazioni diverse, talvolta persino opposte dell’Africa sono negoziate e contestate in rapporto a storie sociali multiple, sulla base di appartenenze di classe, razza ed etnicità, ma anche di genere, status e origine nazionale, e in tal senso il processo di formazione culturale relativo all’Africa non può esistere che nel flusso e nella negoziazione.<sup>44</sup>

Il recupero del djali così come rivendicato in *Wise, Why’s, Y’s* si inserisce quindi in un contesto ideologico che, al pari del discorso “The Ballot or the Bullet” di Malcolm X, mira a promuovere un fronte comune e un’unione di intenti tra i diversi gruppi di discendenza africana negli Stati Uniti e nei paesi della diaspora:

*what is needed is what the Griot/Djali provided, information, inspiration, reformation, and self-determination!*

---

<sup>41</sup> T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., p. 1.

<sup>42</sup> P. A. EBRON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., p. ix.

<sup>43</sup> Per le divisioni interne alla comunità afroamericana, si rimanda alla lunga lista di acronimi gruppi e associazioni a inizio paragrafo; ma il caso più evidente di tale spaccatura è ovviamente la polemica tra il movimento per i “civil rights” e i movimenti radicali quali Black Panthers e i vari gruppi della Nation of Islam. Le opposte strategie di lotta di Martin Luther King e Malcolm X fanno fede di tali divisioni. Per un resoconto dettagliato e decisamente poco edulcorato sulle diatribe, polemiche e scontri di quegli anni si veda anche “The Black Arts (Harlem, Politics, Search for a New Life)”, in A. I. BARAKA, 1984, *The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka*, op. cit., ora in 1999, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, a cura di I. A. BARAKA and W. J. HARRIS, op. cit., pp. 367-99.

<sup>44</sup> P. A. EBRON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., pp. 71-72.

scrive Baraka in un saggio della metà degli anni Novanta in cui risuonano i toni dell'oratore nero.

Se, come ricordano Benedict Anderson ed Etienne Balibar,<sup>45</sup> la nazione si basa su una costruzione culturale e una narrazione capaci di attribuire a fasi storiche successive una continuità intenzionale, facendo apparire la formazione di una coscienza nazionale come un progetto capace di estendersi e coprire diversi secoli, il *long poem* di Baraka non fa eccezione. La voce narrativa del djali non è funzionale solo per riallacciare fili spezzati o sommersi col mitico continente d'origine, ma anche per dare continuità e significato ad un progetto di liberazione afroamericana che Baraka, seppur con forme di lotta diverse, conduce fin dagli albori della carriera, affiancando alla sfida della costruzione di una nazione indipendente la necessità di creare e promuovere un'identità politica radicale entro la comunità afroamericana.

A essere presa in esame nel *long poem* è la storia dei neri dal momento della dislocazione forzata ai giorni nostri. Se, innegabilmente, una delle matrici poetiche dell'opera è quindi africana, appare immediatamente evidente come in *Wise, Why's, Y's* l'Africa sia principalmente ridotta a una funzione, e ad essere tematizzata sia quella che Hortense Spillers ha brillantemente definito “una nuova grammatica americana” – la realtà del *Middle Passage* e della piantagione, la cesura simbolica col passato e il rapporto col nuovo mondo.<sup>46</sup> Al contrario di Brathwaite, che nella seconda opera poetica della trilogia *The Arrivants* si era preoccupato di tratteggiare l'Africa del regno Ashanti attraverso le rotte nomadiche delle popolazioni locali, collegando gli spostamenti forzati dei neri nel nuovo mondo a una tradizione di movimento e migrazione ben precedenti,<sup>47</sup> Baraka si concentra sugli Stati Uniti e delle comunità della diaspora dà un'immagine più statica, tornando più volte a quello che l'autore individua come uno dei traumi fondativi dei neri afroamericani, ovvero il fallimento – ma Baraka non esita a dire il tradimento – del sogno della Ricostruzione seguita alla guerra civile. Non è certo un caso che, come

---

<sup>45</sup> Cfr. B. ANDERSON, 1991 (1983), *Imagined Communities*, op. cit.; E. BALIBAR e I. WALLERSTEIN, 1988, *Race, nation, classe: les identités ambiguës*, La Découverte, Paris. Trad. it. *Razza, nazione, classe. Le identità ambigue*, Edizioni Associate, Roma 1991.

<sup>46</sup> H. J. SPILLERS, H. J., 1987, “Mama's Baby, Papa's Maybe. An American Grammar Book”, *Diacritics* Summer 1987, pp. 65-81.

<sup>47</sup> A tal proposito, uno studio affascinante del nomadismo nelle culture tradizionali si trova nell'opera di J. CLIFFORD, 1997, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, MA and London, UK.

già anticipato, il *long poem* presenti una scansione in quaranta poesie – lo stesso numero degli acri di terra promessi agli schiavi liberati al termine della guerra civile. Come ricorda James Campbell, “few phrases in American history evoke such passion—or such disparate understanding—as forty acres and a mule. For many whites [...] the idea of the federal government handling out land to freedpeople was and is a harebrained notion [...]. For many African Americans on the other hand, the granting of forty acres of land was a solemn promise on which the nation has yet to make good. Not surprisingly, the issue looms large in the modern slavery reparation movement”.<sup>48</sup> Baraka si appropria deliberatamente di tale questione sia per rivangare la questione storica della giustizia retrospettiva, che l’autore indaga attraverso il suo progetto di contro-storia, sia per affrontare l’annoso problema della redistribuzione delle risorse entro la società statunitense attuale. Non è certo un caso che tra i numerosi riferimenti ad autori e intellettuali afroamericani il più citato rimanga il seminale saggio storico *Black Reconstruction* di W.E.B. Du Bois (1935),<sup>49</sup> che aveva per la prima volta messo in luce il fondamentale ruolo degli schiavi afroamericani nella vittoria della guerra civile, ed era riuscito a illuminare “the present by presenting it as a continuum, politically, socially, economically, psychologically, of the past”,<sup>50</sup> creando una continuità tra l’Africa delle origini e le comunità della diaspora nera. In “(Y’s Later) (31)”, Baraka accusa:

*The death of Reconstruction was  
the death of the dream  
the death of the reality*

---

<sup>48</sup> J. T. CAMPBELL, 2006, “Confronting Slavery’s Legacy: the Reparations Question”, in 2006, *Slavery and Justice. Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice*, Brown University, Providence RI, p. 65. Non è certo casuale che l’autore sottolinei, poche righe dopo, che l’attuale “Reparation movement” è di fatto un prodotto delle lotte nazionaliste degli anni Sessanta e di movimenti quali “Black Power”, profondamente diffidenti nei confronti delle politiche integrazioniste e assimilazioniste (ibid., p. 73).

<sup>49</sup> W.E.B. DU BOIS, 1973 (1935), *Black Reconstruction*, Kraus-Thomson Organization Ltd., Millwood, N.Y. A tal proposito vedasi anche il lungo saggio di A. I. BARAKA, “Black Reconstruction: Du Bois and the U.S. Struggle for Democracy and Socialism”, in 1999, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, a cura di A. I. BARAKA and W. J. HARRIS, op. cit., pp. 545-60.

<sup>50</sup> A. I. BARAKA, “Black Reconstruction”, in 1999, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, op. cit., p. 546.

*The death of any wd be American  
Democracy!*<sup>51</sup>

Se la voce e il ruolo del djali si pongono in un rapporto estremamente stratificato con storia e tradizione, rapporti di potere coloniali e modernità, realtà locali tuttora profondamente regolamentate da rigidi sistemi di caste e flussi globali, nella voce poetica di Baraka tali contraddizioni sono deliberatamente messe a tacere. Ma non è tutto: in *Wise, Why's, Y's* il professionista della parola mande al soldo dei potenti e delle classi dominanti si arricchisce dei tratti folk dello *storyteller* afroamericano, memoria storica di una comunità discriminata e subalterna. Ancora una volta il progetto di un autore della diaspora sembra condividere col collettivo dei Subaltern Studies – che mirava a dare voce alle comunità tradizionalmente non rappresentate entro la storiografia ufficiale – scopi e finalità; e tuttavia, la voce poetica di Baraka soffre di un'ulteriore ambiguità di partenza: due figure parzialmente diverse – il tradizionale narratore orale, membro della comunità i cui tratti lo avvicinano alla figura dell'anziano del villaggio, e l'oratore professionale confluiscono indiscriminatamente nella persona poetica utilizzata da Baraka nella serie, sollevando una serie di problemi sul rapporto tra le storie orali e le storie genealogiche narrate dal djali, rigidamente codificate entro sistemi gerarchici di potere. Come sottolinea correttamente Hale, nelle comunità dell'Africa occidentale,

*the difference between tales that can be told by anyone in the evening and those told by griots is that these professional artisans of the word possess a slightly different world view. Their stories reflect [...] a "feudal ideology", the perspective of those in power, because griots, more than any other members of society, are keenly sensitive to social differences stemming from birth, deed, or misfortune.*<sup>52</sup>

Tale contraddizione è deliberatamente scardinata da Baraka, la cui persona poetica – lungi dal fungere da portavoce dell'autorità politica in essere – si presta a tratteggiare una controstoria della diaspora capace di rendere conto di secoli di tradimenti, episodi di resistenza e lotta incendiaria.

---

<sup>51</sup> A. I. BARAKA, "At The Colonial Y They Are Aesthetically & Culturally Deprived (Y's Later) (31)", in 1995, *Wise, Why's, Y's*, op. cit., p. 99.

<sup>52</sup> T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., p. 126.

4.2 *Black icebergs rising out the underwater: contromemoria in Wise, Why's, Y's*

*This is not a poem, nor  
Aesthetic experience.  
This is the story of my grandmother's  
Hands chapped from white folks' wash,  
An account of her back spasmed  
From scrubbing floors.  
This is not a poem, nor  
Icey "art emotion."  
This is a narrative of my father's father  
Scraping pennies from a rocky economy  
[...]*

*This is no poem, nor  
Am I blessed to be impersonal.  
I will make no attempt to distance you.  
Had you been there while I was growing  
up, or  
Even in the thin/worn time of their  
decline,  
I would have introduced you.  
Allowed you to share the fine goodness  
of ancestral  
Caring.*

Houston A. Baker Jr.

La storia della diaspora nera proposta da Baraka contrappone, come spesso avviene nel caso di progetti di contro-memorie postcoloniali, agli archivi ufficiali e alla nozione ideologica di una storia univoca, necessariamente indirizzata al progresso, una prospettiva soggettiva e personale capace di scardinare le categorie cronologiche tradizionali. Tale sguardo individuale diviene innanzi tutto scelta strategica, in quanto forma di “sapere situato” così come teorizzato da Donna Haraway, capace di sostituire all’univocità della storia ufficiale una moltiplicazione di punti di vista che impedisca alla disciplina canonica di naturalizzare le proprie pratiche e conoscenze.<sup>53</sup> Le contro-memorie si distaccano quindi dagli archivi ufficiali per dare voce a quei gruppi che ne sono tradizionalmente esclusi, quali minoranze etniche e donne. Se in tale ottica la memoria si configura principalmente quale critica dell’ideologia, giova ricordare, con

---

<sup>53</sup> D. J. HARAWAY, 1988, “Situated Knowledges: the Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, 14:3 (Fall 1988), pp. 575-99

Walter Benjamin, che le contro-memorie hanno anche una valenza di resistenza simbolica, e tendono spesso a recuperare narrazione e ricordo nell'istante del pericolo collettivo, visitando e rivisitando quegli eventi drammatici definiti "traumi fondativi" che sono spesso alla base dell'identità delle comunità.

Al pari della "contropoesia" di Houston Baker con cui si apre il paragrafo, Baraka ci offre una narrazione dell'esperienza delle comunità della diaspora nera filtrata attraverso uno sguardo soggettivo, e alle pretese di universalismo ed esaustività di una storia "collettiva" sempre scritta al singolare nel nome dei vincitori,<sup>54</sup> tale progetto storiografico oppone il dato e la memoria personale, creando una concisa genealogia capace di rendere conto in pochi versi dell'esclusione, della discriminazione ma anche delle forme di resistenza più o meno diretta di innumerevoli generazioni di neri dal *Middle Passage* all'America contemporanea. Lo scopo, naturalmente, è quello di mappare una storia e un paesaggio afroamericano sommersi in cui soltanto poche "vette" emergenti sono riconosciute, e riconnettere

*the African past and the Afro American present, both of which were hidden, obscured, crushed, belittled, denied, exploited beneath the veil of 'otherness' which slavery had placed upon black people, which not only hid us from the world, but hid the world from a great part of its self, its history and its potential for salvation in the real world.*<sup>55</sup>

Il riconoscimento di una continuità tra l'esperienza della diaspora e quella africana permette in tale senso di rendere testimonianza di quella "largely unsung black base of historical and cultural modernity and the black contemporaneity rising above the smothering covering of its surroundings".<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Cfr. W. BENJAMIN: "Chiunque ha riportato fino a oggi la vittoria, partecipa al corteo trionfale in cui i dominatori di oggi passano sopra quelli che oggi giacciono a terra. La preda, come si è sempre usato, è trascinata nel trionfo. Essa è designata con l'espressione 'patrimonio culturale'". W. BENJAMIN, (1939), "Tesi sulla filosofia della storia: 7", in 1962, *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, Einaudi, Torino, pp. 78-79. A tal proposito cfr. anche cap. 3, par. 1.

<sup>55</sup> A. I. BARAKA, "Black Reconstruction: Du Bois and the U.S. Struggle for Democracy and Socialism", in 1999, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, a cura di A. I. BARAKA and W. J. HARRIS, op. cit., p. 546.

<sup>56</sup> A. L. NIELSEN, 2004, "The Largest Ocean in the World: Amiri Baraka", in *Integral Music. Languages of African American Innovation*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, Alabama, p. 107.

Esattamente come il noto saggista e poeta afroamericano Houston Baker, autore della poesia che apre il paragrafo,<sup>57</sup> Baraka rifiuta di ridurre il significato dell'esperienza poetica a una funzione puramente estetica – “poems are bullshit / unless they are / teeth or trees or lemons piled / on a step”, aveva scritto l'autore quasi trent'anni prima.<sup>58</sup> Al rifiuto di una poesia che costituisca un'esperienza estetica puramente individuale sia Baker che Baraka affiancano la rinuncia a ogni pretesa d'impersonalità: l'ascoltatore, presumibilmente parte della comunità di cui il griot si fa portavoce, lungi dall'essere tenuto a distanza deve essere coinvolto e reso complice di un legame basato sulla condivisione di un'esperienza comune. Tale romantica nozione di una storia che scaturisce dalla comunità e trova la propria materia prima in una esperienza e in una sensibilità condivise, avvicina Baraka al progetto di quella storiografia della “inner plantation” teorizzata da Brathwaite. Per dirla con le parole di Ebron, una storia al confine tra memoria personale, antropologia, folklore, mito e leggenda, che rappresenta un tentativo di

*preserving and making cultural history from the raw materials of performance and memory, folk story and traditional artifact [...] a counterbalance to the administrative records.*<sup>59</sup>

E tuttavia è piuttosto evidente che le intenzioni di Baraka vanno ben oltre quello che James Clifford aveva definito un tipo di “salvage paradigm” tipico di tanta asettica antropologia a partire dagli anni Settanta in poi, secondo cui lo scopo primario della disciplina consisterebbe nella conservazione di culture “autentiche” in via di estinzione.<sup>60</sup> Al contrario, il titolo del capitolo mette a fuoco la peculiarità del rapporto dell'autore con la storia nera, con una presunta Africa delle origini e col paese di adozione rispetto agli autori finora analizzati. *Wise, Why's, Y's* è innanzitutto una serie poetica deliberatamente

---

<sup>57</sup> A Baker si deve un pionieristico studio dell'estetica nera nei suoi rapporti con la musica afroamericana: H. A. BAKER Jr., 1981, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*, University of Chicago Press, Chicago and London; la poesia è tratta da H. A. BAKER Jr., 1985, *Blues Journeys Home: New and Selected Poems*, illustrated by Jeff Donaldson, Lotus Press, Detroit, p. 11.

<sup>58</sup> A. I. BARAKA, 1966, “Black Art”, in *Black Art*, Jihad Productions, Newark NJ, ora in 1969, *Black Magic: Collected Poetry 1961-1967*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis, p. 116.

<sup>59</sup> P. A. EBRON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., p. 85.

<sup>60</sup> J. CLIFFORD, 1989, “The Others: Beyond the ‘Salvage’ Paradigm”, in *Third Space* n. 6, Spring 1989, pp. 73-77, now in R. ARAEEN, S. CUBITT, Z. SARDAR, eds., 2002, *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, Continuum, London and New York, pp. 160-65.

radicale e rivoluzionaria, pensata per infiammare gli animi e spingere la comunità all'azione politica: come ricorda Benston, l'opera costituisce

*Baraka's imaginative confrontation[...] with history's perplexing emotional structure, his persistent effort to set history's cruel indifference to creative force in perpetual tension with revolutionary possibilities of collective avowal.*<sup>61</sup>

Alla traccia d'Africa mediata dalla figura incorporea e fluida del fantasma – al tempo stesso presenza e assenza, pluralizzazione di significati e rimandi – nel *long poem* si sostituisce il ricorrente tropo del fuoco, col suo immaginario di trasgressione e il suo potere metamorfico.<sup>62</sup>

A dar voce a tale sogno rivoluzionario, tuttavia, non sono solamente le parole dal djali, ma anche e soprattutto una poetica che mira a inscrivere e riscrivere storia e linguaggio di un'intera comunità nel corpo del narratore – un vero e proprio processo di incarnazione del verbo che non può che risultare estremamente complesso e problematico. Del resto, già alcuni decenni prima Baraka si era ironicamente appropriato di toni messianici e rivoluzionari nel suo progetto di una poesia viva, fatta di carne e sangue:

*We want live  
words of the hip world live flesh &  
coursing blood. Hearts Brains  
Souls splintering fire.*<sup>63</sup>

Alla fine degli anni Ottanta Paul Connerton aveva esteso il concetto di memoria culturale fino a includere il corpo umano, descritto come un sito privilegiato in cui i processi collettivi di propagazione e conservazione della memoria hanno luogo. Più o meno nello stesso periodo, una importante studiosa afroamericana quale Hortense Spillers aveva

---

<sup>61</sup> K. W. BENSTON, 2000, *Performing Blackness. Enactments of African-American Modernism*, Routledge, London and New York, p. 191.

<sup>62</sup> Le fiamme e il fuoco costituiscono tropi che visitano e rivisitano l'intera produzione di Baraka; a tal proposito cfr. A. L. NIELSEN: "black ash and the brilliance of flame, these once more doubled images of brilliance and savagery form a dialectics that works its way through all of Baraka's works" (A. L. NIELSEN, 2004, "The Largest Ocean in the World: Amiri Baraka", in *Integral Music*, op cit., p. 110). E' lo stesso Nielsen a sottolineare la rilevanza autobiografica di tali immagini per Baraka: il negozio del nonno era stato dato alle fiamme durante un attacco razzista, e l'anziano lo aveva dovuto ricostruire dal nulla. Il nonno aveva infine trovato la morte per un tragico "incidente" legato alle fiamme: ignoti autori di un attacco razziale gli avevano fatto cadere in testa un lampione (ibid., p. 110).

<sup>63</sup> A. I. BARAKA, 1966, "Black Art", in *Black Art*, op. cit., p. 116.

teorizzato una memoria portata nelle carni – una memoria palpabile, iscritta nel corpo della storia e trasmessa non come una forma di inconscio collettivo ma attraverso strategie simboliche e narratologiche.<sup>64</sup>

Se la poesia di Baker dà corpo e testimonianza allo sfruttamento storico dei neri nell'immagine concreta delle mani rovinata della nonna e nella sua schiena dolente, trasformando il corpo ferito in un geroglifico marcato per sempre dai segni della storia, Baraka porta tale processo di incarnazione della memoria storica al limite estremo, dando avvio a un vero e proprio processo di filogenesi che permette all'autore di incarnare l'intera coscienza storica di quello che l'autore ritiene un unico popolo entro la figura di un djali/narratore cui sono attribuite le voci sincroniche della tradizione e degli antenati. Al pari del griot, Baraka ha ovviamente i propri scopi e interessi in tale antropomorfizzazione della storia nera: in un processo che nel nome del recupero di una memoria cancellata fonde nella voce del narratore genealogie, geografie e secoli di storia diversi, Baraka ottiene una accumulazione di potenza, e i versi dell'autore, al pari della recitazione del djali, "function in part to establish a culture hero's inheritance of occult powers".<sup>65</sup>

Che il narratore in prima persona, sebbene spesso ironico e obliquo, sia dotato di poteri occulti e del dono della premonizione appare lampante fin dalla prima poesia della serie: *Wise, Why's, Y's* si apre difatti sulla voce del djali, la cui ironica predizione delle sventure che la comunità nera sarà destinata ad affrontare nei secoli a venire sembra avvicinare la figura del professionista della parola, cantastorie, genealogista e "storico" orale più a quella di uno sciamano, in uno straordinario esempio in cui tale "always already" è trasformato in una scrittura in cui si registra una doppia dislocazione temporale:<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Cfr. P. CONNERTON, 1989, *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, H. J. SPILLERS, 1987, "Mama's Baby, Papa's Maybe. An American Grammar Book", *Diacritics* Summer 1987, pp. 65-81.

<sup>65</sup> T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., p. 20.

<sup>66</sup> Per uno studio dell'uso delle categorie cronologiche in Baraka, cfr. A. L. NIELSEN, 2004, "The Largest Ocean in the World: Amiri Baraka", in *Integral Music*, op. cit., pp. 98-147, secondo cui la scrittura di Baraka diviene "prologo in cui il prologo è posteriore alla scrittura, e in cui il prologo stesso è stato riportato indietro nel tempo, dopo il fatto, a precedere se stesso", *ibid.*, p. 110-11, mia traduzione.

*If you ever find  
yourself, some where  
lost and surrounded  
by enemies  
who won't let you  
speak in your own language  
who destroy your statues  
& instruments, who ban  
your oom boom ba boom  
then you are in trouble  
deep trouble  
they ban your  
oom boom ba boom  
you in deep deep  
trouble*

*humph!*

*probably take you several hundred years  
to get  
out!*<sup>67</sup>

Nel suo testo seminale sul djali, Hale ricorda come fosse piuttosto raro che il griot avesse funzioni divinatorie nelle comunità dell’Africa occidentale, ma sottolinea anche che “some seventeenth- and early-eighteenth- century travelers from Europe assumed that griots were a species of sorcerers”.<sup>68</sup> Ancora una volta Baraka sembra sovrapporre ai tratti tradizionali del griot quelli comunemente prospettati dalla vasta letteratura di viaggio diffusa da scrittori, commercianti e intellettuali occidentali, ponendosi all’interno di una tradizione panafricana che paradossalmente rivendica “l’autenticità” culturale e storica del djali, ma al tempo stesso trasforma tale professionista della parola in una figura sincretica, meno funzionale ad un recupero filologico delle culture africane precoloniali che a un progetto ideologico controulturale capace di rivoluzionare i

---

<sup>67</sup> A. I. BARAKA, 1995, “Wise: 1. WHY’S”, in *Wise, Why’s, Y’s*, op. cit., p. 7.

<sup>68</sup> Per l’eccezionalità del ruolo divinatorio del griot nelle comunità dell’Africa occidentale, cfr. T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., p. 57; per le descrizioni occidentali delle funzioni e più in generale delle figure di griot da parte di viaggiatori occidentali, cfr. *ibid.*, pp. 81-113, cit. da p. 73. Gli studi su tale punto non sono tuttavia del tutto concordi, dal momento che altrove Hale cita Makarius, secondo cui tra le caratteristiche della più ampia casta artigianale cui appartiene il griot vi sarebbe proprio il possesso di poteri occulti (*ibid.*, p. 67).

rapporti egemonici all'interno degli Stati Uniti odierni. In tale senso, proprio come era avvenuto per Brathwaite, Baraka rivendica per il poeta/djali un ruolo profetico fondamentale mirato alla ricostituzione di una comunità strategica – nel caso di Baraka, tuttavia, tale comunità aspira ad agire concretamente nella sfera del reale, promuovendo una linea politica rivoluzionaria e di rottura.

Tale ruolo profetico, unito all'ironia nel trattamento del *Middle Passage* e della diaspora – appena abbozzati in quell'accenno ai funesti secoli a venire – rende conto sia di una forma ellittica tipica della tecnica performativa del griot,<sup>69</sup> sia di una particolare concezione delle categorie cronologiche che lega Baraka a una profonda matrice sperimentale. In una recente opera dedicata ai linguaggi innovativi degli scrittori afroamericani, Aldous L. Nielsen analizza numerosi racconti brevi dell'autore scritti a partire dagli anni Sessanta, e individua proprio nella doppia dislocazione delle categorie cronologiche tradizionali – quella che il critico definisce una forma “futuro anteriore” – l'originalità di Baraka rispetto al modernismo nero, in un tentativo di “mingling the untold past with the unforeseen (at least by white America) future”.<sup>70</sup> Ancora una volta, il rapporto di Baraka con l'Africa è mediato da tropi e tecniche dell'avanguardia occidentale, nel nome di quella forma di “popular modernism” basata su una concezione del tempo e della storia capace di collassare le categorie di presente, passato e futuro in un unico sguardo prospettico.

La figura del griot, già definito da Hale un “time-binder”,<sup>71</sup> si inquadra perfettamente entro tale prospettiva: come ricorda Ebron, “Jali performance is an active process of appropriating and linking the past to the present that can chart the direction of future action”.<sup>72</sup> Muovendosi a cavallo tra la continuità della tradizione e la volontà di articolare e orientare la comunità verso un futuro che in numerose occasioni è al confine

---

<sup>69</sup> Cfr. T. A. HALE, 1998, “The Verbal Art of Griots”, in *Griots and Griottes*, op. cit., pp. 114-45.

<sup>70</sup> A. L. NIELSEN, 2004, “The Largest Ocean in the World: Amiri Baraka”, in *Integral Music*, op. cit., p. 108. Nielsen utilizza la definizione di “African diasporic postmodernism [as] prefigured by C.L.R. James and W.E.B. Du Bois” per descrivere la produzione di Baraka (ibid., p. 118).

<sup>71</sup> Il termine non è di HALE, che dichiara di averlo ripreso e adattato da una definizione dello studioso Alfred Korzybski – che già negli anni Trenta aveva individuato nell'intera umanità tali capacità di “time-binding” – e di averlo rivisto alla luce della nozione di archeologia del sapere così come teorizzata da Michel Foucault (cfr. T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., p. 115).

<sup>72</sup> P. A. EBON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., p. 100.

con la premonizione, in “Wise: 4” il griot dà voce al sogno di rivalsa di uno schiavo ribelle in fuga solitaria – un Orfeo nero destinato ironicamente a trasformarsi in un Nerone. Così se il tono vernacolare del narratore pare in alcuni versi avvicinare la persona poetica di “Wise: 4” a quel Tom che fa la sua comparsa in numerose poesie di Brathwaite, e in cui tanta critica aveva voluto vedere una caricatura un po’ troppo bonaria di quell’Uncle Tom passato alla storia come l’icona dello schiavo pavido e sottomesso, la passività del protagonista del poeta caraibico si carica in Baraka di toni di una violenza incendiaria:<sup>73</sup> “No coat has I got no extra chop / no soft bed or favor / no connection with the slaver”,<sup>74</sup> si legge nell’incipit della poesia. E tuttavia nei versi seguenti l’autore abbandona il vernacolo per acquisire tratti e retorica di un offeso eroe shakespeariano capace di invocare la protezione delle tenebre e la violenza purificatrice delle fiamme:

*dark was the night  
our eyes had not met  
I fastened my life to me  
and tried to find my way*

*talk did I hear  
of fires and burning  
and death to the gods*

*on the dirt where I slept  
such talk  
warmed me*

*such talk  
lit my way<sup>75</sup>*

Se in un poeta più giovane quale Mackey l’eco e le voci prive di corpo diverranno una variante di quel fantasma con cui numerose scritture della diaspora mediano il continente d’origine – “echo is [...] the specter of dispersed identity and community”,

---

<sup>73</sup> Si vedano tra le altre “Tom”, “All God’s Chillun” e “Didn’t He Ramble”, in E. K. BRATHWAITE, 1973, *The Arrivants*, Oxford University Press, Oxford and New York, pp. 12-16, 17-21, 22-25 rispettivamente. Per la figura di Uncle Tom, il riferimento è naturalmente al romanzo di H. BEECHER STOWE, 1958 (1852), *Uncle Tom’s Cabin, or, Life Among the Lowly*, Harper and Row, New York.

<sup>74</sup> A. I. BARAKA, 1995, “Wise: 4”, in *Wise, Why’s, Y’s*, op. cit., p. 12.

<sup>75</sup> A. I. BARAKA, 1995, “Wise: 4”, in *Wise, Why’s, Y’s*, op. cit., p. 12.

sostiene il poeta nell'ultima raccolta<sup>76</sup> – in “Wise: 4” le conversazioni udite dal fuggiasco non divengono traccia di una presenza/assenza spettrale e disincarnata, ma misterioso mormorio rivoluzionario – e proprio per questo sommerso e anonimo – che trova la propria ragione d'essere non tanto nella dislocazione e nello spaesamento, nella pluralizzazione semantica e nella *différance*, quanto nel fuoco, nell'incendio e nella trasgressione. In tale senso, se, come sottolinea Hale, la maggior parte delle leggende eziologiche mande sulla figura del griot sono legate a un atto violento – spesso un sacrificio di sangue o la violazione di un tabù – la persona poetica della serie di Baraka non sembra fare eccezione: anzi, la ribellione incendiaria e la morte degli dei non possono che trasformare lo schiavo ribelle di “Wise: 4” in una figura al confine col *trickster*.

E tuttavia, ancora una volta è riscontabile nella poesia di Baraka quella doppia matrice che lo stesso poeta invoca nell'apertura della serie poetica – alla luce di quel duplice debito con la cultura occidentale e le culture tradizionali africane, il narratore di prima persona sembra acquisire nell'opera poetica tratti e levatura quasi prometeici, e nell'ambiguo rapporto col fuoco pare avvicinarsi maggiormente all'epica eroica e alla mitologia occidentale che a quelle delle popolazioni mande, che – come nel caso della leggenda di Gassire e della città di Wagadu, tramandata dai Soninké, o nella storia Wolof del cannibalismo involontario dei due fratelli, largamente diffusa tra le popolazioni mande dell'Africa occidentale – spesso interpretano il sacrificio e il tabù come una violazione dei legami di sangue più che come una ribellione nei confronti degli dei.<sup>77</sup>

*I has never got nothing but hard times and punishment  
Any joy I had I made myself, and the dark woman*

<sup>76</sup> N. MACKEY, 2006, “Preface” to *Splay Anthem*, New Directions, New York, p. xii.

<sup>77</sup> Per le origini della figura del griot e le numerose varianti dei racconti eziologici, cfr. “The Origin of Griots”, in T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., pp. 59-113. Rimane tuttavia aperta la questione del rapporto tra il griot e la divinità: come già accennato, le corrispondenze tra il griot e le *trickster figures* – figure di violazione dell'ordine divino – sono estremamente profonde (rapporto privilegiato con la parola, obliquità, ambiguità, potenza sessuale, lascivia e promiscuità). Per quanto concerne i racconti sull'origine del griot, il mito Wolof narra la storia di un giovane che, per salvare la vita del fratello minore che rischia la morte per inedia, a insaputa di questi si taglia le carni per nutrirlo. Quando il fratello minore scopre l'accaduto, per ripagarlo del sacrificio decide di passare il resto della vita a cantare le sue lodi, diventando quindi un griot. Per il mito di Gassire e Wagadu come narrato da Leo Frobenius e reinterpretato da Robert Duncan e Nathaniel Mackey, si rimanda invece al cap. 5, par. 1.

*who took my hand and led me to myself*

*I has never got nothing*

*but a head full of blood  
my scar, my missing teeth.*

*I has never got nothing but  
killer frustration/ yes dark  
was the night  
cold was the ground*

*I has never got nothing, and talk  
of rebellion  
warmed me*

*Song to me, was the darkness  
in which I could stand  
my profile melted into the black air  
red from the flame of the burning big house*

*in those crazy dreams I called myself  
Coltrane  
bathed in a black and red fire  
in those crazy moments I called myself  
Thelonius  
& this was in the 19th century!<sup>78</sup>*

Alla fine degli anni Trenta Walter Benjamin aveva fatto notare che “c’è un’intesa segreta fra le generazioni passate e la nostra. Noi siamo stati attesi sulla terra”.<sup>79</sup> In un racconto degli anni Sessanta improntato all’immaginario fantascientifico del viaggio nel tempo, Baraka aveva descritto una serie di conversazioni tra un LeRoi Jones ormai adulto e il fantasma del nonno morto, e di converso tra la figura dell’anziano vivo e l’embrione del nipote non ancora nato.<sup>80</sup> Se nel racconto era la dislocazione rappresentata dalla

---

<sup>78</sup> A. I. BARAKA, 1995, “Wise: 4”, in *Wise, Why’s, Y’s*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>79</sup> W. BENJAMIN, 1962 (1939), “Tesi sulla filosofia della storia”, in 1962, *Angelus Novus*, op. cit., p. 76.

<sup>80</sup> L. JONES, 1958, “Suppose Sorrow Was a Time Machine”, originariamente 1958, *Yugen*; ora in 2000, *The fiction of LeRoi Jones/Amiri Baraka*, foreword by Greg Tate, edited and introduced by Henry C. Lacey, Lawrence Hill Books, Chicago, Illinois, pp. 1-4

scrittura sperimentale a rendere possibili tali conversazioni, in “Wise: 4” è la figura del narratore/griot a fungere da catalizzatore di tale intesa tra generazioni, unendo passato, presente e futuro entro un sogno premonitore e profetico in cui all’identità del protagonista si sovrappongono le icone della musica e dell’estetica nera d’avanguardia. L’identificazione con John Coltrane e Thelonius Monk proietta l’intero spazio poetico entro quel tempo messianico che permette all’autore di impadronirsi “di un ricordo come esso balena nell’istante di un pericolo”,<sup>81</sup> illuminato dalle fiamme del rogo della casa padronale. Al tempo stesso, il griot crea una continuità storica tra episodi divergenti di resistenza e affermazione nera articolando la necessità di rileggere la storia della diaspora sotto la bandiera di un’unità strategica: non è certo un caso che nella prima sezione della poesia le avventure dello schiavo ribelle siano narrate come episodi di vendetta individuale contro il suo oppressore, e che la rivalsa nei confronti del padrone sia ridotta a uno sfogo individuale di “frustrazione assassina” – quell’istinto omicida in cui oltre trent’anni fa Kimberly Benston, analizzando una poesia come “Black Dada Nihilismus”, aveva individuato uno degli impulsi più profondi della poetica di rottura dell’autore<sup>82</sup> – fino a quell’ultima strofa, in cui l’invocazione dei musicisti afroamericani permette al narratore di ricreare un legame e una consonanza d’intenti con la comunità nera, “reconnecting the black past to its cultural future”.<sup>83</sup>

Nell’articolazione di un’identità capace di sovrapporre i numerosi episodi di resistenza violenta degli schiavi all’estetica musicale dell’avanguardia nera degli anni Sessanta, Baraka pone il primo embrione di quella tradizione culturale panafricana in cui l’autore individua il trait d’union delle culture della diaspora nera, già celebrata in una

---

<sup>81</sup> Per la funzione di resistenza simbolica del ricordo e della memoria “così come esso balena nell’istante di un pericolo” cfr. W. BENJAMIN, 1962 (1939), “Tesi sulla filosofia della storia”, in 1962, *Angelus Novus*, op. cit., p. 77.

<sup>82</sup> Cfr. K. W. BENSTON, 1976, *Baraka. The Renegade and the Mask*, Yale University Press, Newhaven, p. 113. Cfr. anche F. MOTEN, 2003, *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 85 e segg. A. I. BARAKA, 1964, “Black Dada Nihilismus”, in *The Dead Lecturer*, Grove Press, New York, pp. 61-64. Ora in BARAKA, A. I., 1995, *Transbluesency. Selected Poems 1961-1995*, edited by P. Vangelisti, Marsilio Publishers, New York, pp. 97-100. Trad. it. “Nero Nihilismus Dada”, “Poesia Politica”, in *Marcatre. Rivista di cultura contemporanea* (numero multiplo), nn, 37/38/39/40, maggio 1968.

<sup>83</sup> A. L. NIELSEN, 2004, “The Largest Ocean in the World: Amiri Baraka”, in *Integral Music*, op. cit., p. 108.

poesia come “In the Tradition” (1982).<sup>84</sup> Se nella lunghissima opera il poeta, in piena conformità alle tecniche performative tradizionali del djali, snocciola davanti al pubblico le proprie radici e credenziali panafricane, in *Wise, Why’s, Y’s* l’elencazione degli antenati è decisamente più contenuta, ma ugualmente funzionale alla rivendicazione di una comunità strategica capace di esprimersi con una voce comune, utilizzando un pronome di prima persona plurale:

*From Fred to E.B.  
to Langston  
to (Zora to Richard & Ted &  
Jimmy &  
Margaret  
to  
WE*<sup>85</sup>

In tale ottica, sostiene Nielsen,

*[...] Baraka’s lines come to him with the authorizing imprimatur of his [people’s] past, in the authenticating form of his African American cultural legacies.*<sup>86</sup>

Al tempo stesso, la ricerca di una continuità col passato, abbinata a un senso profetico della storia capace di fondere momenti cronologici diversi, fa sì che i tratti del griot, e in particolare della persona poetica di “Wise: 4”, siano profondamente indebitati con un’altra grande tradizione – quella delle *slave narratives* nere, prima tra tutte quell’autobiografia di Frederick Douglass che già nell’Ottocento aveva teorizzato il diritto all’autodifesa per gli schiavi neri maltrattati e oppressi dai padroni. Proprio a Douglass, non certo il primo degli scrittori a rendere testimonianza dello sfruttamento e della disumanità del trattamento degli schiavi negli Stati Uniti, ma senza dubbio il più vicino a Baraka per consonanza di intenti e strategia di lotta contro l’oppressione bianca, l’autore afroamericano rende ripetutamente omaggio in *Wise, Why’s, Y’s*, al punto da inserire interi passi dell’autobiografia *Life and Times of Frederick Douglass* entro il

---

<sup>84</sup> A. I. BARAKA, 1982, *In the Tradition* (limited edition), ora in A. I. BARAKA, 1995, *Transbluesency*, op. cit., pp. 199-210.

<sup>85</sup> A. I. BARAKA, 1995, “What about literature? W-15”, in *Wise, Why’s, Y’s*, op. cit., p. 44.

<sup>86</sup> A. L. NIELSEN, 2004, “The Largest Ocean in the World: Amiri Baraka”, in *Integral Music*, op. cit., p. 111.

tessuto della serie poetica.<sup>87</sup> E tuttavia, lungi dal trattare la schiavitù come un fenomeno del tutto eccezionale ed isolato, Baraka mette in relazione tale forma di oppressione violenta con altri esempi di genocidio e sterminio di massa, primi tra tutti i campi di concentramento e sterminio nazifascisti: “the rehearsals / for Buchenwald & Belsen / [were] carried out in the / American / South”,<sup>88</sup> sostiene il poeta.

Tale presa di posizione ancora una volta pone Baraka entro una tradizione di panafricanismo radicale: era difatti stato Aimé Césaire, nel suo seminale *Discours sur le colonialisme*,<sup>89</sup> a insistere per primo che il fascismo e il nazismo fossero interpretati come una forma di colonialismo che aveva infestato l'Europa nel momento in cui, nel Novecento, la valvola di sfogo dei territori coloniali era risultata saturata.<sup>90</sup> Prendendo le mosse dalle riflessioni di uno storico impegnato quale Robin Kelley, Sandro Mezzadra e Federico Rahola hanno recentemente sottolineato come il grande contributo di Césaire al dibattito sul colonialismo sia stato quello di suggerire che il tabù violato dal nazifascismo non fosse tanto quello di aver fatto ricorso a metodi di sterminio di massa, quanto quello di avere applicato a soggetti europei bianchi forme di genocidio messe a punto per il dominio dell'Altro coloniale:<sup>91</sup>

*[...] ce qu'il [ne] pardonne pas à Hitler, c'est ne pas l'humiliation de l'homme en soi, c'est le crime contre l'homme blanc, c'est l'humiliation de l'homme blanc, et d'avoir appliqué à l'Europe des procédés colonialistes dont ne révélaient jusqu'ici que les Arabes d'Algérie, les coolies de l'Inde, et les nègres d'Afrique.*<sup>92</sup>

La modernità del saggio di Césaire è dunque da individuarsi proprio nella sua capacità di mettere a fuoco quello che a partire dalla seconda guerra mondiale è divenuto uno degli

<sup>87</sup> Cfr. A. I. BARAKA, 1995, “What about literature? W-15”, in *Wise, Why's, Y's*, op. cit., pp. 41-42.

<sup>88</sup> A. I. BARAKA, 1995, “Y's: 18”, in *Wise, Why's, Y's*, op. cit., p. 65.

<sup>89</sup> A. CESAIRE, 1955, *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine, Paris. Trad. it. *Discorso sul colonialismo*, Lilith, Roma 1999.

<sup>90</sup> Per un'interpretazione dell'opera di Césaire in chiave postcoloniale, si veda l'interessante saggio di S. MEZZADRA e F. RAHOLA, 2006, “The Postcolonial Condition. A Few Notes on the Quality of Historical Time in the Global Present”, *Postcolonial Text* II:1, 2006 [online, disponibile all'indirizzo <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/395/139>].

<sup>91</sup> La posizione di R. J. KELLEY è sottolineata da S. MEZZADRA e F. RAHOLA, 2006, “The Postcolonial Condition”, *Postcolonial Text* II:1, op. cit., non impaginato.

<sup>92</sup> A. CESAIRE, 1955, *Discours sur le colonialisme*, op. cit., p. 12.

aspetti fondamentali del tempo postcoloniale, ovvero lo scardinamento della logica binaria dei confini geografici tra nazione imperiale e colonia.

Baraka si muove deliberatamente nella medesima direzione: trattando la schiavitù entro il territorio degli Stati Uniti come una forma di oppressione coloniale, il poeta fa notare come storicamente ai neri sia stato negato il diritto all'autodifesa, e sia quasi sempre mancato un riconoscimento ufficiale dell'oppressione subita:

*The "rule by naked terror"*

*can not be called  
Fascism*

*because we  
are  
Niggers<sup>93</sup>*

polemizza il poeta. In tale senso, l'intera serie poetica offre una presa di posizione estremamente eloquente ed esplicita su uno dei dibattiti più accesi che abbia coinvolto i movimenti radicali a partire dall'inizio del Novecento fino agli anni Sessanta – il diritto alla lotta armata da parte delle minoranze nere oppresse. Lungi dal costituire una problematica relegata agli archivi storici, si tratta di un dibattito tuttora irrisolto che continua a diffondersi e replicarsi in forme spesso violente, e raggiunge la sua massima visibilità negli episodi di insurrezione violenta ed entro quei ghetti in cui spesso si fronteggiano gruppi e bande giovanili.<sup>94</sup> E tuttavia, giova ricordare che l'equiparazione della condizione dei neri a un popolo oppresso dall'imperialismo è tutt'altro che nuova: già nel 1922 il quarto congresso del *Comintern* aveva approvato una serie di tesi che definivano gli afroamericani come una “nazione” oppressa dall'imperialismo globale; tuttavia, negli anni seguenti la linea del Partito Comunista negli Stati Uniti e negli altri

---

<sup>93</sup> A. I. BARAKA, 1995, “Y’s: 18”, in *Wise, Why’s, Y’s*, op. cit., p. 65.

<sup>94</sup> A tal proposito cfr. anche un recente saggio di C. WEST, “Black Rage”, in 1993, *Prophetic Reflections. Notes on Race and Power in America*, Common Courage Press, Monroe, Maine, pp. 235-37.

paesi occidentali si sarebbe decisamente ammorbidita, e avrebbe finito per sacrificare la specificità della questione nera sull'altare della lotta di classe.<sup>95</sup>

Nell'intera serie poetica, Baraka mette in scena gli eventi che vanno dal *Middle Passage* alla guerra civile, dalla fuga verso le grandi città del nord fino alle lotte per i diritti civili, schierando accanto a sé una varietà di nomi del panafricanismo radicale e di sostenitori della resistenza attiva, da Frederick Douglass a Malcolm X, per propugnare l'attualità della lotta rivoluzionaria: lo scopo è quella rappresentazione profetica del comunismo che, a detta di Cedric Robinson, costituisce un aspetto fondamentale del radicalismo nero, capace di rendere “a radical present saturated with visionary potential”.<sup>96</sup> E tuttavia, tale presa di posizione strategica non è da leggersi unicamente come il progetto utopico di una rivoluzione violenta in chiave messianica, ma anche una seria riflessione sul fallimento dei progetti rivoluzionari degli anni Cinquanta e Sessanta. Al tempo stesso, l'opera di Baraka ha anche un altro merito: la compressione cronologica di eventi distanti e il trattamento della schiavitù come una forma di colonialismo interno agli Stati Uniti hanno la capacità di scardinare definitivamente il confine invalicabile tra spazio dell'impero e spazio della colonia così come teorizzato da Fanon nel suo seminale saggio sulla metropoli, introducendo le problematiche dei confini porosi della modernità. Nella serie poetica di Baraka, a essere messo in risalto è il processo per cui

*the typically colonial logics of domination [spill over] out of the very spaces from which they originated to the point of affecting the “metropolitan city”.*<sup>97</sup>

Sebbene il confine coloniale abbia cessato di organizzare e articolare una geografia imperiale nettamente bipartita, Baraka mette in evidenza il processo per cui “it virtually proliferates everywhere, reproducing itself on the apparently smooth surface of

---

<sup>95</sup> A tal proposito cfr. cap. 2 par. 3; per il rapporto tra partito comunista e movimenti radicali neri, cfr. R. D. G. KELLEY, “Afric’s Sons with Banner Red. African-American Communists and the Politics of Culture, 1919-1934”, in S. J. LEMELLE and R. D. G. KELLEY, eds., 1994, *Imagining Home: Class, Culture, and Nationalism in the African Diaspora*, Verso, London and New York, pp. 35-54, oltre al pionieristico studio di C. J. ROBINSON, 2000 (1983), *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

<sup>96</sup> K. W. BENSTON, 2000, *Performing Blackness*, op. cit., p. 193.

<sup>97</sup> S. MEZZADRA e F. RAHOLA, 2006, “The Postcolonial Condition”, *Postcolonial Text* II:1, op. cit., non impaginato.

global present”.<sup>98</sup> Già all’inizio degli anni Novanta Arjun Appadurai aveva teorizzato la necessità di trattare gli Stati Uniti come un soggetto del discorso postcoloniale;<sup>99</sup> mettendo in risalto il crollo di una geografia imperiale basata su frontiere invalicabili e l’ubiquità di tali confini nel mondo globale, Baraka sembra muoversi nella medesima direzione, allargando la lotta contro l’oppressione a quell’insieme di pratiche che per secoli ha visto nei più piccoli atti quotidiani della minoranza nera una forma di resistenza.

Al tempo stesso, così come il confine coloniale trova nuove forme ed espressioni nel presente globale, le comunità della diaspora individuano forme di aggregazione e identità inedite capaci di trascendere la dicotomia classica tra continente d’origine e continente d’adozione, primi tra tutti quegli elementi di “persistenza” e articolazione delle culture tradizionali cui è comunemente attribuita la capacità di trascendere i confini dei moderni stati nazionali e, per dirla con Gilroy, creare vincoli “autentici” tra comunità transnazionali con storie e geografie diverse: la musica e la performance.<sup>100</sup>

### 4.3. Poesia e performance

*La creazione [...], nel suo compimento,  
partorisce nuovamente il creatore.*

Walter Benjamin

Come opportunamente sottolinea Ebron, l’Africa – geografia dell’immaginario sempre presente negli squilibrati incontri e nelle contraddittorie articolazioni culturali

---

<sup>98</sup> S. MEZZADRA e F. RAHOLA, 2006, “The Postcolonial Condition”, *Postcolonial Text* II:1, op. cit., non impaginato.

<sup>99</sup> “The study of postcolonial discourse should include the United States, where debates about race, urban violence and affirmative action index more general anxieties about multiculturalism, about diasporic diversity and thus about new forms of transnationality” (A. APPADURAI, 1993, “The Heart of Whiteness”, *Callaloo* 16:4 (Autumn 1993), “On Post-Colonial Discourse”. A special Issue, p. 807.

<sup>100</sup> Cfr. P. GILROY, 1994, “Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a *Changing Same*”, in S. J. LEMELLE and R. D. G. KELLEY, eds., 1994, *Imagining Home*, op. cit., pp. 93-117; P. GILROY, 1993, “‘Jewels Brought from Bondage’: Black Music and the Politics of Authenticity”, in 1993, *The Black Atlantic*, op. cit., pp. 72-110. Per la performance come tropo di rappresentazione dell’Africa, cfr. P. A. EBRON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., in particolare pp. 1-72.

conseguenti alla diaspora – è spesso filtrata dall’occidente attraverso la lente della performatività:

*our ability to imagine “Africa” and “music” as fitting together depends on intertwined histories of category-making in which a whole continent has been located as a place that might best be characterized through a non-verbal aesthetic,*<sup>101</sup>

sostiene l’antropologa. In tale ottica le rappresentazioni del continente sono sovente caratterizzate dal ricorso a categorie estetiche non verbali: musica, canto, recitazione, danza, tamburi, performance, sono solo alcune delle discipline e degli ambiti che storicamente la nostra cultura associa con una nozione di Africa presumibilmente “autentica”. In tale senso, a detta della studiosa, è la performance stessa a divenire una categoria rilevante per la rappresentazione dell’intero continente africano, divenendo un tropo che si presta a descrivere quella che l’immaginario globale generalmente identifica come un’Africa originaria e autentica.

*Wise, Why’s, Y’s* non fa eccezione a tale paradigma, e nell’opera di Baraka la rappresentazione del continente d’origine è filtrata attraverso categorie estetiche prettamente performative e non verbali. Opera che mira ad articolare una continuità – incarnata nella figura del giot/djali, – tra la storia delle comunità tradizionali africane e quelle della diaspora nera, *Wise, Why’s, Y’s* indaga il rapporto della cultura nera d’America con l’Africa, e in tale ottica non è certo un caso che la serie poetica veda la luce come componimento pensato per la performance: in tal senso, a essere messa in scena dalla figura del griot – che incarna generazioni e tradizioni diverse – non è soltanto un’Africa intesa come categoria non verbale, né sono unicamente le capacità performative dell’artista della parola, ma anche e soprattutto uno spazio “through which representation is enacted and negotiated”.<sup>102</sup> Entro tale spazio performativo si muove Baraka, che nel suo ruolo di performer non può che identificarsi con quel griot che costituisce il narratore dell’intera serie poetica. Se, per dirla con le parole di Ebron, “performance brings representation to life”,<sup>103</sup> l’esecuzione di Baraka non può che prestare voce, carne e sangue al griot attraverso quel corpo sonoro in cui alcuni studiosi

<sup>101</sup> P. A. EBRON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., p. 35.

<sup>102</sup> P. A. EBRON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., p. 11.

<sup>103</sup> P. A. EBRON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., p. 11.

della musica afroamericana hanno visto la manifestazione più evidente di una concezione musicale che costantemente si richiama alla “componente sensibile” – fisica, corporea ed erotica – dell’espressione vocale e strumentale.<sup>104</sup>

A dimostrazione dell’impulso performativo alla base della composizione di Baraka, ogni singolo testo poetico di *Wise, Why’s, Y’s* riporta immediatamente sotto al titolo il brano musicale e l’esecutore previsti per accompagnarlo. La selezione musicale di Baraka – a testimonianza della doppia matrice in cui trova fondamento la serie poetica, e a sottolineare quella continuità che da sempre l’artista individua tra la musica africana e quella afroamericana<sup>105</sup> – è orientata verso composizioni appartenenti a quest’ultima tradizione musicale, siano essi *traditional*, blues o pezzi jazz d’avanguardia. Come sottolinea l’autore,

*Why’s is a musical score. [...] It lays out the music to show you the kind of feeling that the words are supposed to be attached to.*<sup>106</sup>

Al tempo stesso, è indubbio che l’abbinamento tra testo poetico e musica rimandi innegabilmente alla tradizione performativa del griot: tradizionalmente, nelle comunità dell’Africa occidentale “words are often spoken or sung in a synergistic blend of voice and another medium, music”, sostiene Hale.<sup>107</sup> Ma la performance delle poesie con l’accompagnamento di musicisti – o, in assenza di musicisti professionisti, con temi musicali suggeriti sul palco da Baraka utilizzando la tecnica dello “scat singing” – non costituisce l’unico aspetto performativo dell’opera del poeta afroamericano. Come annota Baraka nella prefazione all’edizione del 1995, l’intera serie poetica si apre su una lunga improvvisazione solo parzialmente riportata nel testo scritto:

*Before Wise 1 there is a long improvisation, not yet completely transcribed. It is called, in its entirety, PRE-HERE/ ISTIC Sequence: It is divided like this---*

<sup>104</sup> “Il jazzista, infatti, è dentro le genesi della sua musica, fa tutt’uno con essa, innanzitutto come corpo, come supporto materiale di un processo in cui è difficile distinguere l’autore dall’opera-evento”(D. SPARTI, 2007, *Il Corpo Sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, Bollati, in corso di pubblicazione).

<sup>105</sup> Cfr. il pionieristico A. I. BARAKA (LeRoi JONES), 1963, *Blues People. The Negro Experience in White America and the Music That Developed From It*, Morrow, New York. Trad. it. *Il popolo del blues* 1994, (1968), Shake, Milano.

<sup>106</sup> K. ya SALAAM, 2003, “Amiri Baraka Analyses How He Writes”, *African American Review* 37:2-3, p. 226.

<sup>107</sup> T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., p. 145.

*DAT*---Africa  
*DEUCE*---Ghost (Snake Eyes)  
*TREY*---My Brother the King  
*FO'*---Railroad of African Bones (Box Cars)  
*(Drums-RWalker)*  
*("Space Spy"---Moncur)*  
*(3/4 solos & Dun Dun)*  
*(Under water African Funeral Music)*  
*FI'*---I Aint From Here  
*(Wade In The Water Afro-Xtian Lament)*  
*WHY's Intro: NOBODY KNOWS THE TROUBLE I SEEN Traditional*  
*(Trombone Solo)*<sup>108</sup>

L'inadeguatezza del testo scritto e la pratica dell'improvvisazione a partire da un tema prestabilito non possono che avvicinare l'opera di Baraka alle forme e alla grammatica di quella musica nera che l'autore considera la punta di diamante dell'estetica afroamericana, trasformando, come precisa correttamente l'autore, il testo poetico in uno spartito musicale. Sottolineando l'importanza di tecniche radicali di musicalità e improvvisazione, tempo e ritmo, riffing e signifying, ricontestualizzazione e citazione ispirata, variazione e scat singing, Baraka mostra come la sua poetica e il suo stile performativo siano profondamente indebitati con una tradizione della musica nera capace di creare opere originali e rinnovarsi pur mantenendo un legame di continuità col passato – per dirla con l'autore, una musica che costituisce un “changing same”.<sup>109</sup>

La versione scritta di *Wise, Why's, Y's* non rende quindi giustizia a una serie poetica estremamente complessa e stratificata, ed è solo nella performance orale – quell'impalpabile fantasma dell'opera annotata, capace di pluralizzare la valenza semantica del testo scritto – che l'artista mette in gioco tutte le proprie capacità espressive, utilizzando le diverse parti del corpo per dar vita a un'incredibile gamma di voci incarnate in quell'unica figura del performer/djali. Nella performance del 1999, sul palco del Dodge Poetry Festival di Waterloo, NJ, Baraka legge alcune delle poesie di *Wise, Why's, Y's*, precedute da quella lunga sezione improvvisata di cui non restano che poche tracce nel testo scritto. A introdurre la serie sono il “tamburo africano” – che

<sup>108</sup> A. I. BARAKA, 1995, “Introduction” to *Wise, Why's, Y's*, op. cit., pp. 5-6.

<sup>109</sup> A. I. BARAKA, 1966, “The Changing Same (R&B and the New Black Music)”, in A. I. BARAKA (L. JONES), 1967, *Black Music*, New York, Morrow, ora in 1999, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, a cura di A. I. BARAKA and W. J. HARRIS, op. cit., pp. 186-209, trad. it. “Lo stesso che cambia”, in F. MINGANTI, G. RIMONDI, a cura di, 2007, *Amiri Baraka. Ritratto dell'artista in nero*, op. cit., pp. 203-26.

Baraka ottiene percuotendo il leggio con le mani, rinunciando all'autenticità del suono, ma non all'effetto ritmico – il canto, la voce del muezzin che salmodia vibrati versi di richiamo ad Allah, la voce del predicatore nero che invoca Gesù, gli *screams* e *hollers* della tradizione nera, gli spiritual come “Wade in the Water” (lamento afro-cristiano, annota Baraka nel testo), i *jingles* televisivi, la musica reggae, il vernacolo afroamericano. Le voci plurime di Baraka sottilmente intrecciano toni, timbri e voci talvolta armoniche, talvolta contrappuntistiche, talvolta decisamente schizofreniche – per dirla con le parole di Benston, “cadences of seeming antithesis – polemical and parodic, lyrical and sceptical, epic and vernacular, constructive and apocalyptic”, col risultato di adombrare “their speaker in the multiple guises of dutiful griot, corrective demystifier, shamanistic mythmaker, roguish liberator”.<sup>110</sup> Depositando strati vocali e percettivi eterogenei ad una velocità tale da apparire quasi simultanei, la voce di Baraka dà origine a una serie di immagini prismatiche del performer, trovando uno spazio nel proprio “perpetual undoing”

È indubbio che la poetica di Baraka presenti una serie di rimandi e continuità con le avanguardie storiche che, fin dagli esordi dell'autore, la critica più attenta non ha mancato di sottolineare: a farne fede sono innanzi tutto il profondo rapporto e le analogie col collage surrealista, oltre ai riferimenti diretti alla violenza iconoclastica e omicida del dadaismo in poesie quali “Black Dada Nihilismus”.<sup>111</sup> La pratica performativa dell'artista tuttavia – basata sulla rapida giustapposizione di voci plurime e diversificate – più che avvicinare Baraka al surrealismo sembra mostrare una certa consonanza, sebbene parziale, con forme e intenti della poesia simultanea dei dadaisti.<sup>112</sup> Esperimento delle avanguardie storiche, la “Simultangedichte” dada metteva in scena più voci e performer che

<sup>110</sup> K. W. BENSTON, *Performing Blackness*, op. cit., pp. 191-192.

<sup>111</sup> A. I. BARAKA, 1964, “Black Dada Nihilismus”, in *The Dead Lecturer*, op. cit., pp. 61-64. Ora in BARAKA, A. I., 1995, *Transbluesency. Selected Poems 1961-1995*, op. cit., pp. 97-100.

<sup>112</sup> Cfr. sptt. W. SOLLORS, 1978, *Amiri Baraka/LeRoi Jones: The Quest for a “Populist Modernism”*, op. cit., e K. BENSTON, 1976, *Baraka. The Renegade and the Mask*, op. cit.; ma anche critici più giovani quali N. MACKEY hanno sottolineato la valenza politica di un'estetica di rottura quale quella praticata da Baraka, cfr. N. MACKEY, 1993, “The Changing Same. Black Music in the Poetry of Amiri Baraka”, in 1993, *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 22-48; trad. it. “Lo stesso che cambia. La musica nera nella poesia di Amiri Baraka”, in F. MINGANTI, G. RIMONDI, a cura di, 2007, *Amiri Baraka. Ritratto dell'artista in nero*, op. cit., pp. 75-104. Cfr. anche D. WON-GU KIM, D. WON-GU KIM, 2003, “In the Tradition: Amiri Baraka, Black Liberation, and Avant-Garde Praxis in the U.S.”, *African America Review* 37:2-3, pp. 345-63.

leggevano contemporaneamente testi diversi (o talvolta anche uno stesso testo), fino a giungere alla pura incomprendibilità, così da privare il linguaggio dalla sua funzione referenziale. Baraka non giunge mai a tale esito: e tuttavia, la velocità con cui l'autore passa da un registro e da una voce poetica all'altra rende la performance intrinsecamente "schizofrenica" – col risultato di trasformare lo stesso spazio performativo in una zona di dislocazione e spaesamento per l'ascoltatore – un sito di contatto e di conflitto.

Tale rapporto con le avanguardie storiche non deve stupire: come ha recentemente sottolineato Won-gu Kim, "Baraka once noted that one way to make white institutions 'crumble and its apologizers break and run even faster than they are now would be to turn crazy, to bring out a little American Dada, Ornette Coleman style'".<sup>113</sup> La valenza liberatoria e politica delle avanguardie storiche è dunque data per scontata da Baraka, capace di individuare una continuità tra i movimenti di liberazione nera degli anni Sessanta, la musica afroamericana e gli esperimenti dell'avanguardia bianca d'inizio secolo.

E tuttavia, è altrettanto indubbio che la rapidità con cui il performer alterna voci e temi diversi sia profondamente indebitata con lo stile recitativo del djali; a detta di Hale, quando l'artigiano della parola mande recita la genealogia o tesse le lodi di qualcuno, i suoi versi

*are uttered very rapidly, at time like verbal gunfire, bombarding the noble with more sound than can be assimilated, causing confusion. The griot has called the weight of extraordinary achievement from the distant past into the living present of the noble "descendent" [...]*<sup>114</sup>

Rifacendosi esplicitamente alla duplice tradizione del *griot* africano e a quella dello *storyteller* afroamericano, sul palcoscenico del Dodge Poetry Festival Baraka articola voci dissonanti e armoniche, schizofreniche e polifoniche ad una velocità tale da non poter essere assimilate, e quindi da indurre un effetto di spaesamento sul pubblico.

Tra i temi su cui Baraka, nella lettura del Dodge Festival, apre la sezione improvvisata fanno la loro comparsa due figure che ricorrentemente sembrano mediare il rapporto con l'Africa nelle scritture della diaspora – il tropo del fantasma e quello del

<sup>113</sup> D. WON-GU KIM, 2003, "In the Tradition: Amiri Baraka, Black Liberation, and Avant-Garde Praxis in the U.S.", *African America Review* 37:2-3, p. 345.

<sup>114</sup> B. HOFFMAN, cit. in T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, op. cit., p. 120.

sommerso, che già nella trilogia *The Arrivants* di Brathwaite si erano manifestati nelle varianti del *trickster* e dell'unità sottomarina. Tali temi si vanno ad affiancare al trattamento del *Middle Passage* così come sviluppato in una delle ultime poesie della serie, "Wise: 39. So the King Sold the Farmer". Se nel testo scritto dell'opera Baraka riconosce e indaga la connivenza delle caste dominanti e di alcune delle etnie egemoni dell'Africa subsahariana nel commercio transatlantico degli schiavi – così come del resto aveva fatto Brathwaite oltre dieci anni prima in una poesia quale "The New Ships"<sup>115</sup> – è solo nella performance della poesia che tale traccia tematica trova una affascinante pluralizzazione semantica grazie all'uso e alla sovrapposizione di voci diverse. In tale senso, è la lettura di fronte alla platea che permette alla voce del poeta di stratificarsi e alternarsi, a creare un'inquietante polifonia in cui al tema del fantasma si affianca quello del sommerso:

*The Ghost*

*Ghost*

*Watch out*

*for the Ghost*

*[...] In bitter darkness screams sharpness as smells*

*& Seas black voice*

*Wails*

*in the death filled*

*darkness*

*Their bodies disease beneath intoxicated floors*

*A seas shudder afraid its turned*

*to Blood*

*[...]*

*Ghost*

*is have us*

*chains*

*is be with*

*dying*

*is caught*

---

<sup>115</sup> E. K. BRATHWAITE, 1973, "The New Ships", in *The Arrivants*, Oxford University Press, Oxford and New York, pp. 124-29.

*Sea mad, maniac  
drunken  
Killing sea*

*Ghooooooooost*

*Ghooooooooost*<sup>116</sup>

Nel testo di “Wise: 39”, i fantasmi cui sfuggire altro non sono che i commercianti di schiavi, che agli occhi inesperti di molti degli africani ridotti in catene dovevano probabilmente apparire come pallidi spettri inquietanti. Limitandosi al testo scritto della poesia, il trattamento di tale tropo da parte di Baraka non sembrerebbe in tal senso prefigurare una riflessione compiuta sul fantasma come traccia e *différance*, ma costituire un semplice ribaltamento del punto di vista grazie al quale alla prospettiva degli schiavisti si verrebbe a sostituire quella degli africani. Tuttavia nella performance la ripetizione compulsiva di alcuni dei versi di “Wise: 39”, in particolare “watch out for the ghosts!”, si alterna alle sezioni improvvisate tratte da “Railroad of African Bones”, nelle quali ai fantasmi “bianchi” si affiancano quelli degli schiavi gettati fuori bordo durante la traversata o annegati nel tentativo di sfuggire alla prigionia – “at the bottom of the ocean there’s a railroad made of human bones”, ripete incessantemente Baraka tra un verso e l’altro di “Wise: 39”. Così sul palco del Dodge Poetry Festival la voce del performer si fa plurima, e incarnando non solo cronologie storiche diverse, ma anche persone poetiche e ruoli opposti – riecheggiando voci e temi della tradizione nera – mette in dialogo elementi estremamente diversificati, articolandoli lungo l’asse di una pluralizzazione di suggestioni, rimandi e significati che, pur non prefigurando una riflessione definitiva sul tropo del fantasma, sembrano dar voce al soppresso e al sommerso, trasformando lo spazio performativo in un sito di profonda eterogeneità e dislocazione.

Nell’opera il narratore/griot, al pari dell’angelo della storia di Benjamin, sembra costretto a volgere lo sguardo verso il passato e le macerie della storia – un passato di

---

<sup>116</sup> A. I. BARAKA, 1995, “Wise 39: So the King Sold the Farmer”, in *Wise, Why’s, Y’s*, op. cit., p. 128-29.

schiavitù e ineguaglianza coloniale – per dar voce non soltanto a quegli “iceberg neri” che danno il titolo al paragrafo precedente, ma anche a quegli scheletri di schiavi privi di nome, sommersi dalle acque e cancellati dal flusso della storia. Il tema del sommerso diviene così fondamentale, a creare una presunta continuità storica e geografica tra l’Africa delle origini e le comunità della diaspora, e a comprimere in pochi versi luoghi e tempi diversi. Nei versi seguenti, Baraka inserisce nel tessuto poetico un’intera strofa composta da preposizioni capaci di suggerire la profondità, a creare un legame tra le stive delle navi del *Middle Passage*, il fondale dell’oceano e le fogne delle metropoli del nuovo mondo:

[...] *A people flattened chained  
bathed & degraded  
in their own hysterical waste*

*below  
beneath  
underneath  
deep down  
up under*

*grave cave pit  
lower & deeper  
weeping miles below  
skyscraper gutters*

*Blue blood hole into which blueness  
is the terror, massacre, torture  
& original western  
holocaust*

*Slavery*

*We were slaves*

*Slaves*

*Slaves*

*Slaves*

-

*Slaves*

-

*Slaves*

-

*We were*

*Slaves*

-

*Slaves*

-

*They threw*

*our lives*

*a way*

Nella lettura, il performer visita e rivisita compulsivamente gli scheletri e i fantasmi della storia, e avvalendosi di una struttura formulaica dell'opera poetica –basata sulla variazione e la ripetizione, sulla pausa e l'accento – e su di un impianto sintattico capace di lasciare ampio spazio all'improvvisazione e dunque all'inserimento di sezioni e voci eterogenee, riesce ad ottenere un susseguirsi di voci poetiche tanto veloci da apparire sovrapposte e simultanee – costrette a convivere entro un'unica persona poetica che, a detta di Benston, non può che risultare “sincretica, destabilizzante e dis-locata” e, nelle sue posizioni e affermazioni incendiarie, costituisce un “manifesto di libertà non *per* la trasformazione ma *come* trasformazione essa stessa”.<sup>117</sup>

Che davanti al microfono del Dodge Poetry Festival il performer si prefigga di evocare nuovi fantasmi capaci di dare voce a storie e memorie tradizionalmente sopresse e sommerse non deve in alcun modo stupire. Come ricordano Mezzadra e Rahola,

---

<sup>117</sup> K. W. BENSTON, 2000, *Performing Blackness*, op. cit., p. 192, mia traduzione.

*insofar as this past resists any possibility of compensation with respect to expectations, it obstinately resists being consigned to the past, and populates the present with ghosts.*<sup>118</sup>

In tale senso, sulla complessa dialettica tra passato e futuro, memoria ufficiale e contro-memorie, non si giocano solamente le politiche del corpo, del linguaggio e dell'identità, ma anche la fondamentale lotta sulla giustizia retrospettiva e redistributiva, che lungi dal riguardare solo tribunali e legislatori, tocca libri di testo, musei, memoriali, accademia e cultura popolare – e continua ad infestare il presente dei suoi fantasmi mai sepolti.<sup>119</sup>

Tali questioni plasmano profondamente l'aspetto performativo della poesia di Baraka: trasformando lo spazio della performance in un sito di contatto e di conflitto, pluralizzando la voce fino alla dislocazione schizofrenica, l'artista mette in scena – ovvero performa – i fantasmi della storia e della memoria. La voce di Baraka in tale

---

<sup>118</sup> S. MEZZADRA e F. RAHOLA, 2006, "The Postcolonial Condition. A Few Notes on the Quality of Historical Time in the Global Present", *Postcolonial Text* II:1, 2006 [online, disponibile all'indirizzo <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/395/139>].

<sup>119</sup> Al febbraio 2007 risalgono difatti le prime scuse ufficiali di uno stato americano, la Virginia, a neri e nativi americani per la privazione della libertà, dei diritti fondamentali e per la discriminazione subita in quasi quattrocento anni di storia. In realtà, una tale risoluzione era attesa da larghe sezioni dell'opinione pubblica, cadendo in corrispondenza del bicentenario dell'abolizione del commercio di schiavi transatlantico da parte degli Stati Uniti (1807). La decisione dello stato della Virginia segue l'esempio di alcune università, chiese e istituzioni pubbliche e private che hanno recentemente fatto pubblica ammenda per le proprie politiche discriminatorie e le connivenze storiche con lo schiavismo. Ad aprire la strada delle pubbliche ammende sono state le risoluzioni municipali di alcune città quali Chicago e Detroit, che negli ultimi cinque anni hanno emesso norme mirate a indagare i rapporti tra grandi aziende e schiavismo; la conseguenza di tali prese di posizioni sono state le pubbliche scuse di una grande banca quale J. P. Morgan Stanley nel 2004. Tra le ammende di istituzioni private, si segnalano quelle di chiese quali Southern Baptist Convention e Church of England; per le università, la prima istituzione a rompere il ghiaccio è stata la University of Alabama (2004), seguita dalla University of North Carolina (2005) e dalla Brown University (2006). Temendo serie conseguenze legali ed economiche, fino ad oggi il governo federale ha sempre rifiutato di fare lo stesso. I tentativi di risoluzione proposti da singoli senatori (es. Tony Hall, 1997, al Congresso) sono spesso stati accolti con totale indifferenza dalle istituzioni, e le proposte sono rimaste a languire per anni. Vi sono tuttavia esempi di ammende ufficiali del governo su singoli episodi o particolari istituti legati allo schiavismo o a episodi di discriminazione: nel 1997, ad esempio, il presidente Bill Clinton aveva chiesto scusa alle vittime e ai familiari dell'episodio di Tuskegee, un istituto sanitario in cui il Ministero della Salute aveva deliberatamente lasciato senza cure decine di afroamericani malati di sifilide per studiare il progresso della malattia, mentre nel 2005 una risoluzione del senato aveva condannato la pratica del linciaggio (J. T. CAMPBELL, 2006, "Confronting Historical Injustice: Comparative Perspectives", in 2006, *Slavery and Justice. Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice*, Brown University, Providence RI, pp. 32-57; J. T. CAMPBELL, "Confronting Slavery's Legacy: the Reparations Question", *ibid.*, pp. 58-79).

senso, lungi dal risolvere storia e contro-storie entro una consolatoria prospettiva di progresso e riconciliazione, replica e incarna in sé quelle stesse contraddizioni che aspira a risolvere.

Ampliando la nozione di performance, e liberandola dalla ristretta sfera dei luoghi formalmente preposti alla rappresentazione artistica, De Certeau per primo, seguito da un certo numero di studiosi generalmente collocabili entro il filone dei gender studies, ci ha abituato a riarticolare una più ampia nozione di performatività, estendibile agli aspetti dell'interazione sociale, e capace in tal senso di illuminare la microdinamica della vita quotidiana.<sup>120</sup> Una studiosa attenta quale Judith Butler ha indagato gli aspetti performativi di una categoria quale il genere, seguita nel medesimo approccio da teorici che analizzando categorie quali etnia, classe e razza, hanno illuminato l'importanza dei tratti performativi nella riproduzione e nella negoziazione dei processi sociali e delle pratiche culturali nelle loro trasformazioni quotidiane.<sup>121</sup> Nella fattispecie, Butler ha sottolineato il ruolo fondamentale delle pratiche citazionali nella creazione dell'identità di genere. L'esperienza di Baraka sembra in qualche modo ricadere nella medesima sfera: se, come ricorda Ebron, “performance is a mode through which representation is enacted and negotiated”,<sup>122</sup> Baraka sale sulla scena reclamando per sé l'esperienza nera – senza tuttavia risolverla in maniera definitiva – attraverso quelle che possono essere identificate come una serie di pratiche citazionali, affiancate alla costruzione di genealogie culturali.<sup>123</sup> Mediando tale ricerca identitaria attraverso la figura del djali – una problematica icona di autenticità culturale africana che viene ad identificarsi con il depositario della tradizione e della memoria storica di un intero popolo – Baraka reclama per sé l'autorità e l'autorevolezza che gli derivano dalla tradizione condivisa dall'intera comunità nera. Esattamente come avviene nella lettura di “In the Tradition”,<sup>124</sup> in cui l'autore enumera e rivendica una genealogia afroamericana attraverso una stratificazione di voci, invocando sul palco e convocando per imitazione icone della musica e della

<sup>120</sup> M. DE CERTEAU, 1990 (1980), *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris.

<sup>121</sup> Cfr. J. BUTLER, 1989, *Gender Trouble*, Routledge, New York.

<sup>122</sup> P. A. EBON, 2002, *Performing Africa*, op. cit., p. 11.

<sup>123</sup> Cfr. K. W. BENSTON, 2000, “Sounding Blackness. Vision and Voice in the Performative Poetics of Amiri Baraka”, in *Performing Blackness*, op. cit., pp. 189-227.

<sup>124</sup> A. I. BARAKA, 1990, *In the Tradition*, Jihad Publishing Company, Newark, NJ; trad. it. L. Ballerini, “Nella tradizione”, in F. MINGANTI, G. RIMONDI, a cura di, 2007, *Amiri Baraka. Ritratto dell'artista in nero*, op. cit., pp. 238-48.

cultura afroamericana, nella performance della serie *Wise, Why's, Y's* Baraka sale sul palco mostrando le proprie credenziali, ben consapevole che, come nella tradizione del *griot* africano e in quella dello *storyteller* afroamericano, l'autorità del performer non può che risiedere in seno alla comunità stessa. Per dirlo con le parole di Kimberly Benston, “la libertà ricercata [dal modernismo afroamericano] risiede all'interno e non al di là delle risorse collettive di memoria e desiderio”.<sup>125</sup>

Baraka è ben consapevole che la responsabilità della creazione poetica e artistica non è mai individuale, né tanto meno lo è la responsabilità storica e sociale di secoli di oppressione razziale e di resistenza. Quando sale sul palco, la sua voce è al tempo stesso una e molteplice, perché il performer deliberatamente cita autori afroamericani, convoca per imitazione musicisti e cantanti suggerendone i pezzi, e fa risuonare le voci della comunità e della tradizione nera all'interno della propria. “Attraverso di me tante voci a lungo mute, voci delle interminabili generazioni di prigionieri e schiavi”, aveva scritto Walt Whitman, cantore dell'epica americana per eccellenza, oltre un secolo prima.<sup>126</sup> Il progetto di Baraka è altrettanto ambizioso: e tuttavia il valore e l'efficacia non risiedono tanto nella controversa aspirazione a parlare a nome degli invisibili, ma nella capacità di trasformare lo spazio della performance in un campo in cui si affrontano e integrano fantasmi di voci disincarnate capaci di suggerire impulsi di conflitto e ricomposizione, rottura e continuità, contatto e dislocazione. Per parafrasare le parole di Benston, Baraka sale sul palco “performing his blackness [...]”, ma lungi dal giungere a una costruzione identitaria definitiva, il performer lo fa “in the very space of its perpetual undoing”,<sup>127</sup> dando vita a un'estetica in grado di esaminare e articolare sia le complessità e le stratificazioni dell'ambiente socio-culturale afroamericano, sia gli asimmetrici rapporti di forza a cui esso è tuttora soggetto.

---

<sup>125</sup> K. W. BENSTON, 2000, *Performing Blackness*, op. cit., p. 21.

<sup>126</sup> W. WHITMAN, “Song of Myself”, in *Leaves of Grass* (1855), trad. it. di Ariodante Marianni, “Canto di me stesso”, in *Foglie d'erba*, Rizzoli, Milano 1988, p. 173.

<sup>127</sup> Cfr. K. W. BENSTON, 2000, “Sounding Blackness. Vision and Voice in the Performative Poetics of Amiri Baraka”, in *Performing Blackness*, op. cit., p. 192.

**5 . *Some ecstatic elsewheres. Africa e scritture etnografiche*  
in *Song of the Andoumboulou* di Nathaniel Mackey**

*Everyone talks about the speechlike qualities of instruments as they're played in African-American music. Built into that is some kind of dissatisfaction with—if not a critique of—the limits of conventionally articulate speech, verbal speech. One of the reasons the music so often goes into nonspeech—moaning, humming, shouts, nonsense lyrics, scat—is to say, among other things, that the realm of conventionally articulate speech is not sufficient for saying what needs to be said. We're often making that same assertion in poetry.*

Nathaniel Mackey

*What is common to black creative expression is not necessarily an emphasis on what we have perhaps too easily come to think of as “orality”, but instead an aesthetic imperative to test and break the limits of what can be said.*

Brent Hayes Edwards

*Can one take captives by writing?*

Lyn Hejinian

**5. 1. *The Gods will not descend without song: musica e canto in Song of the Andoumboulou***

*To create a genealogy—[...] yes, we have given genealogies, but we also have adopted genealogies. We create our genealogies as much as they are given to us and fixed for us. We find the traditions that feed us; we make them up in part, we invent the traditions and the senses of the past, the genealogies, that allow us to follow certain dispositions that we have, to be certain things we want to be, to do certain things we want to do.*

Nathaniel Mackey

*Song of the Andoumboulou*, uno dei *serial poems* di Nathaniel Mackey che continuano ad accompagnare la carriera dell'autore da oltre trent'anni, finora pubblicato in quattro raccolte distinte (*Eroding Witness*, 1985; *School of Udhra*, 1993; *Whatsaid Serif*, 1998; *Splay Anthem*, 2006) e in un compact disc, *Strick: Song of the Andoumboulou 16-25* (1995) con la collaborazione dei musicisti Royal Hartigan e Hafez Modirzadeh, trae ispirazione da una figura della cosmogonia Dogon che compare in un testo etnografico di Marcel Griaule e Germaine Dieterlen del 1965, l'*Andoumboulou*.<sup>1</sup> Tuttavia l'opera degli studiosi francesi fu tradotta in inglese solo nel 1986, un anno dopo l'uscita della prima raccolta poetica di Mackey, mentre la scrittura di quelle che l'autore definisce le prime "puntate" della serie risalgono addirittura all'inizio degli anni Settanta.<sup>2</sup> Il titolo originario dell'opera seriale così come compare già nella prima raccolta dell'autore, *Eroding Witness*, non è dunque da far risalire alla monografia di Griaule e Dieterlen, che Mackey ancora non conosceva, ma a una registrazione particolarmente rara<sup>3</sup> che,

---

<sup>1</sup> N. MACKEY, 1985, *Eroding Witness*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago; 1993, *School of Udhra*, City Lights, San Francisco; 1995, *Strick: Song of the Andoumboulou 16-25*, Memphis, TN, Spoken Engine Co.; 1998, *Whatsaid Serif*, City Lights, San Francisco; 2006, *Splay Anthem*, New Directions, New York; M. GRIAULE, G. DIETERLEN, 1965, *Le Renard pâle*, Institut d'Ethnologie, Paris. Trad. ingl. 1986, *The Pale Fox*, Continuum Foundation, China Valley, Arizona.

<sup>2</sup> N. MACKEY, in P. NAYLOR, 2000, "An Interview with Nathaniel Mackey", *Callaloo: A Special Issue on Nathaniel Mackey* 23:2 (Spring 2000), p. 661.

<sup>3</sup> F. DI DIO, liner notes to *Les Dogon* (1956, Disques Ocora), citato in N. MACKEY, 1985, *Eroding Witness*, University of Illinois Press, Urbana, p. 31.

ascoltata nei primi anni Settanta,<sup>4</sup> si era sedimentata nell'immaginazione di uno scrittore estremamente attento all'etnografia e alle linee frammentarie che legano le comunità della diaspora nera all'Africa, ed era destinata a divenire una delle infinite voci senza corpo che sembrano infestare la poetica dell'autore. L'incisione in questione era in realtà la registrazione sul campo del canto funebre di una popolazione dell'Africa subsahariana, i Dogon, fatti oggetti di studio da una delle più note missioni antropologiche francesi, la già citata Dakar-Gibuti del 1931-33 a capo della quale era Marcel Griaule.<sup>5</sup> L'ulteriore citazione che apre "Song of the Andoumboulou: 1", non a caso, è tratta dall'opera più famosa dell'antropologo francese, *Dieu d'eau* (1948), la cui stesura risale tuttavia a un periodo di molto successivo rispetto alla missione etnografica dei primi anni Trenta.<sup>6</sup> La

---

<sup>4</sup> Per la cronologia dell'ascolto e maggiori dettagli sulle fasi di composizione di *Song of the Andoumboulou*, cfr. P. O'LEARY, D. JOHNSTON, 1997, "An Interview with Nathaniel Mackey", *Chicago Review* 43:1, pp. 30-47, oltre a P. NAYLOR, 2000, "An Interview with Nathaniel Mackey", *Callaloo* 23:2 (2000), p. 661. È interessante notare che la voce "ibrida" della registrazione (voce umana su supporto magnetico) è interpretata da Peter O'Leary come una delle fonti dell'ambivalenza della poesia di Mackey, a detta dell'autore sospesa a metà tra l'avanguardia poetica bianca e quella afroamericana, tra una disciplina accademica quale l'etnografia e la fascinazione per la cultura popolare (cfr. P. O'LEARY, 2000, "Deep Trouble/Deep Treble", *Callaloo* 23:2 (Spring 2000), pp. 520-21; cfr. anche P. O'LEARY, 2002, "Nathaniel Mackey's Gnostic Rasp", in *Gnostic Contagion. Robert Duncan and the Poetry of Illness*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, pp. 171-216). Rimane tuttavia aperta la questione di un'altra fondamentale influenza sulla poesia di Mackey, solo parzialmente riconosciuta dall'autore: quella del poeta afro-americano Jay WRIGHT, autore che aveva utilizzato la mitologia Dogon e i saggi di Lorca a fini poetici ben prima di Mackey in *The Double Invention of Komo*, University of Texas Press, Austin, Texas, 1980, un'opera poetica dedicata alla memoria di Griaule. Che Mackey conoscesse personalmente Jay Wright e sia stato influenzato dalla sua opera è testimoniato da una rara dedica in *School of Udhra* (p. 64), nonché dalle dichiarazioni rilasciate nell'intervista con Charles H. ROWELL, in *Callaloo* 23:2 (Spring 2000), pp. 703-15, e in quella con Brent CUNNINGHAM (in N. MACKEY, 2005, *Paracritical Hinge*, The University of Wisconsin Press, Madison, pp. 316-25).

<sup>5</sup> È lo stesso poeta a darci una descrizione impressionistica del canto oltre trent'anni dopo il primo ascolto: "part of the Dogon funeral rites, it begins with sticks marking time on a drum's head, joined in short order by a lone, laconic voice – gravelly, raspy, reluctant – recounting the creation of the world and the advent of human life. Other voices, likewise reticent, dry, join in, eventually build into song, a scratchy, low-key chorus. From time to time a yodeling shriek breaks out in the background. Song subsided, another lone voice eulogizes the deceased, reciting his genealogy, bestowing praise, listing all the places where he set foot while alive, a spiral around the surrounding countryside. Antelope-horn trumpets blast and bleat when the listing ends, marking the entry of the deceased into the other life, evoking, Di Dio writes, 'the wail of a new-born child, born into a terrifying world'" (N. MACKEY, 2006, *Splay Anthem*, New Directions, New York, p. ix).

<sup>6</sup> M. GRIAULE, 1966 (1948), *Dieu d'eau : entretiens avec Ogotemmelé*, Fayard, Paris, trad. it. a cura di G. Agamben, 1968, *Dio d'acqua*, Bompiani, Milano. Nelle sue opere Mackey fa invece

fascinazione subita da Griaule durante quella prima missione nei confronti dei Dogon – una popolazione stanziata sull’altopiano del Mali ancora relativamente intonsa dalla civiltà occidentale – si tradusse difatti negli anni successivi in una serie di viaggi di studio e lavoro sul campo presso la popolazione, nella scrittura di diverse opere e saggi sulle loro maschere rituali, divinità e tradizioni, prima che l’antropologo fosse ufficialmente “iniziato” alla complessa e sofisticatissima cosmogonia della tribù da Ogotemmeli, uno degli anziani. È proprio da tale iniziazione che scaturisce un’affascinante monografia quale *Dieu d’eau*, un’opera antropologica per molti versi assolutamente tradizionale – scritta in terza persona e utilizzando il presente etnografico, in conformità alle convenzioni accademiche di quegli anni, sebbene indirizzata a un pubblico di non specialisti – ma che indirettamente pone la questione dell’autorità narrativa e dello statuto disciplinare dell’etnografia, dal momento che buona parte dell’opera si fonda sulle rivelazioni e sul contributo diretto di Ogotemmeli nel ruolo di informatore consenziente per un verso, di sacerdote che procede all’iniziazione di un profano per l’altro.<sup>7</sup>

Se, come ricordano sia Pratt che Clifford, quello dell’iniziazione è un topos ricorrente sia nella letteratura di viaggio che nella scrittura etnografica, mirato a consolidare ed accrescere l’autorità e l’autorevolezza dello scrittore, la cui narrazione viene convalidata in virtù dell’inquestionabile ricorso al serbatoio dell’esperienza diretta (il famoso “io c’ero”) e della revisione dei rigidi paradigmi di inclusione ed esclusione,<sup>8</sup>

---

riferimento alla traduzione inglese dell’opera, M. GRIAULE, *Conversations with Ogotemméli: An Introduction to Dogon Religious Ideas*, trans. R. Butler, et al., Oxford University Press, Oxford and New York 1965. Nell’introduzione alla nuova edizione dell’opera a cura di Bollati Boringhieri, Barbara Fiore fa riferimento agli archivi personali di Marcel Griaule, dai quali appare evidente come l’iniziazione alle conoscenze esoteriche da parte di Ogotemmeli sia avvenuta tra l’ottobre e il dicembre del 1946 (B. FIORE, 2002, “Introduzione. Scenografie di un mito”, in M. GRIAULE, *Dio d’acqua. Incontri con Ogotemmeli*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 9-25).

<sup>7</sup> L’anomalia del testo è ben riassunta da B. FIORE, 2002, “*Dio d’acqua* [...] ha solo una voce narrante, quella di Ogotemmeli.” (“Introduzione. Scenografie di un mito”, in M. GRIAULE, *Dio d’acqua*, op. cit., p. 20). Per la ricezione estremamente contraddittoria dell’opera, nonché i dubbi e le critiche teorico-metodologiche mosse a Griaule sullo studio dei Dogon in generale, ibid., p. 9 e sptt. 21-22.

<sup>8</sup> J. CLIFFORD, “Power and Dialogue in Ethnography: Marcel Griaule’s Initiation”, in 1988, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge MA and London, England, pp. 55-91. Trad. it. *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino 1993. Per quanto concerne la dialettica dei confini disciplinari e il

non vi è dubbio che sollevi anche questioni di ordine filosofico legate al linguaggio per un poeta e un critico attento quale Nathaniel Mackey. Non è certo un caso che la citazione che apre “Song of the Andoumboulou: 1”, e quindi l’intera serie poetica, consista in uno stralcio di conversazione tra Griaule e Ogotemmeli che introduce il tema della lingua segreta, dell’iniziazione e della trasformazione, motivi continuamente rivisitati dalla poetica di Mackey, che nel suo interesse per la musica, il mito e il linguaggio iniziatico mira a esprimere quell’insoddisfazione nei confronti dei limiti del linguaggio convenzionale che caratterizza tutta la sua poetica:

*"You speak of 'making' people 'believe.' Was there then something secret, which they were not to know?"*

*"If you wanted to explain what happened to someone who knew nothing about it, to an ordinary man, you would say that a power came down from heaven to eat the old man and change his bones into beneficent stones."*

*"But what is the truth?"*

*"If one wanted to explain it to you, a Nazarene, one would say that someone came down from heaven like a woman with a woman's dress and ornaments, and ate the old man, and that the stones are not his bones but her ornaments."*

*Marcel Griaule, Conversations with Ogotemméli*<sup>9</sup>

Se l’esplorazione del nesso sommerso tra poesia e mito, poesia e linguaggio segreto o linguaggio iniziatico è, si ricorderà, un tema già caro a Brathwaite, che nella lingua della possessione religiosa individuava i più profondi retaggi della cultura africana nei Caraibi,<sup>10</sup> in Mackey tale ricerca sembra arricchirsi di una serie di rimandi espliciti all’antropologia come paradossale spazio di recupero del prelogico e del preverbale. In tale esplorazione non si deve tuttavia leggere una forma di revisione acritica di certo primitivismo – pur ponendosi in dialogo con le avanguardie storiche d’inizio secolo e con i testi tradizionali dell’antropologia accademica, la poesia di Mackey non è improntata a

---

rapporto esterno/interno in antropologia, cfr. anche J. CLIFFORD, 2003, “Interview with José Reginaldo Gonçalves, Rio de Janeiro, December 1994”, in *On the Edges of Anthropology*, Prickly Paradigm Press, Chicago, pp. 1-22, sptt. pp. 19-21. Trad. it. 2004, *Ai margini dell’antropologia*, Meltemi, Roma.

<sup>9</sup> N. MACKEY, Introduction to “Song of the Andoumboulou 1”, in *Eroding Witness*, op. cit., p. 33.

<sup>10</sup> E. K. BRATHWAITE, 1984, *History of the Voice*, New Beacon, London and Port of Spain, ora disponibile in K. BRATHWAITE, 1993 (1986), *Roots*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 259-304.

una dicotomia o alla riproduzione di una logica binaria tra Oriente e Occidente, Africa e Nuovo Mondo. I paesaggi africani di Mackey seguono spesso logiche oniriche ed inclusive, che pur rivelando una passione per l'eterogeneo e facendo assomigliare alcune delle sue opere a collage surrealisti sembrano rifiutare il gusto per la giustapposizione inaspettata fine a se stessa, e prediligere al contrario l'eco e la risonanza, la premonizione e la rivisitazione, la riarticolazione e la ricontestualizzazione, il gioco col frammento sonoro che attraverso quegli inaspettati "ponti di parole"<sup>11</sup> a cui ci ha abituato Brathwaite sembra creare collegamenti tra territori inaspettati. Del resto, se la natura del linguaggio è essenzialmente derivativa, come ricorda il critico Andrew Mossin, il punto della ricerca formale non è mai quello di raggiungere una voce personale e presumibilmente "autentica", ma di attivare quei particolari processi linguistici per i quali elementi disparati legati alla persona, alla voce poetica e a quella dell'autore finiscono per fondersi entro il complesso spazio della scrittura, dando origine non tanto a un controdiscorso rispetto alle scritture etnografiche canoniche, quanto a una politica della voce molto più complessa e stratificata.<sup>12</sup> Come ricorda Brent Hayes Edwards, la ricerca di Mackey non è quindi da leggersi

*as a metaphor for some coherent individual voice, 'sounded in series' to approximate a certain spatial resonance, but [...] as a figure for a pursuit of voice that questions, and is questioned by, the very limits of its expressive capacity.*<sup>13</sup>

L'investigazione poetica diviene quindi la ricerca di una voce alterna che tende alla musica – e in particolare alla musica nera, con la sua enfasi sul rumore e la rottura – come limite a cui approssimarsi, una "telling inarticulacy" capace di mettere alla prova e superare e i confini tra linguaggio e canto; come nel caso del *duende*, una qualità ruvida e irregolare capace di far riecheggiare nel flamenco un'eloquenza problematica e

<sup>11</sup> La definizione è tratta da un verso dello stesso K. BRATHWAITE, contenuta in "Jah", in 1973, *The Arrivants, A New World Trilogy*, Oxford University Press, Oxford, p. 162.

<sup>12</sup> Cfr. A. MOSSIN, "Unveiling Expectancy. Nathaniel Mackey, Robert Duncan, and the Formation of Discrepant Subjectivity", *Callaloo* 23:2 (Spring 2000), sptt. pp. 546-47; riguardo al problema della voce in Mackey vedasi anche J. E. MALLOT, 2004, "Sacrificial Limbs, Lambs, Iams and I Ams: Nathaniel Mackey's Mythology of Loss", *Contemporary Literature* XLV:1, pp. 135-64, sptt. p. 146; infine l'interessante HAYES EDWARDS, 2000, "Notes on Poetics Regarding Mackey's Song", *Callaloo* 23:2 (Spring 2000), pp. 572-91.

<sup>13</sup> B. HAYES EDWARDS, 2000, "Notes on Poetics Regarding Mackey's Song", *Callaloo* 23:2, pp. 572-91.

disturbata che presenta numerose analogie con la pluralizzazione di significati cui aspira il linguaggio poetico:<sup>14</sup>

*the wooing of another voice, an alternate voice, that is so important in duende has as one of its aspects or analogs in poetry that state of entering the language in such a way that one is into an area of implication, resonance and connotation that is manifold, many-meaninged, polysemous. One has worked beyond oneself.*<sup>15</sup>

In quel ‘beyond oneself’, che suggerisce un superamento dei limiti dell’io così come concepito dall’estetica e dalla logica occidentale, non possono che riecheggiare le parole con cui Leiris si era avvicinato all’antropologia e all’Africa oltre mezzo secolo prima – quel desiderio di trascendere il proprio ego e la società occidentale d’inizio secolo.<sup>16</sup> Alla base del progetto con cui Mackey persegue quell’erosione della coscienza individuale che dà il titolo alla sua prima raccolta poetica – *Eroding Witness* – non si può che ritrovare la medesima fascinazione per l’antropologia – per una voce altra, un linguaggio altro, un luogo altro. La poesia così come la musica e l’antropologia sembrano inchinarsi per Mackey a una medesima funzione – approssimarsi e suggerire innanzi tutto quel senso di spaesamento e dislocazione necessari alla creazione di un nuovo linguaggio. E se il sogno etnografico della conoscibilità dell’altro non può che essere destinato a

---

<sup>14</sup> Per tale immagine Mackey si ispira alla traduzione inglese di un noto saggio di G. LORCA sul flamenco, “Theory and Function of the Duende”, alla cui traduzione inglese lo scrittore ha avuto accesso in quanto il saggio era stato curiosamente incluso nella seminale antologia della nuova poesia americana curata da D. ALLEN e W. TALLMAN, 1973, *The Poetics of the New American Poetry*, Grove Press/distributed by Random House, New York. Il *duende*, definito come “a kind of gremlin [...] a troubling spirit” che colora il flamenco di note basse e suoni scuri, non può che entrare in rapporto con la musica afroamericana – le sue *blue notes*, *bent notes* e la sua capacità di ridefinire i limiti e le funzioni distintive di voce umana e voce strumentale (a tal proposito si veda anche la nota 33). Per un’analogia tra il flamenco al blues, Mackey si rifà alle note scritte da Nat Hentoff per l’incisione *Manitas de Plata – Flamenco Guitar Volume 2* uno dei cui pezzi dà indirettamente il titolo al già citato saggio di Mackey, “Cante Moro”, in *Paracritical Hinge*, op. cit., pp. 181-206. La definizione di “telling inarticulacy” è tratta da un precedente saggio di N. MACKEY, “Sound and Sentiment, Sound and Symbol”, in *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 231-59, sptt. 252-53.

<sup>15</sup> N. MACKEY, 2005 (1994), “Cante Moro”, in *Paracritical Hinge*, op. cit., p. 199.

<sup>16</sup> Leiris si definisce un « Occidental [...] qui avait follement espéré que ce long voyage dans des contrées alors ou moins retirées et, à travers l’observation scientifique, un contact vrai avec leurs habitants feraient de lui un autre homme, plus ouvert e guéri de ses obsessions. » M. LEIRIS, premessa all’edizione del 1981, *L’Afrique fantôme*, op. cit., p. 7.

trasformarsi nel “crollo progressivo di un simulacro che si [rivela] essere l’alterità”,<sup>17</sup> il poeta non può che fare di tale punto di resistenza e inarticolatezza il cuore della propria poetica,

*going so far as to advance impediment as a constituent of the language’s newness.*<sup>18</sup>

In un’intervista rilasciata a Paul Naylor pubblicata su un numero monografico di *Callaloo* dedicato a Mackey, il poeta fa notare come nelle sue scritture sia la poesia che l’antropologia affondino radici in una ricerca affascinata dall’intuitivo e l’onorico, e ricorda come tale sodalizio risalga con ogni probabilità alla lettura adolescenziale di un testo di Victor Turner, *The Forest of Symbols*:<sup>19</sup>

*the poetry/anthropology nexus was there early on. It has continued in such things as the recourse to Dogon cosmology. [...] my respect for the intuitive, the uncanny, the oneiric, the sympathetic, the coincidental, the ecstatic, the intangible, the paradoxical, the oceanic, the quirky, the psychosomatic, the quixotic, the religio-erotic and so on – has to do with temperament, experience and a good deal of textual reinforcement.*<sup>20</sup>

La riarticolazione di miti e figure della cosmogonia Dogon entro un *serial poem* tanto stratificato e complesso quale *Song of the Andoumboulou*, capace nel tempo di toccare la musica beduina così come la filosofia gnostica, e di caricarsi di suggestioni diverse e molteplici ad ogni nuovo “installment” della serie, rivela quindi in controtuce un uso decisamente originale dell’antropologia, che diviene innanzi tutto strumento d’analisi dell’identità e della condizione diasporica. Come ricorda Mackey, nella cosmogonia Dogon l’Andoumboulou è una forma fallita di essere umano che ha avuto origine da un accoppiamento incestuoso, e il cui frutto rappresenta una delle rare nascite non gemellari, a simbolizzare la violazione dell’ordine naturale che condanna i nuovi nati alla privazione di legami affettivi e comunitari. In *School of Udhra* (1993), seconda

<sup>17</sup> M. LEIRIS, *L’Africa fantasma*, op. cit., p. 22, mia traduzione.

<sup>18</sup> Con tale frase Mackey descrive il tentativo di creazione linguistica di E. K. Brathwaite in *Islands*, ultima raccolta della trilogia *The Arrivants* (N. MACKEY, 1994, “Wringing the Word”, *World Literature Today* 68:4 (Autumn 1994), p. 734, ora in N. MACKEY, 2005, *Paracritical Hinge*, op. cit., pp. 40-58.

<sup>19</sup> V. TURNER, 1967, *The Forest of Symbols; Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca NY.

<sup>20</sup> P. NAYLOR, 2000, “An Interview with Nathaniel Mackey”, *Callaloo* 23:2 (2000), p. 646.

raccolta poetica che si apre su “Song of the Andoumboulou: 8”, Mackey introduce l’opera con le parole di Griaule e Dieterlen:

*First to be born were the Yeban, small creatures with big heads, discolored bodies, and frail limbs who, for shame of their condition, hide in the holes of the earth. They coupled and gave birth to the Andoumboulou, who are even smaller than they are. All these beings were born single. All were incestuous because, like Ogo his progenitor, a Yeban male coupled with his daughter, an Andoumboulou woman. Thus, the earth’s interior became slowly populated with these beings who are the very first to attest to Ogo’s failure and his lost twinness*

*Marcel Griaule and Germaine Dieterlen, The Pale*

Fox<sup>21</sup>

Il canto dell’Andoumboulou è dunque un canto di morte e di unione dissolta che sembra muoversi entro un precario equilibrio tra perdita e desiderio di comunione, separazione e radicamento, un canto che affonda le radici nella violazione e nella rivolta cosmica dello sciacallo/volpe bianca Ogo, che in cerca della propria gemella perduta penetra incestuosamente la madre terra.<sup>22</sup> In tal senso le misteriose creature sotterranee invocate dagli iniziati nel canto funebre vengono utilizzate da Mackey per indagare il tema più ampio della fragilità, dello sradicamento, dell’assenza di rapporti e dell’identità collettiva. Il canto e la poesia sono dunque legati a quella che Orlando Patterson, nella sua seminale opera sulla schiavitù nelle americhe, aveva definito una forma di “morte sociale”<sup>23</sup> – nozione che risuona nella definizione di Mackey del poeta come un “orfano”.<sup>24</sup> Come ricorda l’autore, l’Andoumboulou è innanzi tutto “a rough draft of human being. The work in progress we continue to be”.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> N. MACKEY, 1993, epigrafe introduttiva a *School of Udhra* e “Song of the Andoumboulou: 8”, in *School of Udhra*, City Lights, San Francisco, p. 1.

<sup>22</sup> La figura di Ogo, presentato come sciacallo in *Dieu d’eau*, è rivista e presentata come volpe in *Le Renard Pâle*, opera monumentale che Griaule aveva inteso come una summa della cosmogonia e dei miti Dogon, e che la morte gli impedì di portare a termine; il primo volume dell’opera fu quindi portato a compimento da Germaine Dieterlen nel 1965 (M. GRIAULE, G. DIETERLEN, 1965, *Le Renard Pâle*, op. cit.).

<sup>23</sup> O. PATTERSON, 1982, *Slavery and Social Death. A Comparative Study*, Harvard University Press, Cambridge.

<sup>24</sup> Mackey definisce appunto un orfano chiunque sia vittima di una forma di morte sociale (N. MACKEY, “Sound and Sentiment, Sound and Symbol”, in 1993, *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 232; cfr. anche paragrafo seguente).

<sup>25</sup> N. MACKEY, 2006, Introduction to *Splay Anthem*, New Directions, New York, p. xi.

E tuttavia, tali creature fragili, incapaci di provvedere a se stesse e tanto meno di riprodursi, sono invocate durante le cerimonie funebri dei Dogon, quasi il fallimento degli Andoumboulou fosse una prefigurazione della mortalità umana, a ricordare come la vita sia incapace di riprodursi all'infinito. Alla base di *Song of the Andoumboulou* si trova quindi un'elegia, il canto rituale con cui, a detta del poeta, le voci ruvide e graffianti degli esecutori – alcuni giovani iniziati – lamentano ed esorcizzano la perdita di una persona cara, e al tempo stesso invocano gli spiriti perché ne proteggano il passaggio da un regno all'altro:<sup>26</sup>

*The song of the Andoumboulou is addressed to the spirits. For this reason the initiates, crouching in a circle, sing it in a whisper in the deserted village, and only the howling of dogs and the wind disturb the silence of the night.*<sup>27</sup>

Nel canto con cui i Dogon accompagnano l'anima del defunto in tale cammino da una dimensione all'altra sembrano quindi combinarsi fragilità e speranza, conoscenza iniziatica e musica, intimità con la morte e una forma di contraddittoria e problematica spiritualità.<sup>28</sup> La fascinazione del poeta per tale canto, che come un fantasma sembra averlo perseguitato tutta la vita (“Perhaps Wilson Harris is right. There are musics which haunt us like a phantom limb”, commenta altrove l'autore)<sup>29</sup> non è certo motivo di stupore. Non vi è alcun dubbio che per Nathaniel Mackey la musica sia profondamente

---

<sup>26</sup> A proposito della voce ruvida e graffiante che Mackey identifica ripetutamente con la nota bassa e discrepante che diviene il filo rosso della sua produzione poetica nonché dei suoi interessi saggistici, cfr. anche l'introduzione alla raccolta di saggi del 1993, “And All the Birds Sing Bass”, in *Discrepant Engagement*, op. cit., pp. 1-19, oltre al successivo saggio dell'autore su Garcia Lorca e il *duende*, “Cante Moro”, originariamente scritto per una lettura tenuta al Naropa Institute/The Jack Kerouac School of Disembodied Poetics di Boulder, Colorado, nel 1991 e in seguito pubblicato in A. WALDMAN, A. SCHELLING, eds., 1994, *Disembodied Poetics. Annals of the Jack Kerouac School*, University of New Mexico, Albuquerque, pp. 71-94, ora disponibile in N. MACKEY, 2005, *Paracritical Hinge. Essays, Talks, Notes, Interviews*, the University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, pp. 181-206.

<sup>27</sup> N. MACKEY, 1985, *Eroding Witness*, op. cit., p. 31.

<sup>28</sup> Riferendosi alle qualità graffianti della voce nel *cante jondo* o flamenco – quel *duende* analizzato da Lorca – Mackey definisce tale tipo di canto “una conversazione con la morte”, (cfr. “Interview with Ed Foster, in *Paracritical Hinge*, op. cit., pp. 269-85). Analogamente, Mackey ritrova quelle stesse qualità nel canto dell'Andoumboulou, definito “Dogon *cante jondo*” (N. MACKEY, 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. xi). Per il concetto del *duende* come problematico canto infestato da una voce altra o alterna e i suoi rapporti con la poesia, vedi anche l'affascinante saggio di N. MACKEY, 2005 (1994), “Cante Moro”, in *Paracritical Hinge*, op. cit., pp. 197-99.

<sup>29</sup> N. MACKEY, 1986, *Bedouin Hornbook*, Callaloo Fiction Series, University Press of Virginia, Charlottesville, p. 1.

connessa alla sfera del mito, della religione e del misticismo – come nel caso del canto dell’Andoumboulou, la musica diviene in Mackey un’esperienza iniziatica e cerimoniale la cui funzione assomiglia molto da vicino a quella della musica nelle culture dell’Africa occidentale – la musica è necessaria perché, come ricorda Olly Wilson, costituisce il collegamento più diretto e immediato tra uomo e divinità – “The Gods will not descend without song”, ricorda un detto estremamente diffuso in Africa Occidentale.<sup>30</sup> Il primo verso di “Song of the Andoumboulou: 1”, che introduce il tema del canto funebre e del suo rapporto con la spiritualità, la memoria collettiva e il culto dei morti – una citazione quasi letterale dal testo etnografico di Griaule – si trasforma nelle mani di Mackey in una variazione dell’aforisma citato da Wilson, e al tempo stesso in un commento autoriflessivo sul rapporto tra musica e poesia:

*The song says the  
dead will not  
ascend without song.*<sup>31</sup>

L’Africa di Nathaniel Mackey, poeta di origine panamense residente in California, e mai recatosi di persona nell’Africa subsahariana,<sup>32</sup> pare prendere corpo – sebbene si tratti di un corpo spesso immaginario e impalpabile – lungo le linee diasporiche della musica nera e delle scritture etnografiche, per riarticolarsi come luogo puro dell’immaginario, sovrapponendosi magari quel continente di Mu che dà il titolo a un’altra delle serie poetiche di Mackey – sogno ad occhi aperti e spazio utopico che scomparso sotto le acque – e del sommerso nella poesia di Mackey si parlerà meglio in seguito – diviene elegia, promessa e impossibilità, ma anche *baby talk* semiotico e richiamo erotico, bocca (mouth), mito e musa, secondo la radice etimologica del termine “Mu”, e che prende il nome da una serie di *sessions* di Don Cherry in cui il trombettista sembra utilizzare vari strumenti a fiato imitando la voce umana.<sup>33</sup> Come ricorda il poeta,

---

<sup>30</sup> O. WILSON, “‘It Don’t Mean a Thing If It Ain’t Got That Swing’: The Relationship Between African and African American Music”, in S. S. WALKER, ed., 2001, *African Roots/American Cultures. Africa in the Creation of the Americas*, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham Maryland, pp. 153-68, cit. da p. 158.

<sup>31</sup> N. MACKEY, 1985, *Eroding Witness*, op. cit., p. 33.

<sup>32</sup> Conversazione personale con l’autore; cfr. anche “N. MACKEY interviewed by B. CUNNINGHAM”, in N. MACKEY, 2005, *Paracritical Hinge*, op. cit., pp. 324-25 .

<sup>33</sup> Per la serie di suggestioni legate al titolo “Mu”, si veda N. MACKEY, 2006, prefazione a *Splay Anthem*, op. cit., pp. ix-x, in cui il poeta liberamente lega la radice “mu” a musa, musica e mito.

*Any longingly imagined, mourned or remembered place, time, state, or condition can be called “mu”.*<sup>34</sup>

Mito e musica, corpo e desiderio, linguaggio e poesia si articolano quindi nella grana della voce e degli strumenti. Ma lungi dall’individuare nel continente nero una culla di civiltà autentica e intonsa, Mackey descrive un’Africa dell’immaginario già sincretica – capace di dare spazio alla cultura araba così come a quella spagnola, ai rituali della santeria cubana così come ai filosofi gnostici.

Ciò nonostante, l’uso della cosmogonia Dogon, soprattutto nella prima serie poetica, è spesso piuttosto esplicito e filologicamente attento, e la restituzione poetica dei miti si pone in dialogo fedele col testo etnografico originale. “Song of the Andoumboulou: 3”, ad esempio, è direttamente ispirata al mito fondativo Dogon che narra del modo in cui alla Terra è dato il potere della parola da parte del Nommo, uno dei gemelli generati dall’accoppiamento tra il Dio e dalla Terra stessa. La parola che discende sulle pieghe

---

Alla lista si dovrebbe aggiungere anche il verbo greco *mueo*, che significa iniziare ai misteri, istruire e insegnare. Il termine *muthos*, citato sia da Mackey sia da altri critici, a cui risale l’etimologia di “mito”, significa inoltre discorso, narrazione, e unisce in tal modo la musica al linguaggio verbale. Il termine *muthos* è citato anche nel recente saggio di R. L. ZAMSKY, 2006, “A Poetics of Radical Musicality. Nathaniel Mackey’s “-mu” Series”, *Arizona Quarterly* 62:1 (Spring 2006), pp. 126-28, ma l’autore, diversamente da Mackey che ne esplora le valenze verbali e comunicative riportandole infine al corpo, alla lingua e alla bocca come luogo di emissione del suono verbale e preverbale, ne sviscera unicamente il significato di mito. Riguardo al rapporto tra musica e linguaggio verbale e *Mu* di Don Cherry, si ricorda inoltre come sia la musica africana che quella afroamericana si basino sull’assunto che la musica sia profondamente connessa al linguaggio. A tal proposito si veda la pionieristica opera di K. J. H. NKETIA, 1963, *Drumming in the Akan Communities of Ghana*, publ. on behalf of the University of Ghana by T. Nelson, Edimburgh, sptt. pp. 32-50, che dimostra come in molti casi il suono dei tamburi delle comunità Akan si basi sul linguaggio verbale. Si ricordano inoltre strumenti quali i *talking drums*, piccoli tamburi che simulano livelli tonali e ritmo del parlato e permettono in tal modo la costituzione di un vero e proprio repertorio di “parola musicata” (particolarmente noti sono i *dun dun* yoruba). Ma anche per la musica afroamericana il rapporto tra voce e strumento è estremamente complesso e stratificato – si pensi a generi musicali quali gli *shouts* e i *field hollers* dei neri del sud. L’utilizzo di uno strumento (in genere a fiato) per simulare la voce umana è estremamente comune nel jazz, e notissime sono le “urla” del sassofono di John Coltrane; l’effetto contrario ricerca invece lo *scat singing*, un tipo di canto basato su sillabe prive di significato in cui la voce viene utilizzata per simulare uno strumento (Louis Armstrong è tuttora famoso per il suo *scat singing*). Del resto le opere narrative di Mackey, tre romanzi epistolari basati su un gruppo “mistico” di musicisti jazz, si basano in larga parte “on the sense of correspondences between music and verbal discourse that has long had a good deal of currency among African-American musicians and audiences” (N. MACKEY, in P. NAYLOR, 2000, “An Interview with Nathaniel Mackey”, *Callaloo* 23:2, p. 647).

<sup>34</sup> N. MACKEY, 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. x.

della Terra è intessuta nella tela delle sottane di fibre che coprono i fianchi della Terra stessa così come create dal flatus del Nommo.<sup>35</sup> La poesia tematizza l'incontro erotico incestuoso e la violazione della madre in uno stile in cui risuona l'eco del linguaggio utilizzato nel racconto di Ogotemmeli, la cui voce è addirittura riportata in un discorso indiretto introdotto da 'he said':

*The loincloth, he  
said, is tight,  
which is so that it conceals  
the woman's sacred parts.*

*But that in him*

*this worked a longing  
to unveil what's underneath,*

*the Word the Nommo  
put inside the fabric's  
woven secret,*

*the Book wherein  
the wet of kisses  
keeps.<sup>36</sup>*

---

<sup>35</sup> Per la nascita della parola cfr. M. GRIAULE, 1966, (1948), « Seconde journée. La première parole et la jupe de fibres », *Dieu d'eau*, Fayard, Paris, pp. 14-21. Tuttavia, il discorso di Ogotemmeli – riportato quasi parola per parola nella poesia di Mackey – compare nella dodicesima giornata, all'interno della sezione dedicata al verbo, l'ornamento e l'amore: « Le pagne est serré, dit-il, pour qu'on ne voie pas le sexe de la femme. Mais il donne à tous l'envie de voir ce que este dessous. C'est à cause de la parole que le Nommo a mise dans le tissu » (« Douzième journée. Le verbe, la parure et l'amour », *ibid.*, p. 77).

<sup>36</sup> N. MACKEY, 1985, *Eroding Witness*, op. cit., pp. 39-40.

Come riporta Griaule, il Nommo – o i Geni Nommo, che combinavano elementi della natura femminile e di quella maschile e la cui vera natura era gemellare, trattandosi della prima coppia di figli nati dalla copula del dio Amma con la Terra <sup>37</sup> –, dall’alto vide la madre Terra nuda e priva della parola; decise quindi di scendere su di lei portando con sé fibre delle piante delle regioni celesti per farne una sottana che coprisse il sesso della madre. Intrecciando le fibre, le impregnò del proprio vapore tiepido di portatore di parola, parola esso stesso. In tal modo donò alla madre il linguaggio. Ma lo sciacallo, primo figlio non gemellare, sollevò la sottana e violò la madre terra, ottenendo in tal modo la parola, che gli avrebbe permesso di rivelare agli indovini i futuri disegni di Dio. In tal senso, la figura di Ogo è quindi una delle innumerevoli figure di *trickster* finora incontrate nelle scritture della diaspora, capace di rivelare la volontà divina agli uomini e di mediare tra il mondo umano e quello divino.<sup>38</sup>

Sebbene l’ispirazione di Mackey derivi in larga parte dai miti e dalla cosmologia Dogon attraverso l’opera di Marcel Griaule, non si deve pensare che il poeta acriticamente miri ad appropriarsi della tradizione etnografica occidentale o a porre le proprie radici entro un’essenzialistica tradizione panafricana. Una poesia come “Song of the Andoumboulou: 4” crea un frammentario collegamento tra la cosmologia subsahariana e i riti *vodoun* cubani, ma lungi dall’individuare una linea genealogica pura capace di unire immutabilmente l’Africa ai Caraibi, Mackey consapevolmente sembra invocare un’idea sincretica e ibrida di cultura, che nelle raccolte successive sarà capace di trarre ispirazione dalla poesia araba così come dalla Spagna medievale, dalla musica sudamericana così come dal flamenco (titoli come *School of Udhra* e *Bedouin Hornbook* sono decisamente rivelatori in tal senso).<sup>39</sup> Il sincretismo religioso che ha permesso la

---

<sup>37</sup> Paul HOOVER crea un parallelo tra il ruolo dei gemelli nella cosmogonia Dogon e Da, il dio serpente dei cieli conservato in forme sincretiche a Cuba e Haiti, dove prende il nome di Damballah; Il serpente/arcobaleno, a detta di Hoover, combina spesso aspetti sia maschili che femminili, ed è talvolta rappresentato come un paio di gemelli o un serpente maschio e un serpente femmina uniti carnalmente (P. HOOVER, 2000, “Pair of Figures for Eshu. Doubling of Consciousness in the Work of Kerry James Marshall and Nathaniel Mackey”, *Callaloo* 23:2, pp. 728-48).

<sup>38</sup> A tal proposito cfr. anche il saggio di Megan SIMPSON, “Trickster Poetics: Multiculturalism and Collectivity in Nathaniel Mackey’s *Song of the Andoumboulou*”, *Melus* 28:4 (Winter 2003), pp. 35-54.

<sup>39</sup> Da tale punto di vista si ritiene interessante ma non sempre condivisibile il saggio di M. SIMPSON, 2003, “Trickster Poetics: Multiculturalism and Collectivity in Nathaniel Mackey’s

persistenza delle forme di culto africane nei Caraibi è tematizzato, ma consapevolmente lasciato irrisolto, in “Song of the Andoumboulou 4”, che si apre con una citazione da un altro breve saggio etnografico di William Bascom, “The Focus of Cuban Santería”:<sup>40</sup>

*While chromolithographies and plaster images of the Catholic saints are prominently displayed in the shrines and houses of the santeros, they are regarded only as empty ornaments or decorations, which may be dispensed with. The real power of the santos resides in the stones, hidden behind a curtain in the lower part of the altar, without which no santeria shrine could exist. The most powerful stones are said to have been brought from Africa by the slaves, who concealed them in their stomachs by swallowing them.*

*William R. Bascom, The Focus of Cuban Santería*

#### **Song of the Andoumboulou: 4**

*What they'll say was a  
calling marks the  
whites of his  
thighs with  
gifts of charred  
bread.  
The milkish  
meat of corn,  
  
The god's ear  
sweet but infected  
with hair. The  
god's hand dips our*

---

*Song of the Andoumboulou*”, Melus 28:4 (Winter 2003), pp. 35-54; lungi dall’essere un profeta del relativismo multiculturale, Mackey sembra utilizzare la giustapposizione di elementi disparati – provenienti da tradizioni culturali spesso molto distanti – a scopi quasi surrealisti, e nei casi migliori giungere a una forma del tutto personale di revisione e ibridazione culturale – una forma di sincretismo (sebbene l’autore, come si vedrà in seguito, offra una prospettiva critica rispetto a tale nozione) molto diversa dal mosaico di culture distaccate proposto dal multiculturalismo.

<sup>40</sup> Cfr. W. R. BASCOM, 1950 (1948), “The Focus of Cuban Santería”, *Southwestern Journal of Anthropology*, vol. 6:1 (1950), pp. 64-68. Si tratta di un *paper* presentato al convegno dell’American Anthropological Association tenutosi a Toronto nel dicembre del 1948; nel breve saggio, l’autore evidenzia i retaggi della cultura e della religione Yoruba nella santeria cubana.

*sleeves in  
vinegar, blown  
rain's whispers  
repeat themselves.*

*The dead, they say, are  
dying of  
thirst, not even  
words,*

*except it says itself  
for days  
In your head.<sup>41</sup>*

•

Nel saggio l'antropologo specifica che le rocce, oggetti fondamentali del culto *vodoun* cubano, devono essere nutrite col sangue delle vittime sacrificali almeno una volta all'anno per mantenere intatto potere. Il sangue è dunque il nutrimento dei *santi*, e le pietre gli oggetti tramite cui i *santi* (alternativamente definiti nel testo *orisha*, un termine yoruba corrispondente tuttora utilizzato presso i Lucumi, ovvero gli Yoruba della Nigeria insediati a Cuba) vengono nutriti. Se le pietre sono prive di tale nutrimento – sincreticamente definito col termine cattolico *bautismo* – queste perdono il proprio contatto con la divinità e divengono impotenti. Già dai termini rituali – “bautismo”, “santi” – appare chiaro come le rocce della santería cubana costituiscano il simbolo di un sincretismo culturale che a prima vista sembra rappresentare l'unica possibile risposta alla dislocazione forzata della diaspora; le tracce delle antiche divinità dell'Africa

---

<sup>41</sup> N. MACKEY, 1985, *Eroding Witness*, op. cit., pp. 41-42. Altri *loa* del *vodoun* haitiano compaiono nelle poesie successive – “Song of the Andoumboulou: 8”, ad esempio, è dedicata alla capricciosa Madame Erzulie (in *School of Udhra*, op. cit., p. 3) mentre in “Song of the Andoumboulou: 9”, *ibid.*, p. 4, fa la sua comparsa Legba, signore dei crocevia e in generale mediatore tra la sfera celeste e quella umana, e quindi invocato per primo nei riti *vodoun* per favorire la possessione; Anansi il ragno compare sia nella prima raccolta, sia nella terza, nella forma aggettivale “anansic”; il tema del ragno trova tuttavia una variante “obliqua” nel granchio a cui è dedicata l'ultima raccolta, 2006, *Splay Anthem* attraverso un verso di Charles Olson, “and all motion / is a crab” (*ibid.*, p. xvi).

occidentale si ritrovano così negli *orisha* del *vodoun* caraibico e, suggerisce Bascom e con lui Mackey, attraverso un ulteriore passaggio sincretico nei santi cattolici del nuovo mondo. Del resto, il rito descritto dal poeta nel testo della poesia rappresenta una forma già sincretica tra riti *vodoun* e cerimonie funebri Dogon – mentre la citazione iniziale rimanda alla santeria cubana, il verso in corsivo “*The dead, they say, are dying of thirst*”, è una citazione diretta dalla monografia etnografica di Griaule in cui lo studioso descrive la tradizione secondo cui i Dogon sono tenuti a costruire un altare e offrire libagioni e bevande alle anime dei morti per favorirne il passaggio allo status di antenati; nel caso questo non avvenga, gli ubriachi rituali del villaggio ammoniscono i familiari del morto ripetendo assiduamente la frase in questione in loro presenza.<sup>42</sup>

E tuttavia, sarebbe forse più corretto ricordare che gli altari descritti da Bascom non costituiscono tanto un oggetto di culto sincretico quanto uno basato su un occultamento e una sostituzione – le immagini dei santi cattolici rappresentano un vacuo ornamento senza alcun valore, utilizzato unicamente per celare la reale fonte del potere, le rocce. Lo stesso Bascom solleva, in maniera assai affascinante, la possibilità che alla base delle pratiche dei *santeros* cubani si possa trovare una forma di sincretismo negativo, per difetto, a sottolineare quella che Herskovits aveva definito la profonda ambivalenza delle culture nere nel Nuovo Mondo.<sup>43</sup> In tal senso, più che a un reale sincretismo religioso Nathaniel Mackey sembra far riferimento a quelle strategie di mascheramento e resistenza comuni tra gli schiavi nel nuovo mondo, e spesso analizzate da un poeta come Brathwaite ma anche da un critico come Glissant. Tuttavia in Mackey, scrittore affascinato dai culti misterici, tali altari finiscono per rappresentare ancora una volta a una forma di sapere iniziatico in cui solo gli adepti condividono la piena conoscenza dei

---

<sup>42</sup> M. GRIAULE, 1968 (1948), « [...] leurs paroles sont bien comprises de tous les insoucians dont les greniers ne sont pas assez pleins pour l'ouverture des rites, de tous les pauvres dont les efforts sont vains : Les morts, eux, meurent de soif ! », in « Vingt-septième journée. Le culte des morts, les boissons fermentées, les morts vivants », in *Dieu d'eau*, op. cit., pp. 169-75, cit. da p. 173.

<sup>43</sup> W. R. BASCOM, 1950 (1948), “The Focus of Cuban Santeria”, op. cit., pp. 64-68; secondo l'autore il contatto col cattolicesimo nel Nuovo Mondo aveva probabilmente enfatizzato alcune pratiche religiose e rituali distintive (quali il sacrificio e l'uso delle erbe) non così accentuate nella cultura yoruba africana. Bascom tenta di dare una spiegazione psicologica dell'occorrenza, sottolineando come i *santeros*, che si ritengono cattolici, abbiano un atteggiamento ambivalente nei confronti della religione imposta – “While Catholicism is outwardly embraced, it is inwardly rejected; and the stones, the blood, and the herbs have become, perhaps unconsciously, a rallying point for the defense of the African religious tradition” (ibid., pp. 67-68).

misteri – una forma di conoscenza esoterica in cui il reale significato è velato, o addirittura in questo caso dislocato.<sup>44</sup>

Del resto, l'impulso sincretico alla base di numerose pratiche del nuovo mondo, più che costituire una risposta cosciente alla dislocazione forzata, sembra esserne un sintomo. Non è un caso che nella poesia Mackey rifiuti una facile sintesi culturale, continuando a muoversi lungo le spaccature e le faglie che caratterizzano la condizione diasporica, e consapevolmente sembri evitare i toni celebrativi con cui alcuni degli autori e teorici postcoloniali trattano la categoria retorica dell'ibridità. Con Ella Shohat, Mackey pare qui suggerire che il sincretismo costituisce una categoria descrittiva più che interpretativa del reale, dal momento che i rapporti di potere ineguali e sbilanciati che l'hanno portato in essere, lungi dall'essere esauriti, mostrano una persistenza sconcertante. Come ricordava Shohat già all'inizio degli anni Novanta, ibridità e sincretismo in sé e per sé, laddove non siano articolati assieme a questioni di egemonia e rapporti di potere coloniali e neocoloniali, rischiano semplicemente di consacrare la situazione *de facto* della violenza coloniale.<sup>45</sup> Nella stessa direzione si muove Mackey, quando fa notare come

*the syncretic equation of African loas with Catholic saints in New World vodoun doesn't erase [...] the dominant position of Catholicism relative to vodoun, Europe relative to Africa, white relative to black.*<sup>46</sup>

Il poeta sembra esserne ben consapevole quando, nell'ultima sezione della poesia, riprende alcuni dei tropi caratteristici della letteratura occidentale – la dialettica tra luce ed ombra, tra bianco e nero – per investigarne le possibili suggestioni. E tuttavia alla base della critica del poeta al reale si ritrova sempre un medesimo imperativo estetico: testare i

---

<sup>44</sup> Già evidente è il riferimento allo gnosticismo, con la sua insistenza sull'estraneamento e l'esoterismo, che diverrà l'influenza più marcata nella terza raccolta poetica dell'autore, *Whatsaid Serif*; nell'intervista di N. MACKEY con P. NAYLOR, 2000, "An Interview with Nathaniel Mackey", *Callaloo* 23:2, l'autore lega i precetti gnostici all'Andoumboulou, unendo la "failed, earlier form of human being in Dogon cosmology, to the gnostic assertion that, as Lacarrière puts it, we are all premature births" (ibid., pp. 655-56). Sul rapporto tra lo gnosticismo e la poesia di Mackey, cfr. anche P. O'LEARY, 2000, "Deep Trouble/Deep Treble. Nathaniel Mackey's Gnostic Rasp", *Callaloo* 23:2, pp. 516-37.

<sup>45</sup> E. SHOCHAT, 1992, "Notes on the 'Post-Colonial'", *Social Text* 31-32. Third World and Post-Colonial Issues, pp. 109-10.

<sup>46</sup> N. MACKEY, in P. NAYLOR, 2000, "An Interview with Nathaniel Mackey", *Callaloo* 23:2, p. 657.

limiti e le possibilità di una voce alterna, di un luogo altro, di una duplice articolazione che frammenti la voce univoca del soggetto occidentale per dare origine a un suono agonistico e irregolare capace di problematizzare e mettere alla prova i limiti di ciò che può essere detto, e, per dirla con Brathwaite, di riconoscere rumore e impedimento come tratti fondanti di un nuovo linguaggio.<sup>47</sup>

Così nella sezione seguente della poesia il rituale religioso acquisisce i connotati onirici di un incontro erotico, e la luce, avvolta nell'ombra, nel sudore del grembo femminile e nella polvere soffiata dal vento, trasforma la cerimonia *vodoun* nel risveglio di un pomeriggio afoso. Il refrain della luce (che pare segnalare l'inizio di quelle che potrebbero apparire strofe, sebbene la disposizione grafica della poesia impedisca una facile distinzione), mantiene poco più che un flebile rapporto con la cerimonia religiosa nei riferimenti al pane, già presente nella prima sezione della poesia, e nel suono dei tamburi, capaci immediatamente di suggerire e al tempo stesso interrogare un immaginario esotico, i cui accenti primitivi sono singolarmente disinnescati – o meglio fatti risuonare secondo modulazioni inaspettate – nell'accostamento con quelle tende tirate che compaiono nel medesimo verso. Ma l'assenza di ogni ulteriore riferimento spazio-temporale fa sì che il risveglio possa aver luogo indistintamente in un villaggio del vecchio o del nuovo mondo, in un luogo dell'immaginario evocato nel piacere tutto semiotico, direbbe Kristeva, della risonanza e del gioco linguistico.<sup>48</sup> Lo stile spezzato, basato sulla giustapposizione e su una forma di collage ispirato al frammento sonoro, sembra rifiutare una possibile sintesi se non nel piacere aurale della lettura, in quelle allitterazioni, rime interne, e in quei movimenti della prosodia, in cui, come ricorda Charles Bernstein, si ritrova una trama sonora estremamente complessa improntata a modelli ritmici variati

*creating a densely layered, or braided, or chordal, texture,*<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Per la ricerca linguistica di Brathwaite e la sua teorizzazione della *nation language*, cfr. cap. 3 par. 4.

<sup>48</sup> KRISTEVA, 1974, *La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris, pp. 23-25. Trad. it. *La Rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979.

<sup>49</sup> C. BERNSTEIN, 1998, "Introduction", in C. BERNSTEIN, ed., 1998, *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, New York, p. 15.



*The light*

*arrives*

*wrapped in  
spoons full of  
kisses,*

*skillets  
full of raindrops,  
made of wood.*

*The light*

*arrives wrapped*

*in drums, in drawn*

*curtains. The rocks*

*inside our stomachs*

*want blood.*<sup>51</sup>

La roccia, che già in Brathwaite sembrava rimandare a una sfera simbolica estremamente composita e spesso intrinsecamente contraddittoria (sterilità e isolamento da un lato, genesi e sopravvivenza in condizioni avverse dall'altro),<sup>52</sup> nell'opera di Mackey diviene simbolo della persistenza dell'Africa nei Caraibi, testimonianza storica concreta del *Middle Passage* e oggetto rituale, pietra filosofale e materia semibiologica ed organica nel suo occultamento entro il corpo degli schiavi. Il tema del sacrificio rituale con cui si conclude la poesia sembra suggerire anche il motivo del desiderio insoddisfatto – “sin remedio”<sup>53</sup> – cui è improntata tutta la poetica di Mackey – quello stesso desiderio inappagato perché privo di oggetto che, a detta di Lorca, è alla base del *duende* nel

---

<sup>51</sup> N. MACKEY, 1985, *Eroding Witness*, op. cit., pp. 42-43.

<sup>52</sup> Per l'immagine della roccia in Brathwaite cfr. cap. 3, nota 41.

<sup>53</sup> N. MACKEY, “Cante Moro”, in 2005, *Paracritical Hinge*, op. cit., p. 185. La citazione fa riferimento sia all'opera di Jack SPICER “After Lorca”, sia a una frase estremamente ricorrente nel flamenco.

flamenco o *cante jondo*;<sup>54</sup> una fame inestinguibile che per continuità metonimica con il ventre che ha ospitato le rocce durante la traversata atlantica non può che rimandare alla condizione di deprivazione del *Middle Passage* e della schiavitù nel nuovo mondo, ma anche a un insaziabile “appetito utopico” che tende a un appagamento sempre inseguito e continuamente differito.<sup>55</sup>

E tuttavia è fondamentale ricordare come la forma del *serial poem* imponga un’attenzione particolare alla composizione complessiva dell’opera, e come il tema del sacrificio rituale con cui si chiude “Song of the Andoumboulou: 4” riecheggi come una premonizione della poesia successiva, quella “Song of the Andoumboulou: 5” sottotitolata “Gassire’s Lute”, che tematizza il complesso e contraddittorio rapporto tra sacrificio e arte, creatività e violenza – il liuto di Gassire, difatti, suona solamente quando placato dal sangue di vittime innocenti. Come ricorda Peter O’Leary, la storia del liuto di Gassire – così come narrata in un’epica dell’Africa occidentale estremamente diffusa in Mali – arriva a Mackey dal già citato antropologo tedesco Leo Frobenius – che l’aveva raccolta presso i Soninké del Mali – via Ezra Pound, Charles Olson e Robert Duncan – ancora una volta una genealogia estremamente eterogenea, capace di combinare un antropologo attivo nei primi decenni del secolo nonché uno dei più importanti ispiratori del movimento della Négritude grazie alla sua influenza su Senghor e Césaire,<sup>56</sup> e almeno tre diverse generazioni di poeti occidentali.<sup>57</sup> Come già visto nel capitolo precedente,

<sup>54</sup> N. MACKEY, “Cante Moro”, in 2005, *Paracritical Hinge*, op. cit., pp. 181-206.

<sup>55</sup> La definizione è di N. MACKEY, che commentando sui limiti e la “disperazione” insita entro la forma seriale, spesso costretta alla ripetizione e alla ricorsività piuttosto che al progresso, fa notare come questa si configuri al tempo stesso per un’ampiezza di appetiti, o meglio un appetito utopico destinato al fallimento e alla delusione: “seriality’s mix of utopic appetite and recursive constraint I’d call bluetopic” (N. MACKEY, in P. NAYLOR, 2000, “An Interview with Nathaniel Mackey”, *Callaloo* 23:2, p. 653); il neologismo “bluetopic” deriva invece dal titolo di una composizione di Duke Ellington, *Blutopia*, Duke Ellington and His Orchestra, 1943.

<sup>56</sup> Per il rapporto tra Frobenius e Senghor, cfr. cap. 2, par. 2.

<sup>57</sup> Cfr. P. O’LEARY, 2000, “Deep Trouble/Deep Treble. Nathaniel Mackey Gnostic Rasp”, *Callaloo* 23:2 (Spring 2000), sptt. pp. 520-26. Leo Frobenius era entrato in contatto con l’epica di Gassire nel Mali all’inizio degli anni Venti (ma altre fonti fanno risalire tale incontro a un periodo precedente, attorno al primo decennio del secolo); nello stesso periodo, l’antropologo aveva cominciato a corrispondere con Ezra Pound, che, affascinato dalla figura di Gassire, vi aveva fatto riferimento nei suoi *Pisan Cantos*, incorporandola nel Canto LXXIV Cfr. L. FROBENIUS e D. FOX, 1937, *African Genesis*, Stackpole Sons, New York. Cfr. E. POUND, 1948, *Pisan Cantos*, New Directions, New York, p. 427. Trad. it. 1957, E. POUND, *Canti pisani*, con testo a fronte, introduzione e note di Alfredo Rizzardi, Guanda, Parma. Sia che Frobenius abbia raccolto tale leggenda nel 1909 sia che l’abbia fatto negli anni Venti, la prima pubblicazione in tedesco risale

Gassire è evidentemente una figura di griot, e a testimoniarlo è il nome stesso del protagonista.<sup>58</sup> Come annota Thomas Hale in un seminale studio sul griot, uno dei termini soninké per indicare tale figura è “geseré”, talvolta reso con la grafia “gessere”.<sup>59</sup> Nella leggenda narrata da un poeta particolarmente sensibile al mitico e al mistico quale Nathaniel Mackey, tuttavia, la figura delineata da Amiri Baraka in *Wise, Why's, Y's* è completamente rivista e reinterpretata.

A detta di Hale, quasi tutti i racconti eziologici sull'origine dei griots si basano sul sangue – il suo spargimento, consumo, o il coinvolgimento in un crimine di sangue. La leggenda ripresa da Nathaniel Mackey non fa eccezione. Poiché Gassire, figlio del re di Wagadu, al termine di una battaglia è sedotto dalla gloria del canto epico di un uccello, capisce di essere destinato ad essere un poeta invece di un guerriero. Nel nome di tale gloria poetica, tuttavia, Gassire accetta di suonare un liuto maledetto, le cui note si levano solo quando lo strumento sia placato dal sangue dei suoi cinque figli. Lo smodato orgoglio poetico di Gassire sarà inevitabilmente la causa della distruzione della città e della morte della sua progenie.

---

al 1921, mentre in inglese al 1937 (l'opera fu in seguito ripubblicata col titolo *Gassire's Lute*, Jablow 1971). Le versioni della storia non sempre coincidono – nella fattispecie, la versione della storia così come riferita da Mackey differisce dalla versione di Frobenius per alcuni essenziali particolari. Di seguito si fornisce la variante riportata da Mackey in “Gassire's Lute: Robert Duncan's Vietnam War Poems”, una serie di saggi di Mackey pubblicati in più numeri della rivista *Talisman* all'inizio degli anni Novanta e ora disponibile in N. MACKEY, *Paracritical Hinge*, op. cit., pp. 71-180. Dopo essersi consultato con un vecchio saggio, il giovane Gassire scopre di riuscire a capire il linguaggio delle pernici. Ascoltando il canto di una di esse, che intona le storie del Dausi, un canto eroico, Gassire apprende che l'uccellino è destinato a morire, lui stesso è destinato a morire, ma che il canto sarebbe sopravvissuto ad entrambi. Riferito lo scambio di battute con la pernice al vecchio, questi si rende conto che Gassire è ormai destinato ad essere un poeta invece di un guerriero, e che a causa della sua vanità poetica, la città che questi avrebbe dovuto proteggere sarà inevitabilmente distrutta. Della persistenza dell'immagine del liuto di Gassire nella poetica di Mackey fanno fede non solo le numerose citazioni della storia nelle sue opere poetiche e narrative, ma anche già citato saggio sulla poesia di Robert Duncan. A tal riguardo cfr. anche A. MOSSIN, 2000, “Unveiling Expectancy. Nathaniel Mackey, Robert Duncan, and the Formation of Discrepant Subjectivity”, *Callaloo* 23:2, pp. 538-62, e P. O'LEARY, 2002, *Gnostic Contagion. Robert Duncan and the Poetry of Illness*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, sptt. il capitolo dedicato ai rapporti tra Duncan e Mackey (cap. 4), pp. 171-216.

<sup>58</sup> Per la figura del griot, cfr. cap. 4 par. 1.

<sup>59</sup> T. A. HALE, 1998, *Griots and Griottes*, Indiana University Press, Bloomington, p. 351. Per ulteriori racconti sulle origini del griot e la loro diffusione in testi etnografici occidentali, cfr. T. A. HALE, “The Origins of Griots”, *ibid.*, pp. 59-113.

In tal senso, il sangue sacrificale che deve placare le rocce di “Song of the Andoumboulou: 4” è dunque anche quello della vanità artistica e poetica. Così, come la qualità di *duende* del flamenco si piega “sul bordo di una ferita”,<sup>60</sup> nel tema antropologico del sacrificio rituale e dei legami di sangue sembra risuonare lo sradicamento violento della condizione diasporica, a riecheggiare il monito di Wilson Harris e Kamau Brathwaite sul ruolo (e i limiti) della creatività artistica:

*song is [...] wounded kinship's last resort.*<sup>61</sup>

## 5.2 Eco e fantasmi in *Song of the Andoumboulou*

*Earlier moments can be said to die and live on as echo and rearticulation, riff and recontextualization, alteration and reconception. The song of the Andoumboulou is one of death and rebirth [...] momentary utterance extending into ongoing myth [...] The word for this is ythm (clipped rhythm, anagrammatic myth)*

Nathaniel Mackey

La poesia di Mackey, profondamente autoriflessiva, è intessuta di immagini di sradicamento, sacrificio e mutilazione legate al canto e alla voce del poeta, in numerosi casi ispirate a miti o racconti riportati in fonti etnografiche. Così nel saggio “Sound and Sentiment, Sound and Symbol”, prendendo le mosse da un’opera etnografica di Steven Feld sui Kaluli della Nuova Guinea,<sup>62</sup> il poeta indaga la leggenda secondo cui il *gisalo*, la forma di canto più apprezzata presso la popolazione di Papua, avrebbe origine da una negazione e una mancanza – affamato e tradito da una sorella che rifiuta di nutrirlo nonostante la fortunata pesca, un fanciullo si trasforma in uccello e canta il proprio dolore coi toni rochi e dolenti propri della voce dell’animale.

<sup>60</sup> “The duende loves the rim of the wound”, citato in N. MACKEY, “Cante Moro”, in 2005, *Paracritical Hinge*, p. 183.

<sup>61</sup> N. MACKEY, 1993, “Sound and Sentiment, Sound and Symbol”, in *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 232.

<sup>62</sup> S. FELD, 1982, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, citato in N. MACKEY, 1993, “Sound and Sentiment, Sound and Symbol”, in *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 234.

Come nel canto funebre dell'Andoumboulou, la poesia e la musica sono dunque indissolubilmente legate a una forma di "morte sociale", a una condizione di orfano – quella dissoluzione dei legami di sangue suggerita nella chiusura del paragrafo precedente che costituisce anche un simbolo della condizione diasporica. Ma l'importanza di riconoscere lo sradicamento e l'isolamento come elementi fondanti della possibilità poetica non significa lasciarsi andare a facili toni elegiaci. Insita nelle forme e nelle scelte linguistiche di Mackey si ritrova innanzi tutto una profonda critica del tessuto sociale. Come ricorda problematicamente il poeta esaminando la musica nera alla luce di una rara dichiarazione apertamente politica, la critica al concetto di realtà, così come rappresentata nel tessuto epistemologico dominante, non può che costituire

*notoriously a critique of social reality, of social arrangements in which, because of racism, one finds oneself deprived of community and kinship, cut off.*<sup>63</sup>

Come già in Brathwaite, la poesia di Mackey lamenta una condizione storica di perdita e in perdita, ma si caratterizza per un continuo impulso al passaggio dalla sfera sociale a quella del mito, in un'affascinante dialettica insolita – se non addirittura circolare, come si vedrà meglio in seguito analizzando la forma seriale – tra una condizione di deprivazione e sradicamento e una tendenza utopica alla riconciliazione, continuamente visitata dalla figura di quel gemello perduto così come narrato nella cosmogonia Dogon. Nelle forme poetiche del canto dell'Andoumboulou si sente riecheggiare

*a wish, among others, to be we, that of the recurring two, the archetypical lovers who visit and revisit the poems, that of some larger collectivity an anthem would celebrate.*<sup>64</sup>

Se il tropo dell'unione, la passione per l'erotismo mistico sono alcuni degli aspetti più evidenti della poesia di Mackey, è importante sottolineare come questa si ponga in dialogo con la questione dello sradicamento e della ricerca di una comunità innanzitutto nelle scelte sintattiche e stilistiche – prima tra tutte, quella di una voce poetica che consapevolmente rifiuta l'utilizzo della prima persona singolare. Nella serie poetica, l'uso

<sup>63</sup> N. MACKEY, 1993, "Sound and Sentiment, Sound and Symbol", in *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 234.

<sup>64</sup> N. MACKEY, 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. xi. Il riferimento all'inno celebrativo rimanda necessariamente a quell'inno sghembo che dà il titolo all'ultima raccolta del poeta.

del soggetto di prima persona è rarissimo, al punto che, riferendosi alla serie poetica, alcuni critici hanno parlato di “elided first person”.<sup>65</sup> A detta di Megan Simpson, in *Song of the Andoumboulou*

*the first person pronoun rarely occupies the subject position. Personal agents are often avoided altogether in favor of human expression or utterance itself.*<sup>66</sup>

È questo il caso dei versi conclusivi di “Song of the Andoumboulou: 8”, che invocano l’affascinante figura di Erzulie, capricciosa figura del pantheon del *vodoun* haitiano, attraverso le parole disincarnate dei suoi adepti:

*Who sits at her feet fills his  
head with wings, oils his  
mouth  
with rum, readies her way  
with perfume ...*

*From whatever glimpse  
of her I get I take heart, I hear them  
say,*

*by whatever bit of her I touch*

*I take  
hold<sup>67</sup>*

Anche laddove compaia il pronome di prima persona singolare, il soggetto è spesso soppresso entro strutture che lo modificano – talvolta tramite una forma passiva, talvolta giocando con l’ordine della frase e dislocandolo nella posizione abitualmente occupata dell’oggetto (“Blinded / by what likeness I saw. Exotic Persian red / robe I put on this morning”),<sup>68</sup> oppure trasformato in complemento oggetto (“As though an angel

<sup>65</sup> J. DONAHUE, 1992, “Sprung Polity: On Nathaniel Mackey's Recent Work”, *Talisman* 9:1992, p. 63; Cfr anche M. SIMPSON, 2003, “Trickster Poetics: Multiculturalism and Collectivity in Nathaniel Mackey’s *Song of the Andoumboulou*”, *Melus* 28:4 (Winter 2003), pp. 35-53.

<sup>66</sup> M. SIMPSON, 2003, “Trickster Poetics: Multiculturalism and Collectivity in Nathaniel Mackey’s *Song of the Andoumboulou*”, *Melus* 28:4 (Winter 2003), pp. 43 e segg.

<sup>67</sup> N. MACKEY, 1993, “Song of the Andoumboulou: 8”, in *School of Udhra*, op. cit., p. 3.

<sup>68</sup> N. MACKEY, 1993, “Blinded”, in *School of Udhra*, op. cit., p. 6; si tratta curiosamente di una breve composizione che interrompe la serie tra “Song of the Andoumboulou: 10” e “Song of the Andoumboulou: 11”, e per temi sembra essere una “ripresa” della poesia che la precede (per il concetto di “reprise” nell’opera di Nathaniel Mackey, cfr. B. HAYES EDWARDS, 2000, “Notes on Poetics Regarding Mackey’s Song”, *Callaloo* 23:2, sptt. pp. 582-91); cfr. anche cap. 5, par. 3..

sought / me out in my sleep”).<sup>69</sup> Talvolta la sua presenza è segnalata tramite un’elisione, come ad esempio ( “Sowed ruins of what by then would / whose walls collapse and / crumble”),<sup>70</sup> e in numerosi casi esso è posto entro strutture riflessive che suggeriscono una moltiplicazione del punto di vista o uno sdoppiamento della coscienza (“Weathered raft I saw myself / adrift on / Battered wood I dreamt I / drummed on, driven.”).<sup>71</sup> La scelta di tali strutture sintattiche rivela una critica e un’analisi dei limiti dell’ego così come concepito dall’occidente e dalla sua storia coloniale – è Mackey stesso a spiegare la sua insofferenza nei confronti del dualismo tra soggetto e oggetto come una critica nei confronti della “separazione cartesiana tra l’ego e il resto del mondo”.<sup>72</sup> In luogo di quello che definisce un “bound / I”, Mackey sembra proporre un “insubordinate / us”,<sup>73</sup> che partecipi di

*alternate traditions that have not so compromised subjectivity with a history of oppression [...].*<sup>74</sup>

Se, da un lato, tale scelta stilistica sembra riecheggiare ironicamente e sovvertire quella forma di stile indiretto che caratterizza le monografie etnografiche, contraddistinte dall’elisione della prima persona e dei commenti soggettivi dal testo,<sup>75</sup> e muoversi nella direzione delle nuove scritture etnografiche che utilizzano il collage o il montaggio per sovvertire una voce narrativa univoca lasciando spazio a voci plurime, rumore e ricomposizione, dall’altro a essere provocatoriamente messa in dubbio è quella tradizione di poesia confessionale tanto diffusa negli Stati Uniti degli anni Cinquanta,<sup>76</sup> che aveva

<sup>69</sup> N. MACKEY, 1993, “Song of the Andoumboulou: 8”, in *School of Udhra*, op. cit., p. 3.

<sup>70</sup> N. MACKEY, 1993, “Song of the Andoumboulou: 9”, in *School of Udhra*, op. cit., p. 4.

<sup>71</sup> N. MACKEY, 1993, “Song of the Andoumboulou: 12”, in *School of Udhra*, op. cit., p. 9.

<sup>72</sup> “Nathaniel Mackey Interviewed by Edward Foster”, in N. MACKEY, 2005, *Paracritical Hinge*, op. cit., p. 269, mia traduzione. In realtà Mackey evita facili generalizzazioni ed è molto attento a distinguere fra tradizioni diversificate e alterne anche all’interno dell’occidente, sottolineando quelle forme eterodosse che sono state a loro volta marginalizzate dal razionalismo cartesiano (ibid., sptt. pp. 269-70).

<sup>73</sup> N. MACKEY, 1993, “Song of the Andoumboulou: 12”, in *School of Udhra*, op. cit., p. 10.

<sup>74</sup> “Nathaniel Mackey Interviewed by Edward Foster”, in N. MACKEY, 2005, *Paracritical Hinge*, op. cit., p. 268.

<sup>75</sup> Cfr. J. CLIFFORD, 1986, “Introduction: Partial Truths”, in J. CLIFFORD and e G. E. MARCUS, eds., 1986, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, pp. 1-26.

<sup>76</sup> A tal proposito si dissente fortemente dalle posizioni di Matthew A. LAVERY, che nel suo saggio sul linguaggio in *Song of the Andoumboulou* sostiene che attraverso la riconosciuta

trovato i suoi più inaspettati sostenitori in quei *beat* la cui esperienza biografica era divenuta cuore e corpo pulsante dell'ispirazione poetica – si pensi all'incipit di una poesia autobiografica quale "Howl" di Allen Ginsberg, la cui apertura su un soggetto di prima persona consapevolmente riecheggia i toni dello "et vidi" dell'Apocalisse di Giovanni di Pathmos – "I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked".<sup>77</sup> Del resto, la critica di Mackey alla soggettività così come espressa nella tradizione poetica occidentale è ben più radicale: a detta del poeta, è necessario situare

*the predicament of subjectivity in the lyric that we inherit within a Western tradition which has legacies of domination and conquest and moral complications that make those claims to subjectivity and sublimity hard to countenance.*<sup>78</sup>

---

influenza di Baraka sulla sua opera, Mackey "ties himself to groups of Confessional and even Expressivist poets" (M. A. LAVERY, 2004, "The Ontogeny and Phylogeny of Mackey's *Song of the Andoumboulou*", *African American Review*, 38:4, p. 690). Non solo Mackey privilegia l'obliquità e la rifrazione come forma espressiva del soggettivo, questionando ripetutamente l'espressione confessionale del particolare – "I didn't seem to be much given to [...] locating myself in that way, in terms of geographic space, personal biography, family history, and so forth" ("N. MACKEY interviewed by B. CUNNINGHAM", in N. MACKEY, 2005, *Paracritical Hinge*, op. cit., p. 321); ma si ricorda inoltre che la fascinazione di Mackey per Baraka lo riporta quasi sempre alle opere giovanili del poeta, quando questi ancora si firmava col nome di LeRoi Jones (in particolare la seconda raccolta) e privilegiava forme di scrittura sperimentali e stilisticamente innovative, che hanno finito per consegnare l'autore a quella che Mackey definisce "una marginalità estetica" tuttavia fondamentale per lo sviluppo di una tradizione nera del dissenso (N. MACKEY, 1993, *Discrepant Engagement*", op. cit., pp. 7-8. A tal proposito cfr. anche il saggio su Baraka "The Changing Same. Black Music in the Poetry of Amiri Baraka" (ibid., pp. 22-48). Al contrario, Mackey sembra muoversi con maggiore agio entro i paradigmi di quella *Language Poetry* spesso posta in rigida opposizione con la cosiddetta poesia espressivista (termine denigratorio coniato da Michael Davidson); gli scopi della *Language Poetry*, che a detta dei suoi maggiori teorici mira ad esplodere l'io lirico tramite una profonda autoanalisi dei processi del mezzo della scrittura, e ad analizzare il ruolo di forme alternative di scrittura nella trasformazione dell'ordine sociale, riecheggiano da vicino le parole di Mackey sull'importanza delle scritture oppostive e discrepanti (cfr. N. MACKEY, 1993, introduzione a *Discrepant Engagement*, pp. 1-19). Per un manifesto della *language poetry* e i suoi tratti politici, vedasi R. SILLIMAN, C. HARRYMAN, L. HEJINIAN, et al., 1988, "Aesthetic Tendency And the Politics of Poetry: A Manifesto", *Social Text* 19-20 (1988), pp. 261-75. A tal riguardo cfr. anche J. LEASE, 2003, "'progressive lit'. Amiri Baraka, Bruce Andrews and the Politics of the Lyric I", *African American Review* 37:2,3 (double issue), 2003.

<sup>77</sup> A. GINSBERG, 1956, "Howl", in *Howl and Other Poems*, City Lights, San Francisco, p. 9.

<sup>78</sup> Nathaniel Mackey Interviewed by Edward Foster", in N. MACKEY, 2005, *Paracritical Hinge*, op. cit., p. 268.

E tuttavia l'io non scompare *tout court* dalla scrittura poetica di Mackey – “The ‘I’ only come in through the back door of an object inhabiting a vision or a dream”, ricorda Hayes Edwards.<sup>79</sup> Ma tali tropi – sogno e visione – non sono che alcune delle sfaccettature che Mackey utilizza per ricercare una voce e una soggettività alterne – a queste è necessario aggiungere altre figure quali voce disincarnata ed eco, di cui si dirà meglio in seguito, nonché elisione – una forma di assenza che non può che suggerire e differire una presenza, arto fantasma che segnala un difetto e al tempo stesso una potenzialità. In quanto forma del rimosso, l'elisione costituisce un'invocazione per difetto che trasforma il soggetto in traccia; del resto, come ricorda Derrida, la traccia non è solamente la scomparsa dell'origine, ma *pura différance*,<sup>80</sup> energia opaca inintelligibile. In tale ottica la soggettività – inadeguata ma ineludibile, continuamente suggerita per trascenderne i limiti – altro non è che uno dei numerosi fantasmi che visitano, ma sarebbe più opportuno dire infestano, la poesia di Mackey.

Tale “differimento del soggetto”,<sup>81</sup> che spesso ne permette il ritorno solo nelle forme del rimosso – nel sogno, nell'inconscio, nella voce disincarnata, nello spirito, nell'erotico, nell'eco, nel fantasma – dà necessariamente origine a una destabilizzazione del soggetto stesso. Ma piuttosto che una rimozione del soggettivo e del personale, dalle scelte stilistiche di Mackey sembra emergere la ricerca di una soggettività “allargata”, capace di porsi in dialogo con l'eredità e la tradizione comunitaria e collettiva nera così come di ricreare un'eredità del tutto personale<sup>82</sup> – del resto, come ricorda il poeta, alla base della tradizione si trova inevitabilmente una trasformazione creativa che ne impedisce la fossilizzazione per favorirne lo sviluppo originale entro un processo aperto:

*these traditions—the mythology, the lore—are not being gone to as some kind of fixed, given entity that one then has to have a subservient relationship to. They are active and unfinished; they are subject to change; they are themselves in the*

<sup>79</sup> B. HAYES EDWARDS, 2000, “Notes on Poetics Regarding Mackey’s Song”, *Callaloo* 23:2, p. 580.

<sup>80</sup> Cfr. J. DERRIDA, 1967, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, pp. 90-92.

<sup>81</sup> La definizione “deferral or destabilization of the subject” è di B. HAYES EDWARDS, 2000, “Notes on Poetics Regarding Mackey’s Song”, *Callaloo* 23:2, p. 580. Riferendosi alle numerose forme del sogno e alla moltiplicazione del punto di vista, Paul HOOVER parla invece di uno “sdoppiamento della coscienza” (cfr. P. HOOVER, “Pair of Figures for Eshu. Doubling of Consciousness in the Work of Kerry James Marshall and Nathaniel Mackey”, *Callaloo: A Special Issue on Nathaniel Mackey* 23:2 (Spring 2000), pp. 728-48).

<sup>82</sup> Cfr. M. SIMPSON, 2003, “Trickster Poetics”, *Melus* 28:4 (Winter 2003), pp. 43-44.

*process of transformation and transition. They speak to an open and open-ended possibility that the poetics that I've been involved in very much speaks to as well.*<sup>83</sup>

Del resto, anche le figure di unione, primi embrioni di quella comunità ideale frammentata dalla diaspora e dalla dislocazione forzata, non possono che configurarsi come dei fantasmi che infestano la poetica dell'autore (non a caso definita da Hayes Edwards una poetica della "rivisitazione"),<sup>84</sup> di cui i gemelli Dogon, gli amanti mistici, il già citato *trickster* Legba, caratterizzato da doppia voce e a cui è deputato il controllo della sfera linguistica e proprio per questo la mediazione tra l'umano e il divino, non sono che gli esempi più evidenti. Soggettività e comunità, due concetti solitamente in rapporto contraddittorio, talvolta quasi inconciliabile entro la tradizione occidentale,<sup>85</sup> sembrano trovare un equilibrio precario entro la poesia di Mackey *sous rature*:<sup>86</sup> come le radici di Brathwaite, benché tali concetti si rivelino inevitabilmente inaccurati e ambigui, risultano comunque indispensabili e imprescindibili proprio perché parte di un'eredità collettiva che, con tutti i suoi limiti e le sue doti, è insita nel linguaggio:

*In language we inherit the voices of the dead. Language is passed on to us by people who are now in their graves and brings with it access to history, traditions, times and places that are not at all immediate to our immediate and particular occasion whether we look at it individually and personally or whether we look at it in a more collective way and talk about a specific community.*<sup>87</sup>

La condizione della poesia è dunque una condizione di trascendenza; al tempo stesso, è intrinsecamente contraddittoria – visitata dal fantasma del linguaggio dei morti, e al tempo stesso orfana. E tuttavia se il poeta è orfano non è tanto, o meglio non soltanto

---

<sup>83</sup> P. O'LEARY, D. JOHNSTON, 1997, "An Interview with Nathaniel Mackey", *Chicago Review* 43:1, p. 36.

<sup>84</sup> B. HAYES EDWARDS, 2000, "Notes on Poetics Regarding Mackey's Song", *Callaloo* 23:2, p. 582-83.

<sup>85</sup> Si pensi a un genere tradizionalmente occidentale quale l'utopia, in cui il rapporto e l'impossibile conciliazione tra comunità e individuo costituiscono alcune delle problematiche fondamentali. A tal proposito si vedano L. T. SARGENT, "The Problem of the 'Flawed Utopia': a Note on the Costs of Eutopia", in R. BACCOLINI and T. MOYLAN, eds, 2003, *Dark Horizon. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Routledge, London and New York, pp. 225-31, oltre alle sezioni riferite alle comunità utopiche in Z. BAUMAN, 2001, *Community. Seeking Safety in an Insecure World*, Blackwell Publishers, Oxford UK and Malden MA.

<sup>86</sup> Cfr. J. DERRIDA, 1967, *De la grammatologie*, op. cit., p. 69.

<sup>87</sup> "Nathaniel Mackey Interviewed by Edward Foster", in N. MACKAY, 2005, *Paracritical Hinge*, op. cit., p. 276.

a causa di una separazione forzata dalle proprie radici e dai legami di sangue con la comunità d'origine, ma perché è lo stesso linguaggio ad essere orfano, definitivamente dissociato dalla presenza cui si riferisce, e con cui mantiene un rapporto di parentela estremamente tenue e vago. Nel saggio “Sound and Sentiment, Sound and Symbol” Mackey cita Octavio Paz secondo cui ogni volta che si fa ricorso al linguaggio, lo si mutila; è solo nella pluralizzazione dei significati che il linguaggio ritrova la sua “purezza”.<sup>88</sup> Del resto, ben prima che Derrida teorizzasse la sua nozione di *différance*, la cosmogonia Dogon, che sulla parola fonda i rapporti tra gli esseri del creato, individuava nel linguaggio uno scarto, una discrepanza basata necessariamente su di una forma di rumore o dissonanza: quello scricchiolio del telaio su cui venivano intessute le vesti i cui interstizi erano destinati ad essere riempiti dal flatus del Nommo, dispensatore del verbo.<sup>89</sup>

Differenza e differimento, costituiti del linguaggio, si fanno strada nella poesia di Mackey nelle forme disincarnate dell'eco e della ripetizione, della risonanza e dello scricchiolio, perché, come ricorda Mackey nell'introduzione alla ultima serie dei suoi *ongoing poems*, *Splay Anthem*,

*echo is also the specter of dispersed identity and community.*<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> N. MACKEY, 2005, “Sound and Sentiment, Sound and Symbol”, in *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 233. Tra le influenze maggiori sulla poetica di Mackey è inoltre da citarsi un'altra importante figura di mutilazione e fantasma, ma anche di “supplemento invisibile” e compensatorio (ibid., p. 244, mia trad.), quel “phantom limb” alla base della poetica di Wilson Harris; a tal proposito cfr. anche HARRIS, W., 1995 (1970), *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas*, Calaloux Publications, Wellesley, MA.

<sup>89</sup> Cfr. M. GRIAULE, 1966 (1948), « Dixième journée. Le verbe et le métier à tisser », in *Dieu d'eau*, op. cit., pp. 65-70 : « La parole, dit l'aveugle, est dans le bruit de la poulie et de la navette. Le nom de la poulie signifie ‘grincement de la parole’ » (ibid., p. 69). Per l'importanza fondamentale della parola presso i Dogon e il suo uso, estremamente codificato in una vera e propria filosofia legata a religione e mito, cfr. anche G. CALAME-GRIAULE, 1965, *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, Gallimard, Paris, trad. it. 1982, *Il mondo della parola*. Etnologia e linguaggio dei Dogon, edizione italiana ridotta a cura di G. Antongini e T. Spini, Bollati Boringhieri, Torino. A proposito dell'influenza di tale concezione del linguaggio su MACKEY si veda l'introduzione “And All the Birds Sing Bass”, in 1993, *Discrepant Engagement*, op. cit., pp. 1-19, in cui l'autore fa risalire etimologicamente l'aggettivo “discrepant” nel titolo della raccolta al crepitio dei telai Dogon (cfr. sptt. p. 19).

<sup>90</sup> N. MACKEY, 2006, “Preface” to *Splay Anthem*, op. cit., p. xii.

L'eco e il riverbero, la risonanza e la ripetizione costituiscono nella poesia di Mackey fantasmi di una voce disincarnata sospesa tra assenza e presenza, spesso intrecciata nella rete di rimandi della forma seriale – del resto, come ricorda Derrida, è l'energia opaca della traccia a costituire l'origine di tutta la ripetizione.<sup>91</sup> In tal senso, la poetica dell'autore è continuamente infestata da voci disincarnate, prive di un emissario identificabile, che spesso soltanto un pronome personale generico (“he”, oppure “they”, deittici privati di un contesto di riferimento che permetta di ricostruire l'identità del parlante), o addirittura il solo corsivo del testo segnalano come “voci altre”. È questo il caso del detto Dogon che compare in “Song of the Andoumboulou: 1” – “the dead, they say, are dying / of thirst”, e la cui eco torna a rivisitare la già citata “Song of the Andoumboulou: 4”, e, in forma di variazione ironica, in una poesia seguente, “Eye on the Scarecrow”<sup>92</sup> – “‘The dead’, we said, ‘are drowning of ‘thirst’” – a sottolineare quella poetica del sommerso tematizzata nell'ultima raccolta. Giova tuttavia ricordare che, nei primi due casi, a essere ripetuta non è soltanto la voce disincarnata del proverbio Dogon, ma un'intera strofa, a sottolineare l'aspetto compulsivo e oppressivo della memoria tramite l'eco:

*The dead, they say, are dying  
of thirst,*

not even words.  
Except it says itself  
for days

in your head.<sup>93</sup>

La strofa ripetuta, tuttavia, ancora una volta mette a fuoco una poetica che mira a trascendere il significato referenziale del linguaggio per testarne i limiti, in quell'approssimazione verso una “telling inarticulacy” che si rivela nell'oggetto della

<sup>91</sup> J. DERRIDA, 1967, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 95.

<sup>92</sup> N. MACKEY, 2006, “Eye on the Scarecrow”, in *Splay Anthem*, op. cit., p. 25. Il titolo della poesia è un evidente gioco di parole su un'opera di Wilson HARRIS, 1965, *Eye of the Scarecrow*, Faber and Faber, London; proprio a Wilson Harris, peraltro, è dedicata l'ultima raccolta poetica.

<sup>93</sup> N. MACKEY, 1985, “Song of the Andoumboulou: 1”, in *Eroding Witness*, op. cit., p. 34 e “Song of the Andoumboulou: 4”, *ibid.*, p. 41.

visitazione – “not even words” – un linguaggio che si trova alla convergenza tra musica, rumore e *non-speech*, e che talvolta imita l’inespicamento e la balbuzie come forme comunicative, a creare *would-be words*. Ma gli esempi potrebbero continuare con quel “mouth that moved my mouth / to song”, che da “Song of the Andoumboulou: 3” trasmigra fino all’ultima raccolta trasformandosi in un’invocazione alle muse nella prima poesia di *Splay Anthem*,<sup>94</sup> opera in cui le voci disincarnate si moltiplicano in maniera quasi inquietante, fino a rifiutare la nozione di un corpo assente per ripiegarsi su se stesse, chiuse entro un circolo completamente autoriflessivo:

*We lay on  
our  
backs whispered itself*<sup>95</sup>

L’eco e la rivisitazione scardinano anche la distinzione tradizionale tra generi, facendo trasmigrare temi, tropi e addirittura intere sezioni da una raccolta poetica in versi come *Eroding Witness* a un romanzo epistolare in serie come *Bedouin Hornbook*, prima opera di una serie di tre, *From a Broken Bottle Traces of Perfume Still Emanate*,<sup>96</sup> i cui germi sono da individuarsi nelle due lettere alla misteriosa figura dell’”Angel of Dust” che compaiono nella raccolta poetica come “Song of the Andoumboulou: 6” e “Song of the Andoumboulou: 7”, sezione III – un altro esempio di interlocutore disincarnato che si trasforma ben presto in una voce fantasma, di cui rimangono tracce soltanto nelle oblique risposte di N.<sup>97</sup>

Talvolta a divenire una voce disincarnata è il titolo di un album, una strofa musicale – è questo il caso di

*A boat that sails to  
heaven on a river that*

<sup>94</sup> N. MACKEY, “Andoumboulous Brush—“Mu” fifteenth part—”, in *Splay Anthem*, op. cit., p. 3.

<sup>95</sup> N. MACKEY, 2006, “Andoumboulous Brush – “mu” fifteenth part –”, in *Splay Anthem*, op. cit., p. 6. L’ultima raccolta di Mackey si distingue per la circolarità e l’autoriflessività del linguaggio portate all’estremo; ne fanno fede versi come “Had it been a book *Book / of Opening the book* it / would have been called (“Eye on the Scarecrow—“mu twentieth part—”, *ibid.*, p. 26).

<sup>96</sup> N. MACKEY, 1986, *Bedouin Hornbook*, Callaloo Fiction Series, University of Kentucky, Lexington; 1993, *Djibot Baghostus’e Run*, Sun and Moon Press, Los Angeles; MACKEY, N., 2001, *Atet, A.D.*, City Lights, San Francisco; il quarto volume della raccolta è in corso di pubblicazione per City Lights Books (conversazione personale con l’autore).

<sup>97</sup> N. MACKEY, 1985, *Eroding Witness*, op. cit., pp. 50, 54.

*has no end*<sup>98</sup>

incipit di “Beginning with lines by Anwar Naguib”. La citazione è tratta da un pezzo piuttosto popolare negli anni Sessanta, “Hermit of Misty Mountain”; ma mentre spesso nell’eco così come utilizzato da Mackey la voce disincarnata risuona con precisione e accuratezza, qui all’eco si unisce l’elisione – il testo completo del pezzo recita “Love is a boat that sails to heaven...”. Tuttavia, la prima parola è deliberatamente assente dalla poesia. L’amore romantico è ancora una volta trasformato in traccia, suggerito ed evocato tramite l’assenza, la sua presenza resa ancora più urgente e pressante da quell’elisione.<sup>99</sup> Del resto, come ricorda Edward Mallot, l’assenza può essere utilizzata per invitare una presenza altra – più ampia e collettiva – come avviene nel caso della poliritmia nella musica africana, in cui le diverse linee ritmiche “consciously highlight[...] absence to foster a more collective presence”.<sup>100</sup>

Un esempio ancora più marcato di struttura poliritmica, sottolineata da un’architettura musicale basata sull’allitterazione, la rima interna e ulteriormente accentuata dall’elisione, si ritrova in una poesia successiva dell’ultima raccolta. In una strofa in cui fluidità e liquidità sono contrapposte ad aridità e ruvidità per mezzo dell’allitterazione delle consonanti “l” e “s”, l’elisione della lettera iniziale da un toponimo immaginario (ulteriormente segnalata da uno spazio bianco interno al verso, secondo i precetti del verso proiettivo di Charles Olson)<sup>101</sup> non può che costituire

---

<sup>98</sup> N. MACKEY, 2006, “Beginning with Lines by Anwar Naguib – “mu” sixteenth part –”, in *Splay Anthem*, op. cit., p. 8.

<sup>99</sup> Un autore attento quale Paul NAYLOR sembra muoversi nella stessa direzione, quando scrive sull’amore nelle poesie di Mackey: “love, like song, testifies to the dimensions of reality that exceed articulation, that can only be hinted at in a form of discourse that draws attention to its own limitations”. (Cfr. P. NAYLOR, 1995, “The Mired Sublime of Nathaniel Mackey’s *Song of the Andoumboulou*”, *Postmodern Culture* 53 (May 1995), non impaginato, disponibile all’indirizzo [http://muse.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture/v005/5.3naylor.html](http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v005/5.3naylor.html)).

<sup>100</sup> Cfr. J. E. MALLOT, 2004, “Sacrificial Limbs, Lambs, Iambs and I Ams: Nathaniel Mackey’s Mythology of Loss”, *Contemporary Literature* XLV:1, pp. 150-51; a tal riguardo vedasi anche N. MACKEY, 1986, *Bedouin Hornbook*, op. cit., pp. 144-45; come ricorda il poeta “poliritmicity accents absence” (ibid., p. 145); l’autore cita direttamente un importante studio di Chernoff sulla musica africana e il poliritmo: “the music is perhaps best considered as an arrangement of gaps where one may add a rhythm” (ibid., pp. 144-45).

<sup>101</sup> Le influenti teorie di Charles Olson e del gruppo dei Black Mountain Poets in generale prevedevano una linearizzazione del tempo ottenuta grazie alla standardizzazione della battuta introdotta dalla macchina da scrivere. In tale modo, le pause venivano rappresentate da uno spazio bianco più o meno lungo, e lo spazio bianco tra una parola e l’altra, tra un verso e l’altro,

l'ammissione di una mancanza – il fatto che al cuore della lirica sta necessariamente un'insufficienza, l'elisir di una solitudine in cui si legge in controluce il timore di un abbandono elegiaco alla condizione orfana della poesia – “beware the beauty of loss”, una voce femminile disincarnata aveva avvertito il poeta già nella prima raccolta, in una poesia dedicata a Gassire.<sup>102</sup> Al tempo stesso, però, tale elisione diviene un invito al lettore perché contribuisca a completare e ricomporre un'unità a partire dal riconoscimento di una mancanza:

*Sipped sand, so long without  
water. Lone Coast elixir, mouths  
drawn shut... Euthanasic lip-stitch,  
loquat liqueur, Oliloquy Valley it*  
*was*  
*we came to next...*<sup>103</sup>

Nei casi finora citati a riecheggiare e trasmigrare da una poesia all'altra, da una raccolta a quella successiva, è spesso la voce del poeta stesso; del resto, è la stessa forma seriale – la cui enfasi sull'apertura e il processo spesso finisce per ripiegarsi su se stessa in una struttura a spirale – a favorire un uso deliberato dell'eco come forma di liminalità:

*one echoes oneself [...] a consequence of time not to be avoided that seriality  
makes conscious work of,*<sup>104</sup>

sostiene il poeta. Nell'ultima raccolta, la quarta in ordine cronologico, il poeta fa i conti con una serie di temi che continuamente riemergono nelle sue opere individuando nelle forme ricorsive e circolari dell'eco forme equivoche di *phantom limbs*, segnate al tempo stesso da una forma di privazione e mancato progresso da un lato, da una forma di possesso e invocazione compensatoria dall'altro; piegando voce e memoria su se stesse nella forma seriale, l'eco cerca di superare gli ostacoli e gli impedimenti di cui racconta compulsivamente nelle poesie,

---

corrispondeva a una pausa misurabile nella lettura della poesia. Cfr. a tal proposito C. OLSON, 1966 (1950), “Projective Verse”, in *Selected Writings*, New York: New Directions, 1966, pp. 15-30, cit. p. 22.

<sup>102</sup> N. MACKEY, 1985, “Song of the Andoumboulou: 5—gassire's lute—”, in *Eroding Witness*, op. cit., p. 44.

<sup>103</sup> N. MACKEY, 2006, “Go Left Out of Shantiville—“mu” twenty-second part”, in *Splay Anthem*, op. cit., p. 34. Si noti inoltre, nel primo verso, l'elisione del soggetto di prima persona.

<sup>104</sup> N. MACKEY, 2006, Preface to *Splay Anthem*, op. cit., p. xii.

*as if certain aroused and retained relations among consonants and vowels and progression of accent were compensatory arms we reach with, compensatory legs we cross over on.*<sup>105</sup>

Se il riferimento inevitabile è alla nevrosi e al represso, non può sfuggire come il *phantom limb* poeticamente suggerito da Wilson Harris e ripreso da Mackey funzioni al tempo stesso come supplemento, ponendosi all'interno di quel gioco tra presenza e assenza implicito nel concetto di *différance*.

Ma se finora si è trattato solo della voce del poeta che compulsivamente ripete se stessa, vi sono numerosi altri casi in cui a riecheggiare nella poesia di Mackey sono le voci di altri artisti – scrittori quali Wilson Harris e Kamau Brathwaite, Charles Olson e Amiri Baraka, musicisti quali John Coltrane e Albert Ayler, Don Cherry o Glenn Spearman, sassofonista amico personale del poeta morto nel 1998, a cui Mackey ha dedicato nel 2002 la breve raccolta di poesie *Four for Glenn*.<sup>106</sup> In tali casi, l'eco diviene prima di tutto una forma di riconoscimento e di omaggio, la volontà di trovare il proprio posto all'interno di una precisa genealogia – la rivendicazione di quella che Mackey contraddistingue, con parole di Wilson Harris, come “a school of ancestors”,<sup>107</sup> una definizione entro cui non si può fare a meno di udire il culto Dogon degli antenati così come quelle voci dei morti che, a detta del poeta, divengono la principale eredità dei vivi.

In tale senso è da intendersi l'eco come forma di un'identità e di una comunità disperse – una voce disincarnata che dà origine a stratificazioni, disseminazioni, rimandi intertestuali tra autori che consapevolmente si configurano come membri di una comunità frammentata da flussi storici e sociali irreparabili, vittime di una doppia dislocazione

---

<sup>105</sup> N. MACKEY, 2006, Preface to *Splay Anthem*, op. cit., p. xv.

<sup>106</sup> Le quattro poesie di MACKEY, da cui il titolo *Four for Glenn*, Chax Press, Tucson, Arizona, 2002, non possono che riecheggiare il titolo della ben precedente composizione di Mackey dedicata a Coltrane (*Four for Trane: Poems*, Los Angeles, Golemic, 1978), a loro volta dichiaratamente ispirate al titolo dell'album di Archie Shepp del 1965 dedicato a John Coltrane. Anche in *Splay Anthem* compare una poesia dedicata a Glenn Spearman, “Song of the Andoumboulou: 42”, pp. 29-33.

<sup>107</sup> N. MACKEY, 2006, Preface to *Splay Anthem*, op. cit., p. xii. La citazione di W. HARRIS è tratta da 1995 (1970), *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas*, Calaloux Publications, Wellesley, MA, p. 27, ma l'autore da una connotazione negativa del termine (vedasi ad esempio la variante “cloak of ancestors” poche righe prima), opponendo le pratiche sincretiche e transculturali del *vodun* del nuovo mondo all'aspetto conservatore del *vodun* africano, una “scuola di antenati” incentrata su forme tribali monolitiche (ibid., p. 27).

nello spazio e nel tempo che è a sua volta fonte e origine di una voce composita, in debito con linee di articolazione diverse; una comunità che nelle scritture del presente pone in dialogo vivi e morti, antenati e fantasmi, e la cui matrice primaria non è da individuarsi in una presunta origine comune, ma in un comune intento strategico. La volontà di riconoscere tale comunità non vuole in alcun modo condurre agli eccessi “separatisti” di Kimberly W. Benston, che invocando forme isolazioniste della tradizione nera pone i testi neri in un rapporto di dialogo esclusivo con altri testi neri, e secondo cui

*all Afro-American literature may be seen as one vast genealogical poem that attempts to restore continuity to the ruptures or discontinuities imposed by the history of black presence in America.*<sup>108</sup>

Se è innegabile che per Brathwaite e Mackey, così come per una larga parte degli autori della diaspora nera

*self-creation and reformation of a fragmented familial past are endlessly interwoven,*<sup>109</sup>

come si è già abbondantemente sottolineato, immaginare la tradizione letteraria e culturale nera e quella bianca come due camere a tenuta stagna, ciascuna prevalentemente in dialogo con se stessa, non solo dà origine a forme di lettura riduttive, ma anche estremamente rischiose: privilegiando un’analisi che riduce la produzione letteraria nera alla pura sfera testuale in rapporto con se stessa, a essere oscurati dietro una posizione ideologica sono proprio quegli sbilanciati rapporti di forza tra *mainstream* letterario e produzioni marginali, e il rischio più immediato è quello di rafforzare quegli stessi pregiudizi che tuttora impediscono o limitano il riconoscimento della profonda influenza della letteratura nera sul “canone”.<sup>110</sup> Come ricorda Mackey, “creative kinship and the lines of affinity it effects are much more complex, jagged, and indissociable than the

---

<sup>108</sup> K. W. BENSTON, “I yam what I am: the topos of un(naming) in Afro-American Literature”, in H. L. GATES, Jr., ed., 1990 (1984), *Black Literature and Literary Theory*, Routledge, London and New York, pp. 151-72, citazione da p. 152.

<sup>109</sup> K. W. BENSTON, *ibid.*, p. 152.

<sup>110</sup> Per una critica a un canone letterario su basi etniche, cfr. Cornel WEST, 1987, “Minority Discourse and the Pitfalls of Canon Formation”, in *The Yale Journal of Criticism*, I:1 (Fall 1987), ora in J. MUNNS and G. RAJAN, eds., 1995, *A Cultural Studies Reader*, Longman, London and New York, pp. 412-19.

totalizing pretensions of canon formation tend to acknowledge”.<sup>111</sup> È fondamentale ricordare che il rapporto di contaminazione letteraria e culturale è, in effetti, sempre biunivoco e polidirezionale. In tale senso, intertestualità e creolizzazione si presentano come strumenti privilegiati per recuperare una conoscenza più complessa e concreta del contesto interculturale al quale hanno attinto autori diversi, un contesto diversificato, subalterno, e a lungo storicamente negato che ha però lasciato un’impronta indelebile e distintiva sulla produzione letteraria anglofona.

Assieme a scrittori della diaspora nera quali Wilson Harris, Kamau Brathwaite e Amiri Baraka, Mackey rivendica tra le proprie influenze autori disparati come H. D. e Charles Olson, William Carlos Williams e Robert Duncan, ponendosi così entro una scuola di antenati che si distingue non tanto per la fedeltà incondizionata a una generica comunità nera, ma che trova il proprio elemento di coesione nell’imperativo estetico di una scrittura radicale e sperimentale, capace di porre in risalto quella che Hayes Edwards definisce “fissure as method”.<sup>112</sup> Tuttavia, non si deve nemmeno ridurre la pratica della citazione nella poesia di Mackey a una delle numerose strategie della poetica postmoderna – se non vi è alcun dubbio che col postmodernismo poetico Mackey sia inevitabilmente indebitato, sia per questioni cronologiche che biografiche,<sup>113</sup> il nucleo della sua poetica rimanda necessariamente a quelle strategie di citazione, doppia articolazione e *signifying* tipiche dell’estetica nera, e espresse al meglio in quelle forme musicali spesso individuate come caratteristiche della cultura nera: *call-and-response*, forme antifonali, ma anche nel poliritmo e in quelle forme del *riffing* che, a detta di Albert Murray, della citazione ispirata fanno una pratica estetica basilare:

*[...] not only are riffs as much a part of some arrangements and orchestrations as the lead melody, but many consist of nothing more than stock phrases, quotations*

<sup>111</sup> N. MACKEY, “Introduction. And All the Birds Sing Bass”, in *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 3.

<sup>112</sup> B. HAYES EDWARDS, 2000, “Notes on Poetics Regarding Mackey’s Song”, *Callaloo* 23:2 (Spring 2000), p. 573.

<sup>113</sup> Mackey è nato nel 1947 da genitori *working class* originari delle Bahamas ma residenti a Panama, paese in cui si erano trasferiti per lavorare alla costruzione del canale. La sua poetica è stata spesso avvicinata al postmodernismo e al gruppo dei *language poets*, anche se appare ben più stratificata rispetto a tali autori, e come si è tentato di dimostrare trae ispirazione da fonti molto diverse; tuttavia il poeta ha trascorso buona parte della sua carriera accademica all’università di California - Santa Cruz, uno dei “templi” della svolta linguistica del postmodernismo, presso cui sono tuttora attivi Hayden White, James Clifford e Donna Haraway.

*from some familiar melody, or even clichés that just happen to be popular at the moment [...] improvisation includes spontaneous appropriation (or inspired allusion, which sometimes is also a form of signifying) no less than on-the-spot invention [...] the invention of creative process lies not in the originality of the phrase as such, but in the way it is used in a frame of reference.*<sup>114</sup>

Così nel verso di Charles Olson con cui si apre l'ultima raccolta poetica di Mackey – “and all motion / is a crab”<sup>115</sup> – risuonano le immagini del granchio violato dall'arrivo di Colombo in *Rights of Passage* di Brathwaite, quello stesso granchio che, al pari di Anansi il ragno, rode gli angoli più impensati della casa di Tom, persona poetica ricorrente entro la trilogia *The Arrivants*. Ma quello che nel poeta di Barbados è simbolo di natura e vita indigena (rivelatori a tal proposito sono i versi che descrivono il rito di ritorno alla terra, seguito dal bozzetto festoso e sereno del porto le cui strade mettono radici in quel mare che riporta all'Africa “the harbour / [...] is cobbled with voices; / it shines like the crabs' backs after the rain / The streets' root is in the sea / in the deep harbours; / it is a long way from Guinea / but the gods still have their places; / they can walk up out of the sea / into our houses;”)<sup>116</sup>, in Mackey diviene prima di tutto un imperativo estetico. Il moto del granchio – obliquo, sghembo – è quindi legato alla scelta formale del *serial poem*, al rifiuto di quell'idea di conclusività, progresso e progressione insita nelle forme poetiche tradizionali. Ma nella figura del granchio così come utilizzata da Mackey riecheggia anche la critica di Olson alla storiografia tradizionale e all'idea di progresso storico così come immaginato dalla filosofia occidentale: al posto del tempo omogeneo e vuoto criticato da Benjamin,<sup>117</sup> Mackey propone esplicitamente un senso mitico della storia che lasci spazio a un'alternativa, a una storia capace di articolarsi sul sogno. Se tale nozione di storia assomiglia molto da vicino a quel senso profetico e utopico della storia alla base della ricerca poetica di Brathwaite – una *dread history* basata sul desiderio radicale capace di fondere, secondo la definizione di Anthony Bogues, poeticismo e storicismo, e che al pari del sogno collassi

<sup>114</sup> A. MURRAY, 1982 (1976), *Stomping the Blues*, Vintage Books, New York, p. 96, trad. it. a cura di G. Cane, 1999, *Ballando il Blues*, CLUEB, Bologna. A proposito del signifying si rimanda ovviamente al testo seminale di H. L. GATES Jr., 1988, *The Signifying Monkey: a Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press, Oxford and New York.

<sup>115</sup> N. MACKEY, 2006, Preface to *Splay Anthem*, op. cit., p. xvii.

<sup>116</sup> E. K. BRATHWAITE, “II: Shepherd”, in 1973, *The Arrivants*, op. cit., pp. 189-90.

<sup>117</sup> W. BENJAMIN, 1962 (1939), “Tesi di filosofia della storia”, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, p. 83.

le categorie di passato e presente, rifiutando una linea univoca di sviluppo cronologico – nella posizione di Mackey non può che risuonare anche una rivisitazione critica delle parole di Robert Duncan, una delle sue maggiori fonti d’ispirazione. Nell’aspirazione a un *world poem* comprensivo e inclusivo, Duncan crea un parallelo tra poesia e sogno, storia e mito: “the art of the poem, like the mechanism of the dream or the intent of the tribal myth and dromena, is a cathexis: to keep present and immediate a variety of times and places, persons and events”, sostiene il poeta.<sup>118</sup> Sebbene anche per Mackey le categorie di poesia, sogno e mito siano indissolubilmente legate, in questi l’aspirazione universale e totalizzante di Duncan si carica di ombre ambigue, dando ancora una volta luogo a una stratificazione estremamente complessa ed eterogenea. Così Mackey fa eco a Olson nella sua disillusione su storia e progresso:

*Awakening to [...] the dream can be as close as one gets and, even in subscribing to a salvific history, any march events can be said to comprise can only be splay, crablike.*<sup>119</sup>

Del resto il sogno, al pari dell’impulso utopico alla base della poetica di Brathwaite, non è per Mackey tanto luogo di riconciliazione quanto episodio in cui testare e contestare la realtà, e la *dread history* così come analizzata da Anthony Bogues trova un’eco affascinante – seppure profondamente inquietante – nelle parole di Mackey, quando questi ricorda che “dream itself borders on dread”.<sup>120</sup>

Allo stesso modo, titoli e frasi di Wilson Harris riecheggiano nelle poesie di Mackey nelle forme dell’allusione e dell’appropriazione, dell’omaggio esplicito e del riconoscimento obliquo, del gioco verbale e dell’anagramma; il *phantom limb*, già tema fondamentale dell’autore guyanese, diviene un tropo dell’intera poetica di Mackey destinato a trasformarsi, per suggestione sonora, in quel limbo ballato dagli schiavi sul ponte delle navi negriere durante il *Middle Passage*, e già celebrato da Kamau Brathwaite

---

<sup>118</sup> Cfr. A. BOGUES, 2003, *Black Heretics, Black Prophets. Radical Political Intellectuals*, Routledge, London and New York, p. 19, 153-85.

<sup>119</sup> N. MACKEY, 2006, Preface to *Splay Anthem*, op. cit., p. xiii.

<sup>120</sup> N. MACKEY, 2006, Preface to *Splay Anthem*, op. cit., p. xiii. La relazione – eminentemente sonora – tra “dream” e “dread” è tanto più affascinante in quanto Nathaniel Mackey ha dichiarato in una conversazione personale di non aver letto il testo di A. Bogues; è però possibile che inconsciamente i riferimenti a una *dread history* legata al movimento Rastafari si sia sedimentata inconsciamente nella sua memoria.

in “Caliban”, una delle ultime poesie di *Island*, terzo libro di *The Arrivants*.<sup>121</sup> Così, in una poesia nel cui titolo non può che risuonare un omaggio alla musica e alle forme dell’estetica nera – “On Antiphon Island” – Mackey riannoda i fili con una comunità dispersa affrontando in maniera esplicita il tema della traversata atlantica.<sup>122</sup> Ma se nei suoi versi risuonano eco di Brathwaite e Harris (a cui il poeta e critico ha dedicato un saggio dal titolo estremamente rivelatorio: “Limbo, Dislocation, Phantom Limb: Wilson Harris and the Caribbean Occasion”),<sup>123</sup> l’opera di Mackey si distingue per una serie di tratti che la pongono entro i canoni e gli schemi della serie poetica aperta così come strutturata in “Song of the Andoumboulou” e “mu”:<sup>124</sup> un narratore collettivo che parla a

---

<sup>121</sup> Cfr. E. K. BRATHWAITE, “Caliban”, in 1973, *The Arrivants*, op. cit., pp. 191-95. In realtà è lo stesso W. HARRIS, in un noto saggio del 1970, in seguito ristampato nel 1995, *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guiana*, Calaloux Publications, Wellesley, MA, a sviluppare la nozione di “phantom limb” come una forma di *signifying* sul limbo, e a unire la danza alla figura di Anancy, dal momento che durante il Middle Passage “there was so little space that slaves contorted themselves into human spiders”, pp. 18-19); Harris riconosce inoltre a Edward Kamau Brathwaite il merito di aver intuito inconsciamente tale rapporto, e averlo espresso già a partire dalla terza raccolta poetica, *Islands* (1969), pubblicata appena un anno prima del saggio di Harris (ibid., p. 19). A tal proposito si ricorda anche il saggio di Mackey su Wilson Harris,<sup>121</sup> N. MACKEY, 1980, “Limbo, Dislocation, Phantom Limb: Wilson Harris and the Caribbean Occasion”, ora in 1993, *Discrepant Engagement*, op. cit., pp. 162-79.

<sup>122</sup> “Antiphon Island”, uno degli innumerevoli luoghi immaginari di Mackey, rappresenta una ulteriore forma di eco e rivisitazione; l’isola compare per la prima volta in “Antiphon Island’s imagined”, una poesia “sotto la riga” (per la nozione di “poesia sotto la riga” vedasi paragrafo seguente) della raccolta precedente, *Whatsaid Serif* (1998). L’approdo immaginario di Antiphon Island, luogo di unione e riconciliazione suggerito dalla struttura antifonale, è però destinato ad essere viziato dalle incomprensioni di un rapporto amoroso non contraccambiato; l’utopia di un’isola in cui realizzare quel congiungimento amoroso che continuamente visita la poetica di Mackey si trasforma ben presto nella desolazione della solitudine: “stranded, washed ashore on / Lone / Coast” (ibid., p. 92). Irrilevante ai fini della narrazione è che i riferimenti geografici degli ultimi versi sembrino ambientare la poesia nella California del nord; non deve sfuggire invece il gioco di parole tra Antiphon Island e Lone Coast, a suggerire una condizione di solitudine metafisica.

<sup>123</sup> N. MACKEY, 1980, “Limbo, Dislocation, Phantom Limb: Wilson Harris and the Caribbean Occasion”, ora in 1993, *Discrepant Engagement*, op. cit., pp. 162-79.

<sup>124</sup> Nell’introduzione all’ultima raccolta poetica, Mackey approfondisce la questione della disseminazione e dell’eco facendo notare come di fatto le due serie poetiche siano sempre state una – prima per temi, ispirazione e tropi, nell’ultima opera anche nella numerazione progressiva delle poesie: “the two now understood as two and the same, each the other’s understudy. [...] By turns visibly and invisibly present, each is the other’s twin or contagion, each entwines the other’s crabbed advance. They have done so, unannouncedly, from the beginning, shadowed each other from the outset, having a number of things in common, most obviously music. Each was given its impetus by a piece of recorded music [...]” (N. MACKEY, 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. ix).

nome di una tribù in viaggio, un'ambientazione in una zona di crepuscolo ai confini tra il sonno e la veglia:

*On Antiphon Island they lowered  
the bar and we bent back. It  
wasn't limbo we were in albeit  
we limbo'd. Everywhere we  
went we  
limbo'd, legs bent, shoulder  
blades grazing the dirt,  
donned  
andoumboulous birth-shirts,  
sweat salting the silence  
we broke... Limbo'd so low we  
fell and lay looking up at  
the clouds, backs embraced by  
the  
ground and the ground a fallen  
wall  
we were ambushed by... Later we'd  
sit, sipping fig liquor, beckoning  
sleep, soon-come somnolence nowhere  
come as yet. Where we were, not-  
withstanding, wasn't there...*

*Where we  
were was the hold of a ship we were  
caught  
in. Soaked wood kept us afloat... It  
wasn't limbo we were in albeit we  
limbo'd our way there. Where we  
were was what we meant by "mu."*

*Where  
we were was real, reminiscent  
arrest we resisted, bodies briefly  
had,  
held on  
to*

•

*“A likkle Sonance” it said on the  
record. A trickle of blood hung  
overhead I heard in spurts. An  
introvert trumpet run, trickle of  
sound...*

*A trickle of water lit by the sun  
I saw with an injured eye, captive  
music ran our legs and we danced...*

*Knees*

*bent, asses all but on the floor, love’s  
bittersweet largesse... I wanted  
trickle turned into flow, flood,  
two made one by music, bodied*

*edge*

*gone up into air, aura, atmosphere  
the garment we wore. We were on  
a ship’s deck dancing, drawn in a*

*dream*

*above hold... The world was ever after,*

*elsewhere.*

*Where we were they said likkle for little, lick  
ran with trickle, weird what we took it  
for... The world was ever after, elsewhere,*

*no*

*way where we were  
was there<sup>125</sup>*

Nella strofa iniziale Mackey riprende un gioco di parole tra omonimi – tra il limbo come luogo di sospensione e passaggio e il limbo come danza – già utilizzato da William Harris, che nel suo saggio sul mito nei Caraibi e in Guiana distingue tra una “limbo perspective [...] a limbo gateway between Africa and the Caribbean”, e la forma mitica e sincretica della danza, capace di offrire presagi di rinascita agli schiavi nel Nuovo Mondo.<sup>126</sup> Ma come ricorda Harris,

*limbo reflects a certain kind of gateway or threshold of a new world and the  
dislocation of a chain of miles [...] the limbo dance becomes the human gateway*

<sup>125</sup> N. MACKEY, “On Antiphon Island—“mu” twenty-eight part—”, in *Splay Anthem*, op. cit., pp. 64-65.

<sup>126</sup> Cfr. W. HARRIS, 1995 (1970), *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guiana*, op. cit., pp. 18-21.

*which dislocates (and therefore begins to free itself from) a uniform chain of miles across the Atlantic.*<sup>127</sup>

Lungi dal trattarsi dunque di una semplice rimozione forzata dal luogo di origine e di distanze chilometriche quantificabili secondo parametri lineari, il *Middle Passage* dà innanzi tutto luogo a una dislocazione che configura un nuovo tipo di spazio, quella che Hortense J. Spillers definisce “una nuova grammatica americana”, indebitata con un nuovo ordine sociale e simbolico che “inizia dall’inizio”, ovvero dal *Middle Passage* – un inizio che è in realtà “a rupture and a radically different kind of continuation”.<sup>128</sup> Come ricorda la studiosa, il *Middle Passage* ha dato origine a una rottura tanto violenta e improvvisa da potersi paragonare al mito nella sua trasformazione dell’ordine simbolico:

*the execrable trade, in radically altering the social system in Old and New world “domestic community”, is as violent and disruptive as the never-did-happenstance of mythic and oneiric inevitability. In other words, this historical event, like a myth, marks so rigorous a transition in the order of things that it launches a new way of gauging time and human origin: it underwrites, in short, a new genealogy defined by a break with Tradition – with the law of the Ancestors and the paternal intermediary.*<sup>129</sup>

È esattamente tale nuovo spazio a essere tematizzato nell’opera di Mackey – nella poesia reso con l’immagine dell’isola antifonale – uno spazio che soffre di una doppia dislocazione, sia temporale che spaziale, configurandosi come “elsewhere” e “ever after” – nuovo spazio e nuovo inizio. Del resto, già Brathwaite aveva sottolineato come il *Middle Passage* non fosse solamente un’esperienza traumatica e distruttiva, lo sradicamento da una tradizione e una storia millenarie, ma anche un passaggio – “a pathway or channel between this tradition and what is being evolved on new soil, the Caribbean”.<sup>130</sup> La stessa ambivalenza è sottolineata da Harris nel già citato saggio su storia e mito nei Caraibi. Al pari di quest’ultimo, Mackey sembra vedere nella danza una forma contraddittoria e complessa di smembramento della tribù originaria da un lato, di

---

<sup>127</sup> W. HARRIS, 1995 (1970), *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guiana*, op. cit., pp. 19, 21.

<sup>128</sup> H. J. SPILLERS, 1987, “Mama’s Baby, Papa’s Maybe. An American Grammar Book”, *Diacritics* Summer 1987, pp. 65-81.

<sup>129</sup> H. J. SPILLERS, 1996, “All the Things You Could Be By Now If Sigmund Freud’s Wife Was Your Mother: Psychoanalysis and Race”, *Critical Inquiry* 22:4 (Summer 1996), p. 732.

<sup>130</sup> E. BRATHWAITE, 1970, *Folk Culture of the Slaves in Jamaica*, New Beacon Books, London and Port of Spain, p. 5.

rievocazione compensatoria dall'altro, al tempo stesso una violazione e l'embrione di una rinascita creativa nel Nuovo Mondo. Le due sezioni distinte della poesia sembrano tematizzare intuitivamente proprio tale contraddizione, la prima parte improntata a un tragico senso di impotenza in cui le gambe si piegano tanto da far cadere sulla schiena i prigionieri che giacciono immobili al suolo, la seconda in cui l'invocazione di flusso, marea, musica e unione sentimentale prefigura il risveglio di una nuova creatività.<sup>131</sup>

Suggerendo, con Spillers, una condizione mitica e onirica della dislocazione del *Middle Passage*, Mackey preferisce proiettarne la realtà storica, con l'amara concretezza di alcuni dei suoi dettagli (la sbarra, il sudore, la stiva della nave, la prigionia, la privazione del corpo), in uno spazio onirico al limite tra sonno e veglia, tra mondo reale e fiaba – “the world was ever after, elsewhere”, – entro coordinate mitiche in cui i prigionieri ridotti all'impotenza nelle stive vengono assimilati agli Andoumboulou, e il luogo in cui questi si trovano al misterioso continente di “mu”, con tutte le suggestioni a questo legate. Il *Middle Passage* sembra così caricarsi di riferimenti danteschi (forte anche di quel rimando al limbo), e divenire una tappa dell'infinito viaggio umano in cui

*the poems' we, a lost tribe of sorts, a band of nervous travelers, know nothing if not locality's discontent, ground gone under.*<sup>132</sup>

E tuttavia, non vi è alcun dubbio che nei versi finali risuoni quello stesso senso di dislocazione e sradicamento tanto spesso tematizzato nelle scritture della diaspora. Del resto, è lo stesso Mackey a storicizzare il senso del viaggio e del transito nella propria opera e nell'esperienza della modernità in generale:

*Travel and migration for the vast majority of people have been and continue to be unhappy if not catastrophic occurrences brought about by unhappy if not catastrophic events: the Middle Passage, the Spanish Expulsion, the Irish Potato Famine, conscripted military service, indentured labor systems, pursuit of asylum [...]*<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> “The limbo dance therefore implies, I believe, a profound art of compensation which seeks to re-play a dismemberment of tribes [...] and to invoke at the same time a curious re-assembly of the parts of the dead god or gods”; W. HARRIS, 1995 (1970), *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guiana*, op. cit., p. 21.

<sup>132</sup> N. MACKEY, 2006, Preface to *Splay Anthem*, op. cit., p. x.

<sup>133</sup> N. MACKEY, 2006, Preface to *Splay Anthem*, op. cit., p. x.

Ma a riecheggiare nella poesia di Mackey sono anche le famose parole di Gertrude Stein di fronte alla Oakland delle sue origini – “there is no there there”<sup>134</sup> – ironicamente variate fino a quell’affascinante verso finale che problematizza il rapporto tra realtà e immaginazione – “no / way where we were / was there”.<sup>135</sup> In un autore che rifiuta di dare alcuna concretezza ai luoghi visitati nelle poesie, preferendo suggerirli attraverso similitudine e uguaglianza, e deliberatamente ricerca quel senso di *displacement* che tanto spesso sembra mediare il rapporto con l’Africa nelle scritture della diaspora, i luoghi d’arrivo del *Middle Passage*, quei Caraibi in cui “little” fa rima con “trickle”, sono filtrati e suscitati dalle note di copertina di un disco, il fantasma di una musica in cui la tromba introversa – ancora una volta una voce strumentale che convoca per imitazione caratteristiche umane – dà vita a paesaggio e memoria, desiderio e mancanza. Africa e Caraibi sono dunque prima di tutto due geografie immaginarie, luoghi visitati brevemente dal giovane poeta negli anni Settanta<sup>136</sup> e messi in dialogo con la propria immaginazione a creare quel fertile scivolamento, quella discrepanza alla base di un’ispirazione poetica per cui “nothing could be more relevant than estrangement”.<sup>137</sup>

### 5.3 Ground gone under: la poesia sommersa di *Splay Anthem*

*Limbo and vodun are variables of an  
underworld imagination*

Wilson Harris

“The unity is submarine”, aveva scritto Kamau Brathwaite in un numero di *Savacou* del settembre 1975, a suggerire quel nesso fluido e sommerso tra Africa e Caraibi – altrove tematizzato nelle tracce incorporee e impalpabili della *harmattan* – la polvere del deserto che arriva dalle coste africane fino alle isole del Nuovo Mondo – o di quel vento che,

<sup>134</sup> G. STEIN, 1971 (1937), *Everybody’s Autobiography*, Random House, New York, p. 289.

<sup>135</sup> N. MACKEY, “On Antiphon Island—“mu” twenty-eight part—”, in *Splay Anthem*, op. cit., p. 65.

<sup>136</sup> Cfr. “N. MACKEY interviewed by B. CUNNINGHAM”, in N. MACKEY, 2005, *Paracritical Hinge*, op. cit., pp. 324-25.

<sup>137</sup> N. MACKEY, 2006, Preface to *Splay Anthem*, op. cit., p. xvi.

“con la sua storia di fantasmi” per secoli ha condotto le navi col loro tragico carico umano fin nelle Americhe.<sup>138</sup>

Lo stesso tema di continuità fluida e sommersa tra Africa e Nuovo Mondo, come si è visto, compare in *Wise, Why's, Y's*, serie poetica di Baraka che tematizza il *Middle Passage*, durante la cui performance l'autore improvvisa (su uno *score* trascritto all'inizio della serie poetica) una serie di voci disincarnate, una delle quali ricorda gli scheletri sommersi dalle acque dell'oceano. Ma il tema della sotterraneità verrà affrontato anche nelle numerose poesie che trattano, spesso in maniera obliqua e metaforica, della “underground railway”, un'associazione antiabolizionista fondata a attivisti sia neri che bianchi che aiutava gli schiavi a fuggire verso nord o verso il Messico. Del resto anche Derek Walcott, a metà degli anni Settanta, aveva individuato nel sommerso la più autentica matrice culturale dei Caraibi, e alla domanda ingenua dei turisti che chiedevano ai locali dove si trovassero l'arte e i monumenti dava risposte nei versi “In that grey vault. / The sea. / The sea is history”.<sup>139</sup>

Il tema del sommerso, del sottomarino, visita e rivisita anche la poesia di Mackey – a partire da quel tema di “underness” che si incontra per la prima volta nella figura dell'Andouboulou, creatura che condannata a una morte sociale, per vergogna del proprio fallimento ha cercato rifugio nel grembo della terra, popolandone l'interno. Secondo Ogotemmel era stato lo stesso sciacallo/volpe Ogo a inseguire la madre terra, trasformatasi in formica per sfuggire alla violazione incestuosa, fin nelle viscere del suolo; dunque gli Yeban, primi frutti di tale accoppiamento, e gli Andouboulou, generati dall'accoppiamento di questi ultimi, sono costretti a una vita sommersa, nascosta. Mackey stesso riconduce le voci ruvide e graffianti degli interpreti del canto dell'Andouboulou, nonché l'uso del sottovoce, a tale tema di sotterraneità,

---

<sup>138</sup> Il verso “the unity is submarine” compare in un lungo saggio dedicato alla storia e alla necessità di recuperare archivi storici orali – quelli definiti dall'autore “archives of the Inner Plantation”. E. K. BRATHWAITE, 1975, “Caribbean Man in Space and Time”, *Savacou* September 1975, Mona (Jamaica), pp. 1, 6; cfr. anche cap. 3 par. 1; cfr. anche la variazione “The unit is submarine” come verso di chiusura dell'intero saggio (ibid., p. 11). Per il riferimento alla harmattan, cfr. E. K. BRATHWAITE, 1991, “Interview with E. Smilowitz,” *The Caribbean Writer* 5, p. 76; per il riferimento poetico “together we say wind / & understand its history of ghosts”, cfr. E. K. BRATHWAITE, 1993, “Word Making Man”, in *Middle Passages*, New Directions, New York, p. 7.

<sup>139</sup> D. WALCOTT, 1977, “The Sea Is History”, in *The Star-Apple Kingdom*, Farrar, Straus and Giroux, New York, pp. 25-28.

individuando nell'esecuzione quegli aspetti di aridità e abrasione che si ritrovano anche *cante jondo* – non a caso, un'espressione traducibile come “canto profondo”.

Del resto, già nell'introduzione della prima raccolta di saggi, Mackey aveva individuato nel filo rosso della sua produzione critica esattamente quella nota bassa e dissonante intonata al meglio dalla voce graffiante di Bessie Smith negli anni Trenta in “Black Mountain Blues”: “babies crying’ for liquor and all the birds sing bass”.<sup>140</sup> Ma il sommerso continua ad infestare la poetica di Mackey anche nella serie di “mu”, continente immaginario sommerso dalle acque, al tempo stesso simbolo di terreno perduto, sprofondato, e luogo immaginario di possibile riconciliazione utopica.

Nell'ultima raccolta, tuttavia, si accentua ulteriormente una tendenza che aveva cominciato ad apparire in *School of Udhra* (1993) e *Whatsaid Serif* (1998) – le poesie col titolo sono spesso seguite da un'altra poesia priva di titolo, talvolta addirittura più di una; tali poesie iniziano nella pagina seguente e sono separate dalla precedente da una riga orizzontale ininterrotta, col risultato di comparire, prive di titolo, nella parte inferiore della pagina. In *Splay Anthem* tali poesie “sotto la riga” – che sono regolarmente elencate nell'indice dell'opera, indicate dal primo verso preceduto da una riga orizzontale – divengono numerosissime. O'Leary e Hayes Edwards si erano occupati di tale modello compositivo già in precedenza – l'uno già nel 1997, l'altro nel 2000 – ed entrambi avevano sottolineato l'aspetto dialogico tra la poesia “sotto la riga” e la poesia “sopra la riga” – l'una a rappresentare un commento, una variazione, una forma di *signifying* sull'altra. Laddove alcuni critici – seguendo una suggestione di Mackey – hanno interpretato le poesie sotto la riga in termini di processo musicale, descrivendole come “alternate takes” della poesia originaria o come rivisitazioni della poesia sopra la riga,<sup>141</sup>

<sup>140</sup> Cfr. N. MACKEY, “Introduction. And All the Birds Sing Bass”, in 1993, *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 1. Ovviamente nel verso di Bessie Smith così come utilizzato da Mackey risuonano sia l'esperienza del Black Mountain College (North Carolina) nel corso degli anni Cinquanta – uno degli episodi fondanti della poesia contemporanea statunitense – sia il mito Kaluli secondo cui il canto e la poesia avrebbero origine dal canto degli uccelli (cfr. N. MACKEY, 1993, “Sound and Sentiment, Sound and Symbol”, in *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 234).

<sup>141</sup> Cfr. P. O'LEARY, D. JOHNSTON, 1997, “An Interview with Nathaniel Mackey”, *Chicago Review* 43:1, pp. 30-47. Nell'intervista Mackey stesso introduce la nozione di rivisitazione come costituente fondamentale della sua poetica (ibid., p. 43); per la definizione di “alternate takes”, cfr. anche P. O'LEARY, 2002, “Deep Trouble/Deep Treble. Nathaniel Mackey's Gnostic Rasp”, in *Gnostic Contagion*, op. cit., p. 203.

Hayes Edwards ha rivisto tale nozione di poesia sotto la riga leggendola come una “reprise”, ovvero una ripresa musicale del tema stesso, in cui la riga continua verrebbe a rappresentare uno stacco. E tuttavia, rendendosi conto delle difficoltà di applicare tale nozione in maniera efficace e coerente, il critico riconduce il concetto di “reprise” unicamente alla sfera visiva, riducendolo alla mera articolazione grafica della poesia stessa:

*I should emphasize that this term is meant to describe the graphic impulse of the “under-the-line” poems, more than their potential status as “score” for any possible performance of the series [...] I am suggesting [...] that the poems strive for an effect on the page which [...]—as a formal strategy—is akin to the effect achieved by a musical reprise.<sup>142</sup>*

Tuttavia, anche a non volersi fissare su una prospettiva filologico-musicale, difficilmente le poesie sotto la riga sono interpretabili come “alternate takes” – spesso si tratta di poesie completamente diverse sia per temi che per linguaggio, che indifferentemente commentano il tema della poesia precedente, lo espandono, lo riecheggiano, ne mantengono le forme o le variano, e che con poca probabilità si possono leggere come versioni diverse dell’opera principale solo per il fatto di essere inserite in coda, prive di un titolo. Allo stesso modo, sebbene non vi sia alcun dubbio che, come sottolinea Mackey, tali poesie mirino ad articolare “a sense of recurrence and rhythmicity and periodicity that are operative in the revisitation going on in the work”,<sup>143</sup> non pare tuttavia che si possa giustificare l’interpretazione di tali poesie come “ripreses” musicali del tema principale – la ripresa consiste nella “ripetizione letterale o variata di un’intera parte di un brano musicale. L’ultima sezione (detta anche *ricapitolazione*) della forma sonata [...] nella ballata e nella frottola è sinonimo di *refrain* o ritornello”.<sup>144</sup>

Anche a voler accettare un’interpretazione ampia di tale concetto, come propone Hayes Edwards, limitandosi inizialmente a suggerire la ripresa come impulso grafico alla base della poesia, e poi rifiutandone la definizione tradizionale legata alla sonata per ricondurre tale forma musicale al jazz, tale lettura appare decisamente forzata. Nello

<sup>142</sup> Cfr. B. HAYES EDWARDS, 2000, “Notes on Poetics Regarding Mackey’s Song”, *Callaloo* 23:2 (Spring 2000), p. 583.

<sup>143</sup> P. O’LEARY, D. JOHNSTON, 1997, “An Interview with Nathaniel Mackey”, *Chicago Review* 43:1, p. 43.

<sup>144</sup> “Ripresa”, in *L’universale Musica*, Garzanti Libri, Milano 2005, p. 752.

specifico, la ripresa individuata da Hayes Edwards come paradigmatica – quella di “April in Paris” di Count Basie, così come eseguita nel 1954 – si rivela esattamente per ciò che è: una ripresa della sezione conclusiva, pensata per tenere le coppie un po’ più a lungo in pista – “the song at the end of the song [...] the same voicing (the same arrangement) but in a different voice”.<sup>145</sup> E se l’analisi etimologica del termine “reprise”, dal participio passato del verbo francese *reprendre*, si carica innegabilmente di suggestioni che inconsciamente rimandano alla possessione spirituale e religiosa, è pur vero che l’interpretazione formale delle poesie sotto la riga come ripresa decisamente non tiene.

In un recente saggio incentrato su un’approfondita analisi in chiave musicale delle poesie di Mackey, anche Zamsky rileva una notevole incongruenza nella scelta dei modelli musicali proposti da Hayes Edwards per la sua nozione di “reprise” – i riferimenti musicali di Mackey decisamente non sono le grandi orchestre da ballo di Basie, Ellington, ecc., così come suggerito dal critico; né, tanto meno, la poesia di Mackey mira a offrire un senso di chiusura che verrebbe immediatamente riaperto dalla ricapitolazione o “reprise” – che tutt’al più sembra avere la funzione di una doppia chiusura: Zamsky correttamente fa notare che la poetica della musicalità di Mackey, ispirata principalmente al *free jazz* – come dimostrano anche le dediche ai musicisti che compaiono nelle raccolte –

*is not premised upon a ‘definite closure’ later troubled but, instead, upon the tension between acoustic imminence and the thematic after-the-fact constitution of that which never was.*<sup>146</sup>

Il critico procede quindi a rileggere le poesie sotto la riga con occhio attento a musicisti quali Cecil Taylor e Don Cherry (dalle cui registrazioni prende il nome l’intera serie di Mu), e riconduce le poesie sotto la riga all’utilizzo di anagrammi, forme che fanno al propria comparsa nella medesima raccolta. Gli anagrammi, a detta di Zamsky, sarebbero

<sup>145</sup> B. HAYES EDWARDS, 2000, “Notes on Poetics Regarding Mackey’s Song”, *Callaloo* 23:2 (Spring 2000), p. 584. In realtà, l’intera costruzione interpretativa del critico si basa sull’analisi del *background noise* – sui commenti live di Basie stesso e sull’anomalia sintattica di quel “one more once” con cui l’artista introduce la ripresa (cfr. *ibid.*, pp. 583-85).

<sup>146</sup> R. L. ZAMSKY, 2006, “A Poetics of Radical Musicality. Nathaniel Mackey’s “-mu” Series”, *Arizona Quarterly* 62:1 (Spring 2006), p. 133.

*nodes of intensity reaching through the under-the-line poems and their poetic surroundings.*<sup>147</sup>

È tramite l'anagramma che Zamsky giunge a interpretare le poesie sotto la linea come un possibile "re-sounding of the poem" – quella forma di lettura aurale della poesia teorizzata da Bernstein e indotta dal deragliamento anagrammatico. L'interpretazione di Zamsky è decisamente sintomatica del rapporto tra musica e linguaggio nella poesia di Mackey, e una chiave interpretativa che si muove nella medesima direzione è fornita dal poeta stesso, che nell'intervista con O'Leary sottolinea come l'utilizzo del libro sotto la riga sia da leggersi alla luce di quella ricerca di disseminazione, risonanza e allusione che caratterizza tutta la poesia di Mackey:

*I was trying to suggest that even within the book there is another book, there's this "under-the-line" book. And by citing them [the poems] specifically that way in the table of contents, it's like saying they are works unto themselves in some ways. I was trying to suggest the possibility of a multiple reading in which one could go through and read those poems that are under the line [...] read the poems under the line sequentially without reading the other ones [...] it was another way in which I was working to unsettle and multiply the possible relations of the parts. [...] they have an unsettled relation to the poem that precedes them and the poem that follows them.*<sup>148</sup>

E tuttavia, più problematico appare l'appaiamento indiscriminato di poesie sotto la riga e anagrammi sulla base della presunta comparsa nella stessa raccolta; non pare che l'uso dell'anagramma sia un tratto distintivo delle poesie sotto la linea – del resto, già l'allargamento della nozione di anagramma alla "poesia sotto la linea e ai suoi dintorni poetici" proposta da Zamsky testimonia di una vaghezza interpretativa destinata a non essere dipanata nel resto del saggio. Come si è notato dagli esempi precedenti, anagrammi, *non-sense*, eco, parole tronche, neologismi, sono solo alcune delle forme con cui la poetica di Mackey, basata su un senso della *différance* insita nella parola, e quindi del differimento del significato nella pluralizzazione e nella risonanza, attiva un livello di significazione acustica che problematizza il linguaggio referenziale.<sup>149</sup> In altre parole, per

<sup>147</sup> R. L. ZAMSKY, 2006, "A Poetics of Radical Musicality. Nathaniel Mackey's "–mu" Series", *Arizona Quarterly* 62:1 (Spring 2006), p. 134.

<sup>148</sup> O'LEARY, P., JOHNSTON, D., 1997, "An Interview with Nathaniel Mackey", *Chicago Review* 43:1, pp.

<sup>149</sup> L'ultima raccolta in particolare appare incentrata su quella "politica del neologismo" con cui J. CLIFFORD aveva descritto la poesia di Aimé Césaire, e che Mackey vede in azione anche nella

il poeta il linguaggio referenziale è solo ciò che comunemente si definisce l'inizio della storia – non un approdo, ma un punto di partenza che riconduce “back / at some beginnings”,<sup>150</sup> la variazione e l'anagramma forme di quel “resistant othering” – una forma di spaesamento artistico antagonistico – che Mackey vede al cuore della cultura nera.<sup>151</sup>

Se in Mackey le parole, al pari della soggettività, sono continuamente minacciate dall'erosione, dell'elisione e dallo scompensamento anagrammatico, sempre pronte a trasformarsi in altro, non pare tuttavia sostenibile che le pratiche musicali o linguistiche che caratterizzano le poesie sotto la riga così come individuate da Zamsky siano distinte da quelle utilizzate nelle poesie sopra la riga – come si è cercato di dimostrare, rivisitazione, eco, anagrammi, giochi di parole sono tratti comuni a tutta la poetica di Mackey – e del resto non si vede come potrebbe essere diversamente, in un autore che consapevolmente coltiva la risonanza e rifiuta confini di genere per far confluire serie poetiche e fiction epistolari le une nelle altre.

A intorbidare, stratificare l'opera è piuttosto proprio tale sprofondamento della poesia sotto la riga. Esattamente come il continente di Mu, la poesia di Mackey sembra sedimentarsi sotto una superficie distinta e distinguibile – la riga nera – per situarsi deliberatamente al margine inferiore della pagina, addossata sul fondo. La scrittura diviene così scrittura del e dal sommerso, ricerca di quella nota bassa intrinseca al canto degli Andoumboulou, immaginario territorio inabissato di Mu, eco sottomarina di una voce poetica disincarnata e profonda – una voce altra.

---

seconda trilogia di Edward Kamau Brathwaite (cfr. N. MACKEY, “Other: From Verb to Noun”, in 1993, *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 271; J. CLIFFORD, 1988, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, pp. 175-81).

<sup>150</sup> In tale moltiplicazione delle origini non può che risuonare la nozione di traccia di Derrida come scomparsa dell'origine, che diviene a sua volta l'origine dell'origine (cfr. J. DERRIDA, *De la grammatologie*, op. cit., pp. 92-93).

<sup>151</sup> N. MACKEY, “Other: From Verb to Noun”, in 1993, *Discrepant Engagement*, op. cit., p. 267. Il titolo del saggio è un omaggio ad Amiri Baraka, ripreso com'è dal titolo di un capitolo di *Blues People. Black Music in White America*, il seminale testo di Baraka sulla storia della musica afroamericana (trad. italiana *Il Popolo del Blues*, Milano: Shake, 2003). Ma analogie col titolo di un'opera di Baraka cui Mackey ha dedicato un altro scritto – “The Changing Same” – presenta la tecnica formale dell'anagramma, un esempio di quello “stesso che cambia” grazie a una dislocazione alfabetica che dà origine a un deragliamentamento del significato.

Nell'ultima raccolta, le poesie spesso sprofondano al di sotto di tale riga orizzontale – che pare quasi divenire una metaforica linea di galleggiamento attorno alla quale si articola tematicamente la ricerca poetica, che dell'immaginario legato a oceani, navi, onde, corpi alla deriva, profondità marine e ascensioni fa un tropo fondamentale. Nella prima sezione della raccolta poetica, “Braid”, le immagini di barche, acqua, amanti alla deriva divengono significanti mobili che suggeriscono al tempo stesso appagamento e ricerca insoddisfatta – così se quell'immagine onirica di galleggiamento ai margini della coscienza che compare nella prima poesia della raccolta, “Andoumboulous Brush” – “it seemed as he lay / without sleep, adrift / off Cantaloupe Island's / lotus / coast”<sup>152</sup> – introduce il tema del sogno e dell'ispirazione poetica, l'apertura della poesia seguente su “a boat / that sails to / heaven on a river that / has no end” suggerisce ironicamente il tema dell'amore romantico, invocato e subito viziato dalla già sottolineata elisione iniziale,<sup>153</sup> a individuare in quell'amore anelato e mancante una premonizione – la storia dei due amanti archetipici si rivelerà difatti una vana illusione, una “rinascita prematura” – “so now no longer / was her / name Anuncia. Nunca was the new one she / took. Never to be seen again, twinless, / unentwined, turned away, went, her / straight / body wound wavelike”,<sup>154</sup> commenta Mackey al termine della sezione, utilizzando questa volta immagini legate all'oceano per suggerire la ferita aperta della perdita.

Ma la nave è anche quella ambigua della passione e del desiderio amoroso, “a blanket their / ostensible boat [...] taken aback by how beautiful they found it”, al tempo stesso campo di battaglia (“dreadnought” è il termine con cui si identificano le navi da battaglia della seconda guerra mondiale), e il luogo in cui l'unione amorosa è differita in quel soggetto di prima persona plurale irraggiungibile – “the boat of which they dreamt / a dreamt we / beyond our reach”.<sup>155</sup> Il tema dello sprofondamento, del sommerso, si ritrova nelle numerosissime immagini di naufragi e derive – “What we read said / there'd

---

<sup>152</sup> N. MACKEY, “Andoumboulous Brush—“mu” fifteenth part—”, in 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. 6.

<sup>153</sup> Per l'elisione del termine iniziale cfr. cap. 5 par. 2.

<sup>154</sup> N. MACKEY, “Song of the Andoumboulou: 46”, in 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. 47. Ancora una volta si fa notare il gioco di parole tra l'annuncio e la promessa di unione romantica (Anuncia) e la negazione (Nunca).

<sup>155</sup> N. MACKEY, “He and she sat stacked row on...”, in 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. 12 (prima citazione); “Beginning with lines by Anwar Naguib”, *ibid.*, p. 9 (seconda e terza citazione); “He and she sat stacked row on...”, *ibid.*, p. 12 (quarta citazione).

been a shipwreck / we survived it / adrift at sea”;<sup>156</sup> “the sunken ship they at times / took it they were on no sooner / sank / than sailed again” ;<sup>157</sup> “we flew / swam it often seemed / underwater oddly immersed / bodies / long since bid goodbye, / we / lay in wait, remote muses / kept us afloat”;<sup>158</sup> allo stesso modo il galleggiamento, la deriva divengono immagini di movimento e stasi, un movimento passivo, indotto, privo della partecipazione attiva del naufrago: “Emptiness kept us afloat”; “we floated boatlike, / birdlike”.<sup>159</sup>

Una menzione a parte merita l’immagine della barca in “Beginning with lines by Anwar Naguib”; nella poesia la nave dello stato risuona delle suggestioni di un’utopia classica quale *La Repubblica* di Platone, in cui il filosofo si interroga sullo stato ideale, domandandosi a chi spetti il comando della repubblica (““Ship of State’, she heard, [...] / wind ruffling a dog-eared / book...”).<sup>160</sup> Tuttavia, quello stesso slancio utopico appena accennato dalla poesia – lo stesso impulso che aveva spinto Brathwaite a ricercare un’identificazione con la comunità, e Baraka a un impegno politico militante durato oltre quarant’anni – in Mackey perde ogni dimensione collettiva – “politics twisted their lips”, commenta la voce poetica pochi versi dopo.<sup>161</sup> L’unica dimensione che superi l’individuo è quella dei due amanti mistici, e a tale dimensione è ricondotta la domanda della donna su politica e ragione di stato – “the bed was their boat / he reminded her, roused out of / sleep”.<sup>162</sup>

E tuttavia, nonostante la ricchezza tematica dell’immaginario marino e sottomarino, sarebbe riduttivo pensare che la poesia sommersa si limiti a fornire un mero nucleo tematico all’interno dell’opera di Mackey; al contrario, la poesia sotto la riga diviene nell’autore paradigma strutturale di una ricerca al margine; in tale ottica, il sommerso viene a costituire il duplice luogo di promessa e insufficienza, ricerca di un’unità sfuggente e al tempo stesso messa in dubbio del ruolo stesso della poesia. “To

<sup>156</sup> N. MACKEY, “Song of the Andoumboulou: 40”, in 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. 21.

<sup>157</sup> N. MACKEY, “Song of the Andoumboulou: 40”, in 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. 23.

<sup>158</sup> N. MACKEY, “Eye on the Scarecrow—“mu” twentieth part”, in 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. 27.

<sup>159</sup> N. MACKEY, “Song of the Andoumboulou: 40”, in 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. 21.

<sup>160</sup> N. MACKEY, “Beginning with lines by Anwar Naguib”, in 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. 9.

<sup>161</sup> N. MACKEY, “He and she sat stacked row on...”, in 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. 11.

<sup>162</sup> N. MACKEY, “Beginning with lines by Anwar Naguib”, in 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. 9

poetize [...] is to risk irrelevance”, annota Mackey in margine all’ultima raccolta.<sup>163</sup> Come insegna la storia del liuto di Gassire, l’irrelevanza non è l’unico rischio insito nell’arte poetica: l’abbandono all’elegia e alla perdita, l’eccessivo orgoglio poetico trasformano l’ispirazione artistica in un vampiresco rito sacrificale. Tale ambiguo rapporto con la poesia, la cui stessa funzione sembra essere disputata e messa in discussione dal “libro sotto al libro”, da quello sprofondamento sotto la riga pensato per destabilizzare non solo voce poetica e linguaggio, ma anche il ruolo della poesia stessa, trova un’analogia con il gesto iconoclasta e un po’ compiaciuto con cui Jacques Derrida aveva tracciato una riga sul verbo essere in *De la grammatologie*. La riga orizzontale con cui il filosofo aveva posto l’essere *sous rature*, a indicarne la complessa dialettica tra inadeguatezza e inevitabilità, difetto e necessità, ricorda da vicino quella linea nera tracciata a metà della pagina da Mackey.

Che il termine francese “*rature*” rimandi al termine inglese “*erasure*” è indubbio, e il fatto che l’espressione *sous rature* sia stata tradotta in inglese da Spivak col termine “*under erasure*”<sup>164</sup> pone tale nozione in un ulteriore rapporto di risonanza e disseminazione con la poesia dell’autore, che di erosione, abrasione e scalfittura fa da sempre i temi principali della propria ricerca.<sup>165</sup>

Radicata in un linguaggio al tempo stesso orfano e carico dell’eredità dei morti, intrappolata entro le forme e i canoni di una lirica occidentale intessuta di una storia di violenza e conquista imperiale, rappresentata simbolicamente come una mitica sete di sangue, la ricerca poetica è dunque essa stessa un frutto ambiguo. L’ispirazione poetica onnivora e vampiresca di Gassire mette in guardia dai rischi di una lealtà inquestionata e superficiale a un mezzo espressivo che rischia di accecare l’artista rispetto alle sue responsabilità, facendogli ignorare quella che Naylor definisce “*the possible complicity*

<sup>163</sup> N. MACKAY, 2006, Preface to *Splay Anthem*, op. cit., p. xvi.

<sup>164</sup> *De la grammatologie* è stata tradotta in inglese da G. C. Spivak dieci anni dopo l’uscita del testo originale. Cfr. J. DERRIDA, 1977 (1967), *Of Grammatology*, Johns Hopkins U. P. Baltimore.

<sup>165</sup> Che la poesia di Mackey sia profondamente indebitata con le teorie di Derrida è assolutamente evidente, sebbene si tratti di un’influenza raramente resa esplicita dall’autore, che preferisce porsi all’interno di una genealogia afro-americana di scrittura radicale. Tuttavia in una conversazione personale Mackey ha dichiarato di aver letto la traduzione inglese di *De la grammatologie* già alla fine degli anni Settanta; uno dei pochi saggi in cui Derrida è nominato direttamente è “*Limbo, Dislocation, Phantom Limb*”, in 1993, *Discrepant Engagement*, op. cit., pp. 162-79; il saggio risale tuttavia a diversi anni prima, essendo stato pubblicato per la prima volta nel 1980 su *Criticism* 22:1.

between poetry and politics”.<sup>166</sup> Mackey è perfettamente consapevole di tali rischi, e proprio per questo la sua fedeltà va a una Musa ambigua, che fa della messa in dubbio della funzione e del ruolo della poesia parte integrante dell’ispirazione. Come ricorda il poeta,

*the saving grace of poetry is not a return to an Edenic world, but an ambidextrous, even duplicit capacity for counterpoint, the weaving of a music which harmonizes contending terms.*<sup>167</sup>

E’ proprio tale tessitura poetica e musicale a rendere testimonianza di un lavoro al margine che si articola entro le contraddittorie coordinate del desiderio e dell’assenza, dell’inespicamento e del movimento, dell’amputazione e della compensazione; così l’erosione caratteristica della poesia di Mackey si pone in dialogo col desiderio e l’aspirazione alla completezza, quell’appetito utopico che infesta le raccolte di figure quali amanti mistici, voci alterne, spiriti e angeli, inducendo l’autore alla ricerca di quel “noi” sempre suggerito e sempre assente – una ricerca compulsiva, *sin remedio*,<sup>168</sup> indipendentemente dal fatto che l’oggetto del desiderio si riveli necessariamente differito, irraggiungibile. Che il “noi” si raggiunga solo per approssimazione in rare poesie quali “Song of the Andoumboulou: 15” – “The rough body / of love at last gifted with / wings”<sup>169</sup> – oppure in versi quali “we lay on our backs, / arms / out at our sides, putative wings, hands / palms up catching light... it was Arrival / we were / in, suddenly so with a capital A, all / we’d / always wanted it to be, been told it would / be”<sup>170</sup> – è tratto fondante di una poetica decisa a riconoscere impedimento e ostacolo, privazione e assenza come elementi fondativi ed essenziali all’impulso lirico.

Al tempo stesso, quella che Naylor definisce, forse con suggestioni messianiche e taumaturgiche solo parzialmente sposate da un autore quale Mackey, “la dimensione

<sup>166</sup> P. NAYLOR, 1995, “The Mired Sublime of Nathaniel Mackey's *Song of the Andoumboulou*”, *Postmodern Culture* 53 (May 1995), non impaginato, disponibile all’indirizzo [http://muse.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture/v005/5.3naylor.html](http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v005/5.3naylor.html).

<sup>167</sup> N. MACKEY, “Gassire’s Lute: Robert Duncan’s Vietnam War Poems, IV”, *Talisman* 8 (Spring 1992), p. 199.

<sup>168</sup> Il termine è utilizzato da Lorca per descrivere il desiderio alla base del *duende* nel flamenco, e compare ripetutamente sia nei saggi che nelle poesie di Mackey; Cfr. N. MACKEY, “Cante Moro”, in 2005, *Paracritical Hinge*, op. cit., p. 185.

<sup>169</sup> N. MACKEY, “Song of the Andoumboulou: 15”, in 1993, *School of Udhra*, p. 15.

<sup>170</sup> N. MACKEY, “So that B’Head called hard rock pillow”, in 2006, *Splay Anthem*, op. cit., p. 31.

curativa” della poesia,<sup>171</sup> estende la nostra realtà oltre l’ordine del linguaggio razionale per entrare in un regime di risonanza ed eco. È proprio in tale regime che la poesia sprofondata – quella poesia posta *sous rature* in cui risuona il tema della sotterraneità – può trasformarsi in poesia *sous rapture* – una poesia in cui risuonano, al fianco di erosione e cancellazione, estasi e unione mistica – in quella dialettica contrappuntistica, stratificata, eterogenea che informa tutta la produzione di Mackey.

In tal senso l’unità sottomarina tematizzata da Brathwaite in quelle tracce sommerse dalla superficie dell’oceano, ricostruzione delle rotte frammentarie e dei retaggi della diaspora, la denuncia e la collera di Baraka per gli schiavi gettati in acqua durante il *Middle Passage*, sembrano abdicare a una dimensione sociale e politica per divenire in Mackey un’interrogazione radicale del ruolo del linguaggio e della poesia, continua ricerca al limite tra cancellazione e rapimento mistico. Una delle infinite e indistinguibili tappe di un infinito viaggio immaginario, l’Africa di Mackey non si distingue poi tanto dal suolo del mitico continente di Mu, traccia di uno dei numerosi “ecstatic elsewheres” che visitano la poetica dell’autore.

---

<sup>171</sup> P. NAYLOR, 1995, “The Mired Sublime of Nathaniel Mackey's *Song of the Andoumboulou*”, *Postmodern Culture* 53 (May 1995), non impaginato, disponibile all’indirizzo [http://muse.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture/v005/5.3naylor.html](http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v005/5.3naylor.html).

## Conclusione

### **“Our fingerprints are everywhere on you america”.** **Riflessioni sulla poesia della diaspora nera**

*I think that the past is all that makes the present coherent and further that the past will remain horrible for as long as we refuse to accept it honestly.*

James Baldwin

*As we look at our contemporary past as black people, the space between the sixties and nineties, we see a weakening of political solidarity between black men and women.*

bell hooks

*The producers of culture have nowhere to turn but to the past: the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture.*

Frederic Jameson

“Cos’è l’Africa per me?”, si era dunque domandato Countee Cullen quasi un secolo fa, inaugurando una tradizione poetica al confine tra mito ed elegia, capace di strizzare l’occhio a tropi e immagini del primitivismo, ma alla quale bisogna pur tuttavia riconoscere il merito di aver rivendicato – sebbene in una maniera che oggi non possiamo fare a meno di intendere ambigua e problematica – un passato e un’identità difficili entro un contesto difficile – quegli Stati Uniti d’inizio secolo in cui discriminazione, segregazione e linciaggi erano pane quotidiano. Diversi decenni dopo, nelle scritture poetiche della diaspora nera post-indipendenza, l’Africa sembra continuare ad avere un ruolo essenziale quanto contraddittorio, e se da un lato il continente si trasforma in una geografia dell’immaginario, acquisendo ora i tratti di un mitico luogo d’origine, ora di uno spazio utopico in cui realizzare un progetto politico indipendente o addirittura di opposizione, ora un serbatoio culturale e creativo a cui attingere forme, canoni e ispirazione per far fronte alla crisi di un Occidente ormai svigorito, è pur vero che, *mutatis mutandis*, alcuni elementi costanti nell’incontro col presunto continente d’origine si possono identificare, e sono da individuarsi proprio in quei tratti di spaesamento, disillusione e dislocazione sottolineati in molti degli autori finora trattati, e spesso filtrati nelle opere poetiche di quest’ultimi attraverso figure ambigue quali *tricksters*, fantasmi, voci disincarnate, creature sotterranee, continenti sommersi. Se tali tracce costituiscono l’instinguibile bacino da cui scaturiscono le narrazioni e le scritture sul continente africano, invocato e continuamente differito in una pluralità e moltiplicazione di rimandi, immagini e significati che impediscono all’autore e al lettore di esperirlo in maniera semplice e lineare, a tale Africa dell’immaginario va affiancato il profondo ruolo ideologico e critico assunto dal continente entro la produzione poetica di alcuni autori della diaspora nera – come ricorda Said, le geografie dell’immaginario rivelano molto di più dei loro creatori di quanto non facciano dei luoghi reali che pretendono di rappresentare.<sup>1</sup> A cos’è l’Africa per me, si è detto, fa necessariamente eco un’altra fondamentale domanda – “come ci si sente ad essere un problema?” La domanda può apparire retorica, ma tutt’altro: Du Bois aveva da tale punto di partenza sviluppato una delle teorie più autorevoli e influenti di tutto il secolo scorso – quella teoria della doppia coscienza alla base di numerose riflessioni critiche contemporanee, capace di rendere

---

<sup>1</sup> Cfr. E. W. SAID, 1978, *Orientalism*, Pantheon Books, New York, p. 12.

conto della simultanea appartenenza ed estraneità della letteratura nera rispetto al canone occidentale.<sup>2</sup> E non bisogna inoltre dimenticare che tra i tratti che accomunano le scritture della diaspora nera, al di là delle appartenenze geografiche e cronologiche, rimane il fatto che queste costituiscono necessariamente un “problema” nel loro rapporto col canone, in quanto si tratta di un corpus letterario minoritario, prodotto da comunità storicamente discriminate – e questo indipendentemente dal fatto che gli appartenenti alla comunità nera fossero realmente un gruppo minoritario entro le società nazionali d’adozione. Il fatto che nelle piantagioni di canna da zucchero dei Caraibi, ad esempio, il numero dei neri fosse decisamente superiore rispetto a quello dei proprietari creoli non ha impedito l’avvio e la persistenza di un regime di sfruttamento basato su rapporti egemonici tutti sbilanciati a favore della minoranza bianca.

In tale senso, la domanda che le ultime generazioni di autori della diaspora nera sembrano porsi non è tanto se il presunto continente d’origine chiamato Africa – giustamente o ingiustamente idealizzato – sia collocato in un passato precoloniale omogeneo e vuoto, e se a tale spazio prima del tempo si possa far ritorno, ma, per dirla con le parole di Shohat, la questione fondamentale è analizzare quali scritture, riscritture e articolazioni del passato siano proposte e a quale fine – a chi sono funzionali tali articolazioni del passato? Sulla base di quali rappresentazioni, appartenenze e identificazioni sono mobilitate la questione identitaria e quella comunitaria? In nome di quale scopo e visione politica?<sup>3</sup> Con l’acutezza di un linguaggio poetico capace di cogliere e sintetizzare un problema tanto vasto in un pugno di parole, Brathwaite riassume le domande precedenti in un breve, meraviglioso verso: “How do we come from?”<sup>4</sup> Del resto, come ricorda Hall, “identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past”.<sup>5</sup> In tale senso tra le righe della domanda “cos’è l’Africa per me” si legge una profonda analisi critica dei rapporti di potere coloniali e neocoloniali che hanno dato origine a tale

<sup>2</sup> Cfr. R. ELLISON, 1964, *Shadow and Act*, Random House, New York, p. 114.

<sup>3</sup> Cfr. E. SHOHAT, 1992, “Notes on the ‘Post-Colonial’”, *Social Text* 31-32. Third World and Post-Colonial Issues, pp. 110-11.

<sup>4</sup> E. K. BRATHWAITE, 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, We Press, Staten Island, distributed by Small Press Distribution, Berkeley CA, p. 34.

<sup>5</sup> S. HALL, 1990, “Cultural Identity and Diaspora”, in J. RUTHERFORD, LAWRENCE and WISHART, eds., 1990, *Identity: Community, Culture, Difference*, pp. 222-37, ora in J. E. BRAZIEL and A. MANNUR, eds., 2003, *Theorizing Diaspora*, Blackwell Publishing, Malden, p. 236.

situazione di discriminazione. Qual è il rapporto tra il continente d'origine e il continente d'adozione, entrambi inevitabilmente separati da una doppia dislocazione, sia spaziale che temporale? Le scritture della diaspora costituiscono necessariamente un processo di negoziazione di spazi, storie, identità e posizionalità nei confronti della violenza del colonialismo, del neocolonialismo e della discriminazione etnica e razziale. Come appare evidente dall'analisi critica dei tre poeti analizzati nel dettaglio, tali quesiti non possono che toccare da vicino la questione dell'identità individuale e della comunità, della storia e della memoria, ma anche della funzione e della possibile missione dell'arte entro il nuovo contesto globale.

Ovviamente, le risposte a tali domande costituiscono necessariamente un commento sul contesto storico, geopolitico e culturale in cui le opere poetiche sono prodotte, analizzate e interrogate – come dire, insomma, che se quelle di traccia e dislocazione sono nozioni funzionali per mettere in evidenza i tratti di continuità entro le scritture della diaspora, vi è traccia e traccia, dislocazione e dislocazione. In che termini l'immaginario africano acquisisce una valenza ideologica, strategica e politica nella negoziazione dell'identità col paese di residenza? In altre parole, se le nozioni di traccia e dislocazione si sono rivelate concetti fondamentali per l'analisi critica, dobbiamo assolutamente evitare che questi divengano termini descrittivi generici che impediscono di mettere a fuoco situazioni, contesti e posizioni estremamente diversificate, e – incapaci di discriminare tra modalità differenti – finiscano per oscurare le fondamentali questioni di posizionalità e prospettiva, strategie di resistenza e assimilazione. La progettualità comunitaria utopica di Brathwaite, il programma politico terzomondista di Baraka, la celebrazione di un "altrove estatico" di Mackey – che in certi suoi aspetti pare assomigliare molto da vicino a quella nozione di sublime postmoderno così come teorizzato da Fredric Jameson –, costituiscono risposte diverse a situazioni cronologicamente e contestualmente diverse.<sup>6</sup> Se la scelta dei tre autori, come già anticipato nell'introduzione, non mira in alcun modo a costituire un campione esaustivo delle scritture della diaspora nera, ma a darne una lettura critica seguendo il filo rosso del rapporto con l'Africa così come filtrato dall'antropologia e mediato da soluzioni

---

<sup>6</sup> F. JAMESON, 1984, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* I/146 (July-August 1984), pp. 53-92.

stilistiche radicali e di rottura, rimane comunque fondamentale abbozzare un tentativo di leggere le tre opere in rapporto l'una con l'altra, e cercare di tratteggiare una possibile tendenza – anche a voler lasciare da parte il problematico termine di evoluzione – entro le tre diverse generazioni di autori. In tal senso, è fondamentale sottolineare come le contraddizioni e discrepanze storiche e geografiche che contraddistinguono la produzione dei tre autori messi a confronto non funzioni solo per via negativa, ma serva anche a riaffermare legami e continuità storiche e culturali, analogie strutturali, sopravvivenze, e soprattutto ad aprire spazi di *agency* e resistenza strategica.<sup>7</sup>

Brathwaite scrive la trilogia *The Arrivants* negli anni Sessanta, ma numerosi embrioni tematici e immagini ricorrenti trovano ispirazione e spesso anche una prima, provvisoria stesura già durante il quasi decennale soggiorno in Ghana, a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta.<sup>8</sup> Che, in tal senso, la poesia di Brathwaite sia forse quella più soffusa di un impulso utopico e di un senso estremamente costruttivo dell'Africa non deve stupire. Giova ricordarlo, Brathwaite ha assistito da vicino alla nascita di una delle prime democrazie africane seguita ai movimenti di decolonizzazione del secondo dopoguerra, partecipando attivamente alla politica culturale del governo di Kwame Nkrumah, coinvolto entro quella rinascita delle culture tradizionali africane esperito dal paese subito dopo l'indipendenza. Così alla base della poesia di Brathwaite si trova quell'impulso alla costituzione di una comunità strategica e intenzionale, capace di ricreare legami spezzati dalla violenza della storia, di percepire e ristabilire originarie continuità e persistenze – per dirla col poeta, “unità sottomarine”<sup>9</sup> – a partire da quelle tracce e quei frammenti che rappresentano i fondamenti delle culture sincretiche dei Caraibi. Riconducendo l'esperienza africana alle isole d'origine, il progetto di Brathwaite rifiuta di liquidare la ricerca di origini comunitarie e comuni come

---

<sup>7</sup> Cfr. E. SHOHAT, 1992, “Notes on the ‘Post-Colonial’”, *Social Text* 31-32. Third World and Post-Colonial Issues, pp. 111-12.

<sup>8</sup> Cfr. G. ROHLEHR, 1981, “Veins of Beginning”, in *Pathfinder. Black Awakening in The Arrivants of Kamau Brathwaite*, College Press, Port of Spain, Trinidad, pp. 3-20. Si fa inoltre notare che quello shock culturale che per molti neri della diaspora aveva trasformato il primo contatto con l'Africa in una “narrative of displacement” – un esempio tra tutti, l'ironico racconto autobiografico di Langston Hughes scambiato per bianco – è in parte neutralizzato dallo status di “espatriato” di Brathwaite, che al Ghana non arriva dai Caraibi ma via Cambridge, reduce da anni di studio in una delle università più tradizionali e chiuse del Regno Unito.

<sup>9</sup> E. K. BRATHWAITE, 1975, “Caribbean Man in Space and Time”, *Savacou* September 1975, Mona (Jamaica), p. 1.

inutili scavi archeologici di un passato idealizzato. Pur consapevole dei rischi nostalgici nei confronti di una storia e di un passato ormai irraggiungibili, Brathwaite sembra domandarsi se sia possibile creare una forma di resistenza collettiva senza iscriverla entro le coordinate di un passato comunitario; a tale domanda, il poeta dà indubbiamente una risposta negativa. Come ricorda Shohat, ancora una volta la questione non è un presunto ritorno alle origini, ma quali narrazioni, rappresentazioni e identificazioni siano mobilitate nella scrittura e riscrittura di tale passato:

*for communities which have undergone brutal ruptures, now in the process of forging a collective identity, no matter how hybrid that identity has been before, during, and after colonialism, the retrieval and reinscription of a fragmented past becomes a crucial contemporary site for forging a resistant collective identity. A notion of the past might thus be negotiated differently; not as a static fetishized phase to be literally reproduced, but as fragmented sets of narrated memories and experiences on the basis of which to mobilize contemporary communities.*<sup>10</sup>

Tale filosofia della storia – una storia collettiva ricostruita a partire da frammenti e mozziconi, da contrapporre alla Storia delle master narratives ufficiali – non può che rimandare a quegli archivi della “inner plantation” in cui Brathwaite aveva individuato elementi di sopravvivenza e continuità nella cultura degli schiavi giamaicani.

Al tempo stesso, non bisogna dimenticare che larga parte delle poesie contenute nelle ultime raccolte della Trilogia risale ai tardi anni Sessanta, un periodo in cui l'autore, lasciato il Ghana per la Giamaica, ha ormai perso buona parte delle proprie illusioni sulle possibilità politiche concrete e la realizzabilità pratica di un progetto anticoloniale – quelli che pochi anni dopo il poeta definisce “selvaggi Napoleoni con le mani sporche, ormai ciechi alla luce e alla visione che un tempo li aveva consumati”, e ridotti ad approfittare dei poveri affamati e della loro politica di “pane spezzato”, fanno fede di una profonda disillusione i cui toni critici assomigliano da vicino a quelle accuse di cleptocrazia con cui un noto studioso africano, Kwame Anthony Appiah, alcuni decenni dopo avrebbe amaramente liquidato il sogno di liberazione postcoloniale.<sup>11</sup> Le due anime

<sup>10</sup> E. SHOCHAT, 1992, “Notes on the ‘Post-Colonial’”, *Social Text* 31-32. Third World and Post-Colonial Issues, pp. 109.

<sup>11</sup> Cfr. E. K. BRATHWAITE, “now our islands’ leaders: [...] / each a wild Napoleon with dir-/ ty hands; each blind / to that harsh light and vision that had once / consumed them” (“O Dreams O Destinations”, in 1973, *The Arrivants*, Oxford University Press, Oxford, p. 60). Per la definizione

della poetica di Brathwaite – ideologiche ed emotive almeno quanto cronologiche – convivono entro una Trilogia i cui temi e ispirazioni spaziano entro un decennio estremamente intenso e contraddittorio per l'evoluzione del progetto politico di liberazione e decolonizzazione dell'Africa così come delle Indie Occidentali. Che la Trilogia continui a muoversi entro gli estremi di una tensione dinamica tra riconciliazione e rottura, invocazione della comunità e poetica del frammento, ricerca di un linguaggio popolare e sperimentalismo linguistico/grafico, sembra in tal senso essere perfettamente comprensibile alla luce di quel processo incerto ed eterogeneo che ha visto nascere il sogno delle nuove democrazie africane, e in breve tempo lo ha visto sprofondare sotto il peso dei rapporti neocoloniali, dei colpi di stato, della militarizzazione della vita civile e della corruzione generalizzata di politici, amministratori e forze armate.

Tuttavia la coscienza che i dannati della terra non sono necessariamente rivoluzionari, e che le loro rivoluzioni, anche laddove portate a compimento, non si muovono inevitabilmente entro i confini di un più ampio progetto di alleanze per la liberazione comune dal giogo coloniale, è solo uno degli aspetti della poetica di Brathwaite, che nell'idealizzazione della gente comune – quel Tom che costituisce una delle voci poetiche principali della trilogia, quell'anziana Francina capace di spendere i risparmi di una vita per una tartaruga – e nel recupero di tracce culturali africane<sup>12</sup> – il limbo, il carnevale, i numerosi *tricksters* del pantheon afro-caraibico – continua a rifiutare quella che definisce una tradizione “sisifea” della rappresentazione dei Caraibi, identificata con la passiva negatività e l'impotenza evocata da critici e scrittori quali Orlando Patterson, il giovane Derek Walcott e Vidiadhar S. Naipaul.<sup>13</sup> A tale filone

---

di cleptocrazia, cfr. K. A. APPIAH, 1997, “Is the ‘Post-’ in ‘Postcolonial’ the ‘Post-’ in ‘Postmodern’?”, in A. MCCLINTOCK, A. MUFTI, and E. SHOHAT, eds., 1997, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, p. 433.

<sup>12</sup> “Francina” tematizza la volontà di preservare tradizioni ritenute sorpassate (quali la tartaruga e gli animali dello zoo) di fronte alle forme di speculazione neocoloniale rappresentate degli hotel di lusso. La tartaruga del vecchio zoo, smantellato per lasciar posto ad alberghi e villaggi turistici, è acquistata a caro prezzo da Francina, anziana lavorante del mercato, ma nemmeno i suoi concittadini riescono a comprendere la generosità e il significato simbolico del gesto (E. K. BRATHWAITE, “Francina”, in 1973, *The Arrivants*, op. cit., pp. 214-15).

<sup>13</sup> Cfr. E. K. BRATHWAITE, 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, op. cit., pp. 30-31. Tale riflessione è condivisa anche da Amiri Baraka, che con la sua usuale virulenza liquida tale tradizione coi versi “Dont tell me shit about a tradition of deadness & capitulation / of slavemasters sipping tea in the parlor / while we bleed to death in fields” (A. I. BARAKA, 1982,

Brathwaite contrappone quella che definisce la tradizione “dorada” di Wilson Harris e di numerosi artisti ispano caraibici e latino-americani, sfociata nel realismo magico, e capace di individuare tracce di resistenza creativa e sovversione simbolica in pratiche rituali quali la danza e la possessione religiosa, e soprattutto in quelle arti dell’immaginazione che portano in embrione una nuova filosofia della storia.<sup>14</sup>

In tale senso è da leggersi la splendida immagine dell’anziana signora giamaicana che, ogni mattina, spazza le tracce di sabbia dalla veranda dell’umile casa. Cogliendo l’osservazione della “nonna” in un limpido momento di epifania, Brathwaite annota:

*And then one morning I see her body silhouetting against the sparkling light that hits the Caribbean at that early dawn and it seems as if her feet, which all along I thought were walking on the sand... were really... walking on the water... and she was travelling across that middlepassage, constantly coming from where she had come from – in her case Africa – to this spot on North Coast Jamaica where she now lives...*

Lungi dal costituire un gesto di impotenza e ripetitività sisifea, Brathwaite interpreta tale “nevrosi” in senso simbolico, sottolineando l’importanza del processo che si configura come viaggio continuo, senza principio né fine, e che sembra far passare in secondo piano sia il luogo d’origine, sia quello di destinazione:

*The ‘meaning’ of the Caribbean was in that humble repetitive ritual actio(n) which this peasant woman was performing. And she was always on this journey, walking on the steps of sunlit water, coming out of a continent which we didn’t fully now how to understand, to a set of islands which we only now barely coming to respect, cherish and understand.<sup>15</sup>*

Come nell’Atlantico nero di Paul Gilroy, l’enfasi non è tanto su uno dei vertici della triangolazione piuttosto che sull’altro, ma su quelle rotte e quei movimenti che sono al cuore della modernità. Ancora una volta, la domanda non è “where do we come from?”, ma, per riprendere il già citato verso del poeta, “how do we come from?” A essere

---

“In the Tradition”, in 1995, *Transbluesency. The Selected Poetry of Amiri Baraka/LeRoi Jones (1961-95)*, Marsilio, New York, p. 206).

<sup>14</sup> Cfr. W. HARRIS, che vede in quella che definisce “limbo imagination” un’arte della compensazione seguita alla dislocazione del *Middle Passage*, in W. HARRIS, 1995 (1970), *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas*, Calaloux Publications, Wellesley, MA, p. 18. Per la tradizione dell’El Dorado così come teorizzata da Brathwaite, cfr. E. K. BRATHWAITE, 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, op. cit., p. 31.

<sup>15</sup> E. K. BRATHWAITE, 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, op. cit., pp. 33-34.

problematizzato nell'immagine dell'anziana donna che aggraziatamente cammina sulle acque non è unicamente il rapporto tra Africa e Caraibi, ma in generale i più ampi modelli transnazionali di egemonia geopolitica e culturale di un'intera epoca storica.

In tale senso, la complessa e stratificata dialettica tra quel continente incomprensibile e quel luogo di adozione forzato, e a malapena fatto oggetto di rispetto, danno origine a quella tensione irrisolta tra speranza e frustrazione al cuore della poetica di Brathwaite – una tensione al tempo stesso etica, politica ed emotiva che trova voce in una poetica che rifiuta di rinunciare alla speranza, e al tempo stesso pare condannata a smuovere macigni senza esito:

*Why are we so leaderless, so fragmented, so perpetually caught up with the notion of hope and still at the same time Sisyphean?*<sup>16</sup>

Si è presa in esame qui la prima trilogia del poeta, che ne raccoglie le opere scritte a inizio carriera. E tuttavia, la produzione tarda di Brathwaite sembra parzialmente allontanarsi da un impulso utopico e redentivo della storia per privilegiare una poetica del frammento, spingendosi verso stili e temi sempre più radicali, e accentuando quel processo di “calibanizzazione” del linguaggio le cui prime tracce si ritrovano nella terza raccolta della trilogia *The Arrivants*, fino a quel “Sycorax video style” caratteristico delle opere dell'ultimo periodo – in particolare, quelle scritte o ripubblicate in stile video dopo la tragedia personale della morte della moglie. E tuttavia, quello che, in un interessante saggio critico, Nathaniel Mackey consacra in termini postmoderni come un movimento verso il frammento (alla cui base si troverebbe il nucleo indivisibile del *pebble*, anomala unità fonetica e grafica capace di contestare e sovvertire l'eredità coloniale del *Queen's English*)<sup>17</sup> sembra essere per Brathwaite una necessità al tempo stesso storica e individuale – l'inasprimento e la radicalizzazione di certi tratti di rottura paiono, in tal senso, compensare il fallimento dell'utopia delle nuove democrazie e del sogno di un possibile risveglio panafricano.

Paradossalmente LeRoi Jones/Amiri Baraka, figura estremamente anomala ed originale entro il panorama della letteratura afroamericana e della diaspora nera, sembra

---

<sup>16</sup> E. K. BRATHWAITE, 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, op. cit., p. 34.

<sup>17</sup> Cfr. N. MACKAY, “Wringing the Word”, in 2005, *Paracritical Hinge. Essays, Talks, Notes, Interviews*, The University of Wisconsin Press, Madison, pp. 42-44.

compiere un percorso inverso rispetto a quello di Brathwaite. Se il giovane LeRoi Jones, ancora profondamente indebitato col gruppo dei Beat e con le avanguardie bianche, inaugura la sua riflessione sull’Africa con un’amara constatazione dell’incolmabile distanza che separa la cultura africana da quella dei neri del nuovo mondo,<sup>18</sup> interpretando il senso di spaesamento di fronte al presunto continente d’origine in chiave prettamente individuale e personale, dopo il periodo dell’attivismo politico, della lotta per i diritti civili e del nazionalismo nero, che vedono il recupero della cultura africana tradizionale in chiave ideologica ma anche artistica e culturale, il giovane artista fa dell’Africa una bandiera identitaria alla base del suo programma politico. Sono quelli gli anni in cui l’autore inizia a muoversi “toward a politically committed art” e “toward blackness and a third-world perspective”.<sup>19</sup>

Un primo segnale si ha già nel 1963, quando Jones, non ancora trentenne, dà alle stampe un’opera seminale ed estremamente innovativa in cui la storia della musica nera è riletta in chiave sociologica, *Blues People. Negro Music in White America*.<sup>20</sup> Ma il vero spartiacque si ha nel 1965, col trasferimento a Harlem dal Greenwich Village. In un periodo in cui a farla da padrone è lo slogan “black is beautiful”, la Black Art Repertory Theater School (BARTS) e il *Black Arts Movement*, fondati da Baraka assieme a Larry Neal nell’anno del trasferimento a Harlem, hanno come scopo principale proprio il recupero e la diffusione delle forme artistiche e culturali africane sia nella sfera prettamente creativa che nello stile di vita – dalla danza al teatro, dalle forme poetiche performative alla musica nera, dalle forme di aggregazione comunitaria ai vincoli familiari, dal folklore alla religione.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Cfr. a tal proposito L. JONES/A. I. BARAKA, 1961, “Notes For a Speech”, in *Preface to a Twenty Volume Suicide Note*, Totem Press, New York, p. 47.

<sup>19</sup> W. J. HARRIS, 1985, *The Poetry and Poetics of Amiri Baraka*, Missouri Press, Columbia, p.7

<sup>20</sup> L. JONES, 1963, *Blues People. The Negro Experience in White America and the Music That Developed From It*, Morrow, New York.

<sup>21</sup> Vedasi a tal proposito A. I. BARAKA, 1984, *The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka*, Freundlich Books, New York, oltre al più specifico “The Black Arts Movement”, in A. I. BARAKA, 1999, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, edited by A. I. BARAKA and W. J. HARRIS, Thunder’s Mouth Press, New York, pp. 495-506. Uno studio a parte meriterebbe la profonda influenza della rivoluzione cubana su Baraka, e più in generale sui numerosi autori “panafricanisti” attivi negli anni Sessanta (tra cui non si può fare a meno di ricordare Brathwaite): Baraka visitò Cuba nel 1960, e in numerosi scritti l’autore ha individuato lo spartiacque tra la sua fase legata alle avanguardie beat e quella engagé in quel viaggio: “[...] by the beginning of the 60s not only had I already gone to Cuba to witness the beginnings of the revolution Fidel Castro

Il recupero di un'Africa a Harlem non può che problematizzare profondamente l'immagine del presunto continente d'origine, ancora una volta trasformato in una geografia dell'immaginario e utilizzato come spazio di negoziazione d'identità, storia e posizionalità con gli Stati Uniti degli anni Sessanta, teatro di battaglie per i diritti civili e per la creazione di una nazione nera indipendente. L'arte impegnata di Baraka passa quindi attraverso un'estetica improntata al jazz, alla lingua vernacolare e al folklore afroamericano. Ma bisognerà aspettare alcuni anni perché Baraka ampli le proprie prospettive politiche a un internazionalismo terzomondista che abbia un atteggiamento meno riduzionista nei confronti dell'Africa. Nel 1969 Larry Neal fa notare come il Black Arts Movement sia finalizzato principalmente alla liberazione culturale dell'America Nera, e prosegue collegando arte e politica lungo le linee radicate nella "sensibilità culturale e storica [...] del terzo mondo".<sup>22</sup> Neal fornisce a questo punto una definizione strategica di terzo mondo:

*By 'Third World', we mean that we see our struggle in the context of the global confrontations occurring in Africa, Asia and Latin America. We identify with all of the righteous forces in those places which are struggling for human dignity.*<sup>23</sup>

Come dimostra la precisazione di Neal, la scelta di utilizzare il termine terzo mondo – una nozione critica da lungo tempo passata di moda nella teoria accademica – evoca immediatamente un progetto di lotta comune, e si basa sull'assunto che storie condivise di colonialismo e neocolonialismo, razzismo e discriminazione, per quanto diversificate ed eterogenee, costituiscano una base sufficiente per un'alleanza transnazionale a partire dalla quale sia possibile stabilire una serie di obiettivi e percorsi

---

and the people of Cuba had brought into the world, but when I returned I became quickly involved in helping put together political organizations [...], "The Black Arts Movement", in A. I. BARAKA, 1991, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, op. cit, p. 495. Per un resoconto dettagliato e una riflessione a caldo su tale viaggio, si veda anche il saggio "Cuba Libre", originariamente in 1966, *Home: Social Essays*, Morrow, New York, ora in *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, op. cit, pp. 125-60.

<sup>22</sup> L. NEAL, "Any Day Now: Black Art and Black Liberation", *Ebony* 24:10, August 1969, p. 58, mia traduzione.

<sup>23</sup> Ivi, p. 58.

comuni.<sup>24</sup> Tale principio, sebbene più volte contraddetto dalla storia e messo in dubbio da numerosi critici e studiosi,<sup>25</sup> rimane comunque il presupposto fondante dell'attivismo politico radicale di Baraka; è alla luce di tale convinzione che il giovane Jones si era allontanato dalle scelte poetiche dell'avanguardia beat, orientate verso un pubblico ristretto, bianco e borghese, per indirizzarsi verso un linguaggio più diretto e concreto – molto più didattico, capace di parlare alle masse – nella fase del nazionalismo nero e del marxismo terzomondista. Esempio particolarmente indicativo di tale attivismo politico transnazionale, mirato a riunire sotto una medesima bandiera tutti i popoli neri sfruttati, è il *long poem Afrikan Revolution*, un virulento pamphlet poetico di meno di una decina di pagine scritto in Guinea dopo il funerale del leader della lotta armata antiportoghese Amilcar Cabral; l'opera, pubblicata nel 1973 su *Black World* (Maggio 1973), fu nello stesso anno riedita dalla casa editrice fondata da Baraka nella sua città natale, la Jihad Press di Newark.<sup>26</sup> Nell'opera il poeta deliberatamente lascia da parte ogni finezza stilistica per trasformare la poesia in un inno e un'esortazione alla rivoluzione – quasi una riscrittura della famosissima frase “proletari di tutto il mondo unitevi!” entro un manifesto panafricano:

*Afrikan People all over the world  
Suffering from white domination  
Afrikan People all over the world  
Trying to liberate their Afrikan nation(s)  
[...]  
Evolving because of & in spite of ourselves  
Afrikan People all over the world, trying to make Revolution  
The world must be changed, split open & changed  
All poverty sickness ignorance racism must be eradicated  
Who ever pushes these plagues, them also must be eradicated  
All capitalists, racists, liars, Imperialists, All who can not change  
they also must be eradicated, their life style, philosophies  
habits, flunkies, pleasures, wiped out---eliminated  
The world must be changed, split open & changed  
Transformed, turned upside down.  
[...]*

<sup>24</sup> Per le connotazioni legate all'uso del termine “terzo mondo” rispetto a “post-coloniale”, cfr. E. SHOCHAT, 1992, “Notes on the ‘Post-Colonial’”, *Social Text* 31-32. Third World and Post-Colonial Issues, sptt. pp. 111-12.

<sup>25</sup> Cfr. H. BHABHA, 1994, *The Location of Culture*, Routledge, London.

<sup>26</sup> Nella raccolta del 1999, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, BARAKA e il curatore W. J. HARRIS pongono la poesia come un punto di passaggio dalla fase nazionalista nera, datata 1965-74, e la fase marxista terzomondista, che prende avvio nel 1974 (ivi, p. 243).

*All over the world Afrikans*  
*Sweet Beautiful Afrikans*  
*NewArk Afrikans (Niggers too)*  
*Harlem Afrikans (or Spooks)*  
*Ghana Afrikans (Bloods)*  
*Los Angeles Afrikans (Brothers)*  
*Afrikan Afrikans (Ndugu)*  
*West Indian Afrikans (Hey man)*  
*South American Afrikans (Hermano!)*  
*Francophone Afrikans (Monsieur)*  
*Anglophone Afrikans (Mister Man)*  
*Anywhere Afrikans*  
*Afrikans Afrikans Afrikans*<sup>27</sup>

È sulla base di tale progetto politico che, per il Baraka più maturo e politicamente impegnato, si configura il rapporto con l’Africa – uno dei vertici fondamentali di una comunità panafricana transnazionale che non deve guardare a un passato idealizzato, ma a un futuro di lotta capace di ribaltare quei rapporti di forza coloniali e neocoloniali che per secoli hanno relegato i neri in una posizione di subordinazione e subalternità. Nella medesima ottica sono da leggersi anche quella ricerca di una comunità strategica e quella rivendicazione di una genealogia artistica nera che si ritrovano in un’opera poetica come *In the Tradition*, del 1982, che lascia però da parte il tono didattico del manifesto nero rivoluzionario per integrare ritmi musicali afroamericani ed espressioni vernacolari nere nel tessuto linguistico e stilistico del testo. Così, per dirla con le parole di Wilson Harris, l’intera poesia diviene una scuola di antenati, celebrati per il loro contributo artistico quanto per la loro visione di una lotta all’oppressione nel nome del panafricanismo:

*Yet, in a casual gesture [...] we can say*  
*Cesaire, Damas, Depestre, Romain, Guillen*  
*[...]*  
*Mandingo, Nzinga [...]*  
*I aint even mentioned*  
*Toussaint or Dessaline*  
*Or Robeson or Ngugi*  
*[...]*  
*our family strewn around the world has made more parts of*  
*that world*  
*blue and funky, cooler, flashier, hotter, afro-cuban james*  
*brownier,*  
*a wide panafrican*

---

<sup>27</sup> A. I. BARAKA, 1973, *Afrikan Revolution*, Jihad Press, Newark, pp. 1-2, 6.

*world*<sup>28</sup>

Un'opera recente quale *Wise, Why's, Y's* (1995) si propone di affrontare la storia dei neri dalle origini ai giorni nostri, dall'Africa ai territori e alle metropoli della diaspora attraverso il trauma fondativo del *Middle Passage*. E tuttavia, come si è notato, alla base vi è ancora una volta una filosofia della storia che agli archivi ufficiali contrappone la "memoria locale" del griot o *djali*, altamente formalizzata e intessuta entro la comunità nera. Nel caso di Baraka, si può senza esitazione parlare della ricerca di una contro-memoria, capace di rappresentare un elemento di resistenza simbolica, e, per dirla con Benjamin, di recuperare narrazione e ricordo nell'istante del pericolo collettivo: la memoria diviene così memoria di una lotta, e fondamento di un'identità comunitaria:

*when we remember  
when we are our memory as the projection  
of what it is evolving  
in struggle  
in passion and pain  
we become our sweet black  
selves*<sup>29</sup>

In un poeta di una generazione più giovane quale Nathaniel Mackey, lo spazio della memoria diviene prima di tutto territorio onirico, un "altrove estatico" entro cui si muovono le voci e i fantasmi di una ricerca del tutto personale e individuale. Nella poetica dell'autore non vi è spazio per l'esplicita ricerca di una comunità così come immaginata da Brathwaite, né per i toni didattici, rabbiosi e celebratori di Baraka. La scrittura per Mackey è innanzi tutto pratica finalizzata allo spaesamento e al disorientamento, all'irruzione dell'altro entro il tessuto poetico occidentale – e in tal senso appare profondamente imparentata con gli intenti di quel surrealismo etnografico descritto da Clifford.<sup>30</sup> Le scelte stilistiche radicali, l'estetica di rottura, la nota bassa e dissonante, il rumore sono i mezzi con cui condurre una profonda critica a rapporti di potere sbilanciati ed ineguali. Nel corso di un'intera carriera Mackey ha presentato l'intensa autoriflessività della propria scrittura come una sfida in sé e per sé nei confronti

<sup>28</sup> A. I. BARAKA, 1982, "In the Tradition", in 1995, *Transbluesency*, op. cit., Marsilio, New York, p. 203.

<sup>29</sup> A. I. BARAKA, 1982, "In the Tradition", in 1995, *Transbluesency*, op. cit., Marsilio, New York, p. 208.

<sup>30</sup> Cfr. anche premessa alla tesi.

di una cultura dominante che continua a diffidare dell'eccessiva attenzione dedicata allo sperimentalismo testuale e allo stile quando questa provenga da minoranze "etniche" da cui ci si aspettano invece "autenticità" e prese di posizione dirette. L'obliquità diviene quindi scelta consapevole e deliberata, l'oscurità e la pluralizzazione semantica effetti ricercati e coltivati. Se, come ricorda bell hooks, è necessario sospettare di qualsiasi facile opinione che liquidi la possibilità di una scrittura di rottura e avanguardistica da parte di gruppi marginali in quanto ulteriore forma di riduzionismo e discriminazione nei loro confronti – "I am suspicious of any suggestion that marginalized groups lack the freedom and opportunity to engage in textual experimentation", aveva scritto la studiosa in un saggio che già all'inizio degli anni Novanta metteva in luce alcuni tratti problematici della critica discorsiva radicale di Clifford e Marcus <sup>31</sup> – è tuttavia fondamentale problematizzare la questione di un'estetica radicale già toccata nei capitoli introduttivi. La sperimentazione linguistica e le scelte estetiche radicali in sé e per sé, laddove non siano affiancate da un'intenzionalità oppositiva che trascenda il livello testuale, sono sufficienti per presupporre una critica radicale a livello sociale? Senza pretese di passare giudizi storici definitivi, si vuole qui sollevare l'attenzione su un problema estremamente complesso che rimanda in definitiva al più ampio dibattito sul postmodernismo.

Se Spivak risponde negativamente a tale domanda, e anche Mackey sembra giungere a conclusioni quanto meno ambigue. Un gruppo poetico a cui il nome di Mackey è stato a lungo associato dalla critica, quello dei *language poets*, ha più volte teorizzato e sostenuto "the possibility of a dissociated self as a critique";<sup>32</sup> e tuttavia lo ha dovuto fare a più riprese, giungendo a scrivere un manifesto collettivo in difesa della propria poetica, accusata da alcuni di mascherare dietro frammentarietà e oscurità una forma di disimpegno politico, da altri di nascondere dietro al rifiuto di una persona poetica e di un soggetto tradizionale una forma occulta di comunismo. Nel progetto collettivo postmoderno dei *language poets* la frammentazione, o meglio l'esplosione,

---

<sup>31</sup> b. HOOKS, 1990, "Culture to Culture. Ethnography and Cultural Studies as Critical Intervention", in *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*, Between the Lines, Toronto, Ontario, p. 129.

<sup>32</sup> R. SILLIMAN, C. HARRYMAN, L. HEJINIAN, S. BENSON, B. PERELMAN, B. WATTEN, 1988, "Aesthetic Tendency and the Politics of Poetry: A Manifesto", *Social Text* 19-20 (1988), p. 266.

della prima persona singolare e l'autoriflessività del linguaggio<sup>33</sup> – quegli stessi tratti fondamentali della poetica di Mackey – sono il punto di partenza per una rivolta formale contro concezioni tradizionali di soggettività e individualità, ma soprattutto una riflessione critica sulla presunta trasparenza del linguaggio:

*an openness of self in the present finds language not as simply transparent and instrumental, but as a necessity of the world at large—an obstacle as well as an advantage.*<sup>34</sup>

D'altro canto, numerosi studiosi hanno interpretato la tendenza autoriflessiva e l'attenzione per il linguaggio come forme estetizzanti privilegiate e sterili – Fredric Jameson, nel suo seminale saggio sul postmodernismo, aveva criticato tale “dialectical intensification of the autoreferentiality of all modern culture, which tends to turn upon itself and designate its own cultural production as its content”, come uno degli aspetti della logica del tardo capitalismo, e aveva preso ad esempio proprio alcune opere dei *language poets* – definite esempi di arte schizofrenica – per sferrare il suo attacco a tutto campo contro il postmodernismo.<sup>35</sup> Stratificazioni e rimandi sono tutt'altro che casuali, dal momento che nel periodo della prima stesura del saggio – destinato ad essere poi ampliato in un'opera a sé stante – Jameson insegnava all'università di California – Santa Cruz, e se in California era attivo il gruppo dei *language poets*, Santa Cruz era considerata addirittura uno dei templi del postmodernismo, annoverando tra il corpo accademico James Clifford e Hayden White, bell hooks e Nathaniel Mackey.

E tuttavia, come correttamente sottolineato da bell hooks, sarebbe sbagliato ricondurre la questione della poetica di Mackey a una dicotomia che contrappone nettamente autoriflessività del linguaggio vs. autenticità, sperimentazione formale vs. impegno politico. L'autenticità della poetica di Mackey – figura di artista senza dubbio indebitata col postmodernismo, ma in maniera originale e anomala – è da ricercarsi proprio in quella infiaccabile volontà di esplorare possibilità “altre” per rivedere e raccontare in maniera non convenzionale l'esperienza nera, nonché gli episodi di lotta e

<sup>33</sup> “The self as the central and final term of creative practice is being exploded”, ivi, p. 266.

<sup>34</sup> R. SILLIMAN, C. HARRYMAN, L. HEJINIAN, S. BENSON, B. PERELMAN, B. WATTEN, 1988, “Aesthetic Tendency and the Politics of Poetry: A Manifesto”, *Social Text* 19-20 (1988), p. 266.

<sup>35</sup> F. JAMESON, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review* I/146 (July-August 1984), p. 82; per la critica alla *language poetry* cfr. pp. 73-75.

resistenza a questa legati. La critica di Jameson secondo cui nel postmodernismo la profondità sarebbe rimpiazzata da superfici multiple e l'intertestualità non sarebbe più una questione di profondità, ma rimarrebbe a un livello necessariamente superficiale, non è decisamente applicabile a un autore come Mackey, le cui stratificazioni sono tutt'altro che un futile gioco di rimandi, ma si intessono in una trama di omaggi e genealogie tanto pregne di significati da far sprofondare la poesia a un livello sommerso.<sup>36</sup> Al tempo stesso però, bisogna essere consapevoli che la scelta operata da Mackey di filtrare la propria critica esclusivamente attraverso il livello estetico e testuale – una critica per via obliqua, che rifiuta forme esplicite e didattiche – non può che dichiarare a chiare lettere la rinuncia a una forma di attivismo più concreto, capace di agire sul reale e affrontare la questione redistributiva da un punto di vista pratico. In tal senso, che Mackey abbia visto nell'evoluzione della poesia di Baraka verso toni esplicitamente pedagogici e didascalici – e in generale nella scelta di privilegiare forme e stili estetici tradizionali – una delle cause del fallimento dei movimenti neri radicali degli anni Sessanta non deve certo stupire. Come ricorda hooks,

*it may very well be that certain efforts at black liberation failed because they were strategies that did not include space for different forms of self-reflexive critique.*<sup>37</sup>

Difficile stabilire il motivo di un fallimento storico che ha visto andare in frantumi esperienze ed esempi diversissimi, coinvolgendo nel crollo casi tanto distanti per storie e geografie. Certo è che nelle opere di Mackey tale fallimento dei movimenti di liberazione e decolonizzazione è ormai dato per scontato, e per quanto il poeta continui ad evocare per difetto un soggetto di prima persona plurale, raramente riesce a sollevarsi oltre un narratore disincarnato, un soggetto eliso che ritrova una sua precaria e ambigua presenza nelle forme disincarnate dell'eco, del fantasma, della creatura sotterranea. Laddove faccia la sua comparsa una comunità, si tratta di una tribù sotterranea di esseri falliti, perpetuamente in viaggio, continuamente trascinati entro una ricerca sterile e incapaci di porsi una meta, per quanto fittizia o strategica. In tale senso, anche in

---

<sup>36</sup> F. JAMESON, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* I/146 (July-August 1984), p. 62.

<sup>37</sup> b. HOOKS, 1990, "Culture to Culture. Ethnography and Cultural Studies as Critical Intervention", in *Yearning*, op. cit., p. 130.

presenza di una comunità, difficilmente vi è un'intenzionalità esplicita, ed è esclusa la possibilità di ogni progetto collettivo. La passività delle immagini di galleggiamento, il movimento privo di senso della tribù in viaggio senza meta – a cui fa da contrappunto la stasi delle immagini degli amanti, corpi immobili entro un letto che diviene isolato spazio mistico e rituale, e in cui tutto succede “in / either’s head”<sup>38</sup> – sono in tal senso tropi che deliberatamente mettono in dubbio la possibilità di una *agency* che trascenda la sfera estetica e individuale. Di fatto, nella tensione utopica che percorre la poesia di Mackey l'unica dimensione che trascenda l'individuo è quella degli amanti mistici – e in tale passaggio da un soggetto individuale ellittico a un soggetto di prima persona plurale incapace di comprendere una comunità più ampia dei due innamorati, è implicitamente contenuta la rinuncia a una tensione utopica verso la sfera collettiva.

Pur ponendosi deliberatamente entro una genealogia radicale panafricana che elenca tra i suoi antenati e maestri Brathwaite, Baraka e Wilson Harris non vi è alcun dubbio che con Mackey l'abdicazione a una dimensione collettiva e comunitaria di lotta sia ormai compiuta. Che tale abbandono avvenga in un poeta con profondi legami con la cultura postmoderna, in tal senso, è tutt'altro che una sorpresa. Come ricorda Jameson, il postmodernismo

*effectively abolishes any practical sense of the future and of the collective project, thereby abandoning the thinking of future change to fantasies of sheer catastrophe or inexplicable cataclysm.*<sup>39</sup>

Col postmodernismo Mackey condivide innegabilmente quella tendenza al ripiegamento della produzione culturale entro uno spazio prettamente mentale – storia e memoria divengono in tal senso eco, spettri, tracce, figure sotterranee relegate nelle viscere della terra – costrette, “as in Plato’s cave [to] trace [...] mental images of the past upon its confining walls”.<sup>40</sup> Alla tensione e alla progettualità utopica di Brathwaite, alla lotta terzomondista e panafricana di Baraka, si sostituiscono lo spaesamento e la sotterraneità dell'andoumboulou, creatura fallita costretta a un continuo movimento senza

<sup>38</sup> N. MACKAY, 2006, “Andoumboulous Brush—“mu fifteenth part—, in *Splay Anthem*, New Directions, New York, p. 4.

<sup>39</sup> F. JAMESON, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review* I/146 (July-August 1984), p. 85.

<sup>40</sup> F. JAMESON, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review* I/146 (July-August 1984), p. 71.

meta e senza possibilità di superare i confini di un purgatorio rovesciato, sprofondato entro le viscere della terra.

Scritta nel periodo in cui vedevano la luce le prime raccolte poetiche di Nathaniel Mackey, la poesia seriale di Baraka *Wise, Why's, Y's* costituisce un'opera decisamente anomala nel panorama letterario degli anni Ottanta e Novanta. In anni in cui il postmodernismo e il decostruzionismo consumano la separazione definitiva tra letteratura e impegno politico – quella che l'autore nello stesso periodo stigmatizza come “the attempted disconnection of literature from real life” – una voce fuori dal coro quale quella di Baraka continua nel suo programma engagé di lotta contro una discriminazione e un'oppressione sociale fattesi decisamente più acute sotto il reaganismo, e rese ancor più ironiche e paradossali dalla consacrazione di programmi sociali quali *affirmative action* e dalla nascita di discipline accademiche quali African-American Studies, Black Studies e Minority Studies. Nella sua mordente critica ai decostruzionisti afroamericani – “Skip” Henry Louis Gates in testa, ma alla lunga lista si dovrebbero aggiungere altri bersagli abituali quali Ishmael Reed e “Tom Ass” Clarence – degli “happen-to-be-negroes”<sup>41</sup> accusati di rappresentare non soltanto una borghesia nera ormai completamente distaccata dalle proprie radici, retrograda e conservatrice, ma anche di essersi fatti portavoce di interessi reazionari bianchi – Baraka stigmatizza la recente rivalutazione della cultura nera entro le accademie sottolineandone gli aspetti opportunistici, e sembra allinearsi sulle posizioni di Jameson quando ne evidenzia i tratti legati allo sfruttamento economico. Il fatto che Baraka sia uno degli autori afroamericani che hanno segnato la seconda metà del secolo in maniera più profonda, e rimanga tuttora uno degli artisti più invisibili all'accademia americana non può che far riflettere su quei processi di inclusione ed esclusione che costituiscono il tacito fondamento non solo delle istituzioni universitarie, ma dell'intero tessuto culturale ed epistemologico di un'epoca.

Alla luce di tali considerazioni, appare opportuno concludere con una riflessione sul rapporto tra la poesia della diaspora nera e il canone. I casi presi in esame sono in certo senso esemplari per problematizzare e analizzare tale rapporto in maniera critica, pur lasciando da parte ogni pretesa di esaustività sia per la misura ridotta del campione

---

<sup>41</sup> A. BARAKA, “Malcolm as Ideology”, in 1991, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, op. cit., New York, p. 509. Cfr. anche “The Black Arts Movement”, in A. I. BARAKA, 1991, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, op. cit., New York, pp. 495-506.

preso in esame, sia per la difficoltà di giungere a una generalizzazione partendo dalla produzione di autori con storie e provenienze tanto diverse. Come si è cercato di dimostrare, tuttavia, la poesia della diaspora nera, lungi dal costituire una forma puramente e intrinsecamente oppositiva rispetto al canone, si pone in un dialogo estremamente complesso col tessuto letterario ed epistemologico dominante, talvolta appropriandosi di tropi e scelte estetiche in maniera quasi passiva e acritica (Cullen è il primo nome che viene in mente, ma decisamente non l'unico), talvolta facendo ricorso a quelle pratiche che De Andrade quasi un secolo fa aveva brillantemente etichettato col termine "antropofagia culturale"<sup>42</sup> per appropriarsi di scritture e opere più o meno inserite nel tessuto epistemologico occidentale e reinscriverle creativamente entro un contesto destinato a metterne in dubbio, o addirittura stravolgerne termini e scopi (è questo il caso di opere etnografiche come quelle di Frobenius e Griaule nelle poesie di Mackey, di Herskovits nell'opera di Brathwaite), talvolta utilizzando tradizioni e forme occidentali per creare una vera e propria contro-memoria strategica (è il caso di Baraka, che pur ponendosi deliberatamente entro la tradizione di Pound dà origine a una contro-storia della diaspora e della modernità tutta). E tuttavia, in tutti i casi presi in esame il rapporto col tessuto epistemologico dominante è estremamente complesso e stratificato, e l'evoluzione dei tre poeti dall'attivismo politico al postmodernismo – un passaggio che innegabilmente partecipa di una sensibilità e di un'evoluzione più ampie, e nei tratti fondamentali comune a quanto avvenuto nelle accademie occidentali – fa fede di un interscambio profondo e intenso col canone e il tessuto epistemologico dominante.

Alla luce della direzione indicata da Edouard Glissant nel suo progetto di interculturalità e delle sue suggestioni di destrutturazione e ricomposizione di una nuova politica e di una nuova poetica, appare fondamentale riportare in primo piano la tessitura dei rapporti intertestuali nazionali e internazionali, affrontando alcune delle più significative problematiche metodologiche che caratterizzano la critica contemporanea. L'interesse per la storia e le culture subalterne e minoritarie degli ultimi decenni non ha condotto unicamente alla riscoperta e rivalutazione di un vasto numero di testi letterari, ma alla consapevolezza che sono necessari strumenti critici che permettano un'analisi più

---

<sup>42</sup> O. DE ANDRADE, 1999 (1928), *La cultura cannibale. Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*, Meltemi, Roma.

complessa. La specializzazione dei saperi che ha caratterizzato questo processo di riscoperta e il profondo processo di trasformazione del canone letterario lascia, però, a tutt'oggi aperto il problema di elaborare prospettive metodologiche e critiche che mettano in relazione tra loro i diversi campi di indagine, nel rispetto della specificità dei saperi ma al tempo stesso permettendone la comparazione. Che le scritture della diaspora si pongano in un profondo rapporto dialettico col tessuto epistemologico occidentale, con fini e scopi spesso estremamente diversificati, appare lampante. Ma il profondo impatto che il patrimonio culturale dei milioni di africani trasportati nel Nuovo Mondo e il commercio transatlantico di schiavi hanno avuto nel tessuto culturale e letterario dei paesi di adozione rimane in larga parte misconosciuto, e tuttora da esplorare. Per dirla con Baraka, "our fingerprints are everywhere on you america".

## Bibliografia

### Testi critici

- ABRAHAMS, R. D., 1983, "Traditions of Eloquence in Afro-American Communities", in *The Man-of-Words in the West Indies. Performance and the Emergence of Creole Culture*. Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, pp. 21-39.
- ALBERTAZZI, S., MAJ, B., 2001, "Memoria/Storia", in S. ALBERTAZZI, R. VECCHI, a cura di, 2001, *Abbecedario Postcoloniale*, Quodlibet, Macerata, pp. 61-70.
- ALBERTAZZI, S., MAJ, B., VECCHI, R., a cura di, 2004, *Periferie della storia: il passato come rappresentazione nelle culture omeoglotte*, Quodlibet, Macerata.
- ANDERSON, B., 1991 (1983), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, revised and extended edition, Verso, London and New York.
- APPADURAI, A., "Place and Voice in Anthropological Theory", *Cultural Anthropology* 3:1 (Feb. 1988), pp. 16-20.
- APPADURAI, A., 1988, "Putting Hierarchy in Its Place", *Cultural Anthropology* 3:1, pp. 36-49.
- APPADURAI, A., 1988, ed., *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge.
- APPADURAI, A., 1990, "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", *Public Culture* 2.2, 1-24, now in J. E. BRAZIEL and A. MANNUR, eds., 2003, *Theorizing Diaspora*, Blackwell Publishing, Malden MA, pp. 25-48.
- APPIAH, K. A., GUTMANN, A., eds., 1996, *Color Conscious: the Political Morality of Race*, Princeton University Press, Princeton.
- APPIAH, K. A., "Is the 'Post-' in 'Postcolonial' the 'Post-' in 'Postmodern'?", in A. McClintock, A. Mufti, and E. Shohat, eds., 1997, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 420-44.
- ARNOLD, A. J., 1996, "Animal Tales, Historic Dispossession, and Creole Identity in the French West Indies", A. J. ARNOLD, ed., *Monsters, Tricksters, and Sacred Cows: Animal Tales and American Identities*, University Press of Virginia, Charlottesville and London, pp. 1-22.
- ARNOLD, A. J., 1996, "Monsters, Tricksters, and Sacred Cows: Animal Tales and American Identities", in A. J. ARNOLD, ed., *Monsters, Tricksters, and Sacred Cows*:

## Bibliografia

- Animal Tales and American Identities*, University Press of Virginia, Charlottesville and London, pp. 255-68.
- ASAD, T., 1973, ed., *Anthropology & the Colonial Encounter*, Humanities Press, New York.
- ASAD, T., "From the History of Colonial Anthropology to the Anthropology of Western Hegemony", in VINCENT, J., ed., 2002, *The Anthropology of Politics: a Reader in Ethnography, Theory, and Critique*, Blackwell Publishers, Malden, MA, pp. 133-42.
- ASCARI, M., 2005, "Canone e anticanone: la parola e il potere", in *I linguaggi della tradizione: canone e anticanone nella cultura inglese*, Alinea Editrice, Firenze, pp. 29-81.
- ASCARI, M., 2005, "Ibridazioni postcoloniali", in *I linguaggi della tradizione: canone e anticanone nella cultura inglese*, Alinea Editrice, Firenze, pp. 125-30.
- AUSTERLITZ, P., 2005, *Jazz Consciousness. Music, Race, and Humanity*, Wesleyan Press, Middletown CT.
- BAKER, H. A., Jr., 1981, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*, University of Chicago Press, Chicago and London
- BALDWIN, J., 1955 (1949), *Notes of a Native Son*, The Beacon Press, Beacon Hill, Boston. Tr. it. 1964, *Mio padre doveva essere bellissimo*, Rizzoli, Milano.
- BALDWIN, J., 1988 (1962), *The Fire Next Time*, Bantam Doubleday Dell, New York.
- BALIBAR E., WALLERSTEIN, I., 1988, *Race, nation, classe: les identités ambiguës*, La Découverte, Paris. Tr. it. *Razza, nazione, classe. Le identità ambigue*, Edizioni Associate, Roma 1991.
- BARAKA, A. I./L. JONES, 1963, *Blues People. The Negro Experience in White America and the Music That Developed From It*, Morrow, New York. Tr. it. *Il popolo del blues* 1994, (1968), Shake, Milano.
- BARAKA, A. I., 1966 (LeRoi JONES), *Home: Social Essays*, Morrow, New York.
- BARAKA, A. I. (LeRoi JONES) 1968, *Black Music*, Morrow, New York.
- BARAKA, A. I., 1999, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, edited by I. A. BARAKA and W. J. HARRIS, Thunder's Mouth Press, New York.
- BARKAN, E., and BUSH, R., eds., 1995, "Introduction", in *Prehistories of the Future. The Primitivist Project and the Culture of Modernism*, Stanford University Press, Stanford, pp. 1-19.

## Bibliografia

- BARTHES, R., 1994 (1972), "Le grain de la voix", in *Roland Barthes. Œuvres complètes*, Tome II, 1966-1973, Éditions du Seuil, Paris, pp. 1436-42.
- BASCOM, W. R., 1950, "The Focus of Cuban Santería", *Southwestern Journal of Anthropology*, vol. 6:1 (1950), pp. 64-68.
- BAUMAN, Z., 2001, *Community. Seeking Safety in an Insecure World*, Blackwell Publishers, Oxford UK and Malden MA.
- BENJAMIN, W., 1962 (1939), "Tesi sulla filosofia della storia", in W. BENJAMIN, 1962 (1955), *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, Einaudi, Torino, pp. 75-86,
- BENSTON, K. W., "I yam what I am: the topos of un(naming) in Afro-American Literature", in H. L. GATES, JR., ed., 1990 (1984), *Black Literature and Literary Theory*, Routledge, London and New York, pp. 151-72
- BENSTON, K. W., 2000, *Performing Blackness. Enactments of African-American Modernism*, Routledge, London and New York.
- BERNSTEIN, C., 1998, "Introduction", in C. BERNSTEIN, ed., 1998, *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, New York, pp. 3-26.
- BHABHA, H., 1992, "The World and the Home", *Social Text* 31/32, vol. 10 (Spring 1992), now in McClintock, A. Mufti, and E. Shohat, eds., 1997, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 445-55.
- BOAS, F., (1894), "Human Faculty as Determined by Race", in G. W. Stocking, Jr., ed., 1982 (1974) *A Franz Boas Reader: the Shaping of American Anthropology, 1883-1911*, The University of Chicago Press, Chicago.
- BOGUES, A., 2003, *Black Heretics, Black Prophets: Radical Political Intellectuals*, Routledge, London and New York.
- BOJADŽIYEV, M., SANT-SAËNS, I., 2006, "Borders, Citizenship, War, Class: A Discussion with Étienne Balibar and Sandro Mezzadra", *New Formations* 58:2006, pp. 10-30.
- BRATHWAITE, E. K., 1963, "Roots", in 1993 (1986), *Roots*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 28-54.
- BRATHWAITE, E. K., 1968, "Jazz and the West Indian Novel", in 1993 (1986), *Roots*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 55-110.

## Bibliografia

- BRATHWAITE, E. K., 1970, *Folk Culture of the Slaves in Jamaica*, New Beacon Books, London and Port of Spain.
- BRATHWAITE, E. K., 1970, "The African Presence in Caribbean Literature", in 1993 (1986), *Roots*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 190-258.
- BRATHWAITE, E. K., 2005 (1971), *The Development of Creole Society in Jamaica 1770-1820*, Ian Randle Publishers, Kingston and Miami.
- BRATHWAITE, E. K., 1975, "Caribbean Man in Space and Time", *Savacou. A Journal of the Caribbean Artists Movement*, September 1975, Mona (Jamaica), pp. 1-11.
- BRATHWAITE, E. K., 1984, *History of the Voice*, New Beacon, London and Port of Spain, now in K. BRATHWAITE, 1993 (1986), *Roots*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 259-304.
- BRATHWAITE, E. K., 1987, "The Poet and His Place in Barbadian Culture", in *The Twelfth Sir Scott Memorial Lecture Series*, Central Bank of Barbados, Bridgetown.
- BRAZIEL, J. E., e MANNUR, A., 2003, *Theorizing Diaspora*, Blackwell Publishing Ltd., Malden MA.
- BRETON, A., 1979, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris.
- BROWN, P. F., 1999, *Performing the Word. African American Poetry as Vernacular Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ and London.
- BROWN, S., ed. 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, Seren Books, Mid Glamorgan, Wales.
- BRUNER, E. M., 1996, "Tourism in Ghana: The Representation of Slavery and the Return of the Black Diaspora", *American Anthropologist* 92:2, pp. 290-304.
- BUTLER, J., 1989, *Gender Trouble*, Routledge, New York.
- CALAME-GRIAULE, G., 1965, *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, Gallimard, Paris, tr. it. 1982, *Il mondo della parola*. Etnologia e linguaggio dei Dogon, edizione italiana ridotta a cura di G. Antongini e T. Spini, Bollati Boringhieri, Torino.
- CAMARA, S., 1976, *Gens de Parole: Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Mouton, Paris.
- CAMPBELL, J. T., 2006, *Middle Passages. African American Journeys to Africa 1787-2005*, The Penguin Press, New York.

## Bibliografia

- CAMPBELL, J. T., 2006, "Confronting Historical Injustice: Comparative Perspectives", in 2006, *Slavery and Justice. Report of the Brown University Steering Committee on Slavery and Justice*, Brown University, Providence, pp, 32-57
- CAVARERO, A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- CESAIRE, A. 1955, *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine, Paris. Tr. it. *Discorso sul colonialismo*, Lilith, Roma 1999.
- CHAMBERLIN, J. E., 1995, "The Language of Kamau Brathwaite", in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, The Cromwell Press, Melksham, pp. 33-51.
- CHARRY, E., 2000, *Mande Music*, University of Chicago Press, Chicago.
- CLIFFORD, J., 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA and London, UK. Tr. it. *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- CLIFFORD, J., 1989, "The Others: Beyond the 'Salvage' Paradigm", in *Third Space* n. 6, Spring 1989, pp. 73-77, now in R. ARAEEN, S. CUBITT, Z. SARDAR, eds., 2002, *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, Continuum, London and New York, pp. 160-65.
- CLIFFORD, J., 1989, "Negrophilia", in D. HOLLIER, ed., 1989, *A New History of French Literature*, Harvard University Press, Cambridge, MA and London, UK, pp. 901-08.
- CLIFFORD, J., 1997, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, MA and London, UK.
- CLIFFORD, J., 2003, *On the Edges of Anthropology*, Prickly Paradigm Press LLC, Chicago. Tr. it. 2004, *Ai margini dell'antropologia*, Meltemi, Roma.
- CLIFFORD, J. and MARCUS, G. (eds.), 1986, *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley.
- CONDÉ, M., "O Brave New World", *Research in African Literatures* 29:3, in H. Wylie and B. Lindfors, eds., 2000, *Multiculturalism and Hybridity in African Literatures*, Africa World Press, Trenton, NJ, pp. 29-37.
- CONDÉ, M., "For We Who Have Achieved Nothing", in REISS, T. J., ed., 2001, *For the Geography of a Soul: Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite*, Africa World Press, Trenton, NJ and Asmara, Eritrea, pp. 8-20.
- CRAPANZANO, V., 1996, "Hermes' Dilemma: the Masking of Subversion in Ethnographic Description", in J. Clifford and G. Marcus, (eds.), *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, pp. 51-76.

## Bibliografia

- DAVIDSON, B., 1960 (1959), *Old Africa Rediscovered*, Gollancz, London.
- DAVIS, J. A., and DIOP, A. eds., 1958, *Africa seen by American Negroes*, Présence Africaine, Paris.
- DE ANDRADE, O., 1999 (1928), *La cultura cannibale. Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto antropofago*, Meltemi, Roma.
- DE CERTEAU, M., 2005, *La scrittura dell'altro*, a cura di S. Borutti, introduzione di S. Borutti e U. Fabietti, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- DEPESTRE, R., 1980, *Bonjour et adieu à la négritude. Suivi de Travaux d'identité*, Laffont, Paris.
- DERRIDA, J., 1969 (1967), *Della grammatologia*, Jaca Books, Milano.
- DERRIDA, J., 1967, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Presses Universitaires De France, Paris. Trad. it. *La voce e il fenomeno: introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Jaca Books, Milano 1968.
- DIAWARA, M., 1990, "Reading Africa through Foucault: V. Y. Mudimbe's Reaffirmation of the Subject", *October* 55 (Winter 1990), pp. 79-92, now in A. McClintock, A. Mufti, and E. Shohat, eds., 1997, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 456-467.
- DIAWARA, M., 1998, *In Search of Africa*, Harvard University Press, Cambridge MA and London UK.
- DIEDRICH, M., GATES, H. L., JR., PEDERSEN, C., eds., 1999, *Black Imagination and the Middle Passage*, Oxford University Press, Oxford and New York,
- DONAHUE, J., 1992, "Sprung Polity: On Nathaniel Mackey's Recent Work", *Talisman* 9:1992, pp. 62-65.
- DRAMÉ, K., "The Trickster as Triptych", in A. J. ARNOLD, ed., *Monsters, Tricksters, and Sacred Cows: Animal Tales and American Identities*, University Press of Virginia, Charlottesville and London, pp. 230-54.
- DU BOIS, W. E. B., 1999 (1903), *The Souls of Black Folk*, edited by Henry Louis Gates and Terri Hume Oliver, Norton Critical Edition, New York and London.
- DU BOIS, W. E. B., 1973 (1935), *Black Reconstruction*, Kraus-Thomson Organization Ltd., Millwood, N.Y.

## Bibliografia

- DU BOIS, W. E. B., 1940, *Dusk of Dawn, an Essay Toward an Autobiography of a Race Concept*, Harcourt, Brace & co., New York.
- EBRON, P. A., 2000, "Tourists as Pilgrims: Commercial Fashioning of Transatlantic Politics", *American Ethnologist* 26:4, pp. 910-32.
- EBRON, P. A., 2002, *Performing Africa*, Princeton University Press, Princeton N.J.
- ELLISON, R., 1964, *Shadow and Act*, New York, Random House.
- FABI, M. G., 2001, *Passing and the Rise of the African American Novel*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago.
- FABI, M. G., 2004, "Reconstructing the race. The Novel After Slavery", in M. GRAHAM, ed., 2004, *The African American Novel. Cambridge Companion*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, pp. 34-49.
- FABIAN, J., 1983, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York.
- FANON, F., 1975 (1952), *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris. Tr. it. *Il negro e l'altro*, Il Saggiatore, Milano 1965. Nuova traduzione *Pelle nera, maschere bianche: il nero e l'altro*, Marco Tropea Editore, Milano 1996.
- FANON, F., 1974 (1961), *Les damnés de la terre*, F. Maspero, Paris. Tr. it. *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962.
- FOSTER, E., 1992, "An Interview with Nathaniel Mackey", *Talisman* 9:1992, pp. 48-61.
- FOUCAULT, M., 1966, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris. Tr. it. *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.
- FOUCAULT, M., 1986, "Of Other Spaces", *Diacritics* 16:1 1986, pp. 22-27; traduzione italiana 2006, *Utopie. Eterotopie*, Cronopio, Napoli.
- FREDRICKSON, G., 1971, *The Black Image in the White Mind; the Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914*, Harper and Row, New York.
- FREDRICKSON, G., 2002, *Racism: a Short History*, Princeton University Press, Princeton N.J.
- GATES, H. L., JR., 1988, *The Signifying Monkey: a Theory of Afro-American Literary Criticism*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- GATES, H. L., JR., "Critical Fanonism", *Critical Inquiry* 17 (Spring 1991), pp. 457-70.

## Bibliografia

- GATES, H. L., JR., 1992, *Loose canons. Notes on the Culture Wars*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- GATES, H. L. JR., 2000, "W. E. B. Du Bois and the Encyclopedia Africana, 1909-1963", in *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 586: March 2000, pp. 203-19.
- GEERTZ, C., 1973, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York.
- GEERTZ, C., 1988, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford University Press, Stanford CA.
- GEORGE, R. M., 1996, *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-century Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge and New York.
- GILROY, P., 1993, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, MA. Trad. it. *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Roma 2003.
- GILROY, P., 1994, "Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a *Changing Same*", in S. J. LEMELLE and R. D. G. KELLEY, eds., 1994, *Imagining Home: Class, Culture, and Nationalism in the African Diaspora*, Verso, London and New York, pp. 93-117.
- GLISSANT, E., 1981, *Le discours antillais*, Éditions du Seuil, Paris.
- GLOWACKA, D., "Community and the Work of Death: Thanato-ontology in Hannah Arendt and Jean-Luc Nancy", *Culture Machine* 8:2006 [online publication], available: [http://culturemachine.tees.ac.uk/frm\\_f1.htm](http://culturemachine.tees.ac.uk/frm_f1.htm)
- GOHAR, S. M., 2006, "The Political Poetry of Le Roi Jones (Amiri Baraka) and Mudhafar Al-Nawwab: A Comparative Perspective", *Digest of Middle East Studies*, Fall 2006, pp. 1-20.
- GOMEZ, M. A., 2005, *Reversing sail: a history of the African Diaspora*, Cambridge University Press, Cambridge, UK and New York.
- GOMEZ, M. A., ed., 2006, *Diasporic Africa: a Reader*, New York University Press, New York.
- GRIAULE, M., 1966 (1948), *Dieu d'eau : entretiens avec Ogotemmel*, Fayard, Paris, trad. it. a cura di G. Agamben, 2002 (1968), *Dio d'acqua*. Incontri con Ogotemmel, Bollati Boringhieri, Torino.

## Bibliografia

- GRIAULE, M., 1952, "Le Savoir des Dogon", *Journal de la société des africanistes* 22 :1952, pp. 27-42
- GRIAULE, M. et DIETERLEN, G., 1965, *Le Renard pâle*, Institut d'Ethnologie, Paris. English translation 1986, *The Pale Fox*, Continuum Foundation, China Valley, Arizona.
- GRIFFIN F. J. and FISH, C. J., eds., 1998, *A Stranger in the Village: Two Centuries of African-American Travel Writing*, Beacon Press, Boston.
- GRUESSER, J. C., 2000, *Black on Black: Twentieth-Century African American Writing About Africa*, University of Kentucky Press, Lexington.
- GRUESSER, J. C., 2005, *Confluences: Postcolonialism, African American Literary Studies, and the Black Atlantic*, University of Georgia Press, Athens.
- GYSIN, F., 2004, "From Modernism to Postmodernism: Black Literature at the Crossroad", in M. GRAHAM, ed., 2004, *The African American Novel. Cambridge Companion*, Cambridge University Press, Cambridge and New York, pp. 139-55.
- HALE, T. A., 1998, *Griots and Griottes*, Indiana University Press, Bloomington.
- HALL, S., 1980, "Nicos Poulantzas: State, Power, Socialism", in *New Left Review* I/119, January/February 1980, pp. 66-67.
- HALL, S., 1990, "Cultural Identity and Diaspora", in RUTHERFORD, LAWRENCE and WISHART, eds., 1990, *Identity: Community, Culture, Difference*, pp. 222-37, now in J. E. BRAZIEL and A. MANNUR, eds., 2003, *Theorizing Diaspora*, Blackwell Publishing, Malden, pp. 233-46.
- HALL, S., 1991, "The Local and the Global: Globalization of Ethnicity", in A. D. King, ed., 1991, *Culture, Globalization, and the World System*, Department of Art History, State University of New York at Binghamton, Binghamton. Now in A. McClintock, A. MUFTI, and E. SHOHAT, eds., 1997, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 173-87.
- HALL, S., 1993, "Culture, Community, Nation", *Cultural Studies* 7:3, (Oct 1993), pp. 349-63.
- HALL, S., 1999, "Whose Heritage? Un-settling 'The Heritage', Re-imagining the Post-Nation", in *Third Text* 49, Winter 1999-2000, pp. 3-14, now in R. ARAEEN, S. CUBITT, Z. SARDAR, eds., 2002, *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, Continuum, London and New York, pp. 72-84.
- HARAWAY, D. J., 1988, "Situated Knowledges: the Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, 14:3 (Fall 1988), pp. 575-99,

## Bibliografia

- ora in M. LEDERMAN and I. BARTSCH, eds., 2001, *The Gender and Science Reader*, Routledge, London and New York., pp. 169-88.
- HARRIS, J. E., ed., 1982, *Global Dimensions of the African Diaspora*, Howard University Press, Washington, D. C.
- HARRIS, W., 1995 (1970), *History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas*, Calaloux Publications, Wellesley, MA.
- HARRIS, W. J., 1985, *The Poetry and Poetics of Amiri Baraka*, Missouri Press, Columbia.
- HARRIS, W. J., 2003, "Somebody Blew Off Baraka", *African American Review* 37:2,3 (double issue), 2003.
- HAUSSER, M., 1988, *Pour une poétique de la négritude*, Silex, Paris.
- HAYES EDWARDS, B., 1999, "The Ethnics of Surrealism", *Transition* 78:1999, pp. 84-135.
- HAYES EDWARDS, B., 2000, "Notes on Poetics Regarding Mackey's Song", *Callaloo* 23:2 (Spring 2000), pp. 572-91.
- HAYES EDWARDS, B., 2001, "The 'Autonomy' of Black Radicalism", *Social Text* 19:2 (2001), pp. 1-13.
- HAYES EDWARDS, B., 2003, *The Practice of Diaspora. Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Harvard University Press, Cambridge (MA) and London.
- HAYES EDWARDS, B., 2004, "The Genres of Postcolonialism", *Social Text* 22:1 (2004), pp. 1-15.
- HEJINIAN, L., 2000, "The Quest for Knowledge in the Western Poem", in *The Language of Inquiry*, University of California Press, Berkeley, pp. 209-31.
- HEJINIAN, L., 2000, "La Faustienne", in *The Language of Inquiry*, University of California Press, Berkeley, pp. 231-67.
- HERSKOVITS, M. J., 1941, *The Myth of the Negro Past*, Harper and Brothers, New York.
- HICKEY, D., e WYLIE, K. C., 1993, "American Ethnography in Africa", in *An Enchanting Darkness. The American Vision of Africa in the Twentieth Century*, Michigan State University Press, East Lansing, pp. 93-134.
- HICKEY, D., e WYLIE, K. C., 1993, "In Search of the Other. Reflections in a Hall of Mirrors", in *An Enchanting Darkness. The American Vision of Africa in the Twentieth Century*, Michigan State University Press, East Lansing, pp. 29-57.

## Bibliografia

- HOOKS, b., 1990, "An Aesthetic of Blackness. Strange and Oppositional", in *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*, Between the Lines, Toronto, Ontario, pp. 103-13.
- HOOKS, b., 1990, "Culture to Culture. Ethnography and Cultural Studies as Critical Intervention", in *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*, Between the Lines, Toronto, Ontario, pp. 123-33.
- HOOKS, b., 1990, "Saving Black Folk Culture. Zora Neale Hurston as Anthropologist and Writer", in *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*, Between the Lines, Toronto, Ontario, pp. 135-43.
- HOOVER, P., "Pair of Figures for Eshu. Doubling of Consciousness in the Work of Kerry James Marshall and Nathaniel Mackey", *Callaloo: A Special Issue on Nathaniel Mackey* 23:2 (Spring 2000), pp. 728-48.
- HOWE, S., 1998, *Afrocentrism. Mythical Past and Imagined Homes*, Verso, London and New York.
- HUGGAN, G., 2001, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Routledge, London and New York.
- HYMES, D., 1996, "Coyote, the Thinking (Wo)man's Trickster", in A. J. ARNOLD, ed., *Monsters, Tricksters, and Sacred Cows: Animal Tales and American Identities*, University Press of Virginia, Charlottesville and London, pp. 108-37.
- IRELE, A. F., 1965, "Négritude: Literature and ideology", *The Journal of African Studies* 3:4, now in Coetzee, P.H. and Roux, A.P.J., eds., 2003, *The African Philosophy Reader: a Text with Readings*, Routledge, New York, pp. 35-51.
- IRELE, A. F., 1994, "The Return of the Native: Edward Kamau Brathwaite's *Masks*", *World Literature Today*, 68:4 (1994), pp. 719-26.
- IRELE, A. F., 2001, *The African Imagination: Literature in Africa & the Black Diaspora*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- JAMES, C.L.R., 1969, "The West Indian Intellectual", in J. J. THOMAS, *Froudacity*, New Beacon, London and Port of Spain, pp 23-49.
- JAMES, L., 1995, "Brathwaite and Jazz", S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, The Cromwell Press, Melksham, pp. 62-74.
- JAMESON, F., "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* 1/146 (July-August 1984), pp. 53-92.

## Bibliografia

- JULES-ROSETTE, B., 1998, *Black Paris. The African Writers' Landscape*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago.
- KEIZER, A. R., 2004, *Black Subjects: Identity Formation in the Contemporary Narrative of Slavery*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y.
- KRISTEVA, J., 1974, « Sémiotique et symbolique », in *La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris, pp. 17-100. Tr. it. *La Rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979.
- LAVERY, M. A., 2004, "The Ontogeny and Phylogeny of Mackey's *Song of the Andomboulou*", *African American Review*, 38:4, pp. 683-94.
- LEASE, J. 2003, "'progressive lit'. Amiri Braraka, Bruce Andrews and the Politics of the Lyric I", *African American Review* 37:2,3 (double issue), 2003.
- LEE, K. J., 1996, "Ellison's Racial Variation on American Themes", *African American Review* 30:3 (1996), pp. 421-440.
- LEIRIS, M., (1934) 1984, *L'Africa fantasma*, a cura di G. Pasquali, Rizzoli, Milano.
- LEIRIS, M., 2005, *L'occhio dell'etnografo. Razza e civiltà e altri scritti 1929-1968*, a cura di Catherine Maubon, Bollati Boringhieri, Torino.
- LEMELLE, S. J. e KELLEY, R. D. G., eds., 1994, *Imagining Home: Class, Culture, and Nationalism in the African Diaspora*, Verso, London and New York.
- LEWIS, D. L., 1993, *W.E.B. DuBois. Biography of a Race, 1868-1919*, H. Holt & Co., New York.
- LEWIS, D. L., ed., 1995, *W.E.B. Du Bois: a Reader*, H. Holt & Co., New York.
- LEWIS, D. L., 2000, *W.E.B. DuBois—The Fight for Equality and the American Century, 1919-1963*, H. Holt & Co., New York.
- LOOMBA, A., 1991, "Overworlding the 'Third World'", *Oxford Literary Review* 13:1991, Special Issue "Neocolonialism", pp. 164-191, now in L. CHRISMAN and P. WILLIAMS, eds., 1994, *Colonial Discourse an Postcolonial Theory*, Columbia university Press, New York, pp. 305-23.
- LOOMBA, A., 1998, *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, London and New York.
- MACKEY, N., 1993, *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality, and Experimental Writing*, Cambridge University Press, Cambridge.

## Bibliografia

- MACKEY, N., 1994, "Wringing the Word", *World Literature Today* 68:4 (Autumn 1994), pp. 733-40, now in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, The Cromwell Press, Melksham, pp. 132-51.
- MACKEY, N., 2005, *Paracritical Hinge. Essays, Talks, Notes, Interviews*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin.
- MALLOT, J. E., 2004, "Sacrificial Limbs, Lambs, Iambs and I Ams: Nathaniel Mackey's Mythology of Loss", *Contemporary Literature* XLV:1, pp. 135-64.
- MARCUS, G. E., FISCHER, M. M. J., 1986, *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*, The university of Chicago Press, Chicago and London.
- MATERA, V., 2004, *La scrittura etnografica*, Meltemi, Roma.
- MCWATT, M. A., "Looking Back at The Arrivants", in REISS, T. J., ed., 2001, *For the Geography of a Soul: Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite*, Africa World Press, Trenton, NJ and Asmara, Eritrea, pp. 59-65.
- MEZZADRA, S., RAHOLA, F., "The Postcolonial Condition. A Few Notes on the Quality of Historical Time in the Global Present", *Postcolonial Text* II:1, 2006 [online, available at <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/395/139>].
- MINGANTI, F., 1997, a cura di, *Jazztoldtales. Jazz e fiction, letteratura e jazz*, Bacchilega, Imola.
- MINGANTI, F., RIMONDI, G., a cura di, 2007, *Amiri Baraka. Ritratto dell'artista in nero*, Bacchilega, Imola, pp. 274-78.
- MINH-HA, T. T., 1991, "Not You/Like You: Postcolonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference", in A. McClintock, A. Mufti, and E. Shohat, eds., 1997, *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 415-419.
- MONTICELLI, R., "Utopie, teorie critiche e 'contromemorie' dei *women's studies* e degli studi di genere", in V. FORTUNATI, G. GOLINELLI, R. MONTICELLI, a cura di, 2004, *Studi di genere e memoria culturale. Women and Cultural Memory*, Clueb, Bologna, pp. 87-112.
- MORDECAI, P. "Images for Creativity in *The Arrivants*", in REISS, T. J., ed., 2001, *For the Geography of a Soul: Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite*, Africa World Press, Trenton, NJ and Asmara, Eritrea, pp. 21-42.

## Bibliografia

- MORIN, M. E., "Putting Community under Erasure: Derrida and Nancy on the Plurality of Singularities", *Culture Machine* 8:2006, non impaginato, disponibile all'indirizzo [http://culturemachine.tees.ac.uk/frm\\_f1.htm](http://culturemachine.tees.ac.uk/frm_f1.htm)
- MORRIS, M., 1995, "Overlapping Journeys: *The Arrivants*", in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, The Cromwell Press, Melksham, pp. 117-31.
- MORRISON, T., 1992, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- MOSES, W. J., 1998, *Afrotopia: the Roots of African American Popular History*, Cambridge University Press, Cambridge and New York.
- MOSSIN, A., 2000, "Unveiling Expectancy. Nathaniel Mackey, Robert Duncan, and the Formation of Discrepant Subjectivity", *Callaloo* 23:2 (Spring 2000), pp. 538-62.
- MOTEN, F., 2003, *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- MUDIMBE, V. Y., 1988, *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- MUDIMBE, V. Y., ed., 1992, *The Surreptitious Speech: Présence Africaine and the Politics of Otherness, 1947-1987*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- MURRAY, A., 1982 (1976), *Stomping the Blues*, Vintage Books, New York, tr. it. a cura di G. Cane, 1999, *Ballando il Blues*, Clueb, Bologna.
- NAYLOR, P., 1995, "The 'Mired Sublime' of Nathaniel Mackey's *Song of the Andoumboulou*", *Postmodern Culture* 5.3, May 1995, non impaginato, disponibile all'indirizzo [http://muse.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture/v005/5.3naylor.html](http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v005/5.3naylor.html)
- NAYLOR, P., 1999, *Poetic Investigations: Singing the Holes in History*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.
- NAYLOR, P., 2000, "An Interview with Nathaniel Mackey", *Callaloo: A Special Issue on Nathaniel Mackey* 23:2 (Spring 2000), pp. 645-663.
- NAYLOR, P., ed., 2000, *Callaloo: A Special Issue on Nathaniel Mackey* 23:2 (Spring 2000).
- NIANE, D. T., 1960, *Soundjata, ou l'épopée mandingue*, Présence Africaine, Paris. Tr. ing. 1965, *Sundiata. An Epic of Old Mali*, Longman, London. Tr. it. 1986, *Sundiata. Epopea mandinga*, Edizioni Lavoro, Roma.

## Bibliografia

- NIELSEN, A. L., 1994, *Writing Between the Lines. Race and Intertextuality*, The University of Georgia Press, Athens Georgia.
- NIELSEN, A. L., 1997, *Black Chant. Languages of African-American Postmodernism*, Cambridge University press, Cambridge.
- NIELSEN, A. L., 1999, “‘The Calligraphy of Black Chant’: Resiting African American Poetries”, in J. V. GABBIN, 1999, *The Furious Flowering of African American Poetry*, University Press of Virginia, Charlottesville, pp. 182-93.
- NIELSEN, A. L., 2000, “Black Margins: African-American Prose Poems”, in A. L. NIELSEN, ed., 2000, *Reading Race in American Poetry*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, pp. 148-61.
- NIELSEN, A. L., 2004, “The Largest Ocean in the World: Amiri Baraka”, in *Integral Music. Languages of African American Innovation*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, Alabama, pp. 98-147.
- NKETIA, K. J. H., 1963, *Drumming in Akan Communities of Ghana*, published on behalf of the University of Ghana by T. Nelson, Edimburgh.
- NORTON, A., 2002, *Bloodrites of the Post-Structuralists. World, Flesh and Revolution*, Routledge, New York and London, ch. 2-4, ch. 14.
- O’LEARY, P., JOHNSTON, D., 1997, “An Interview with Nathaniel Mackey”, *Chicago Review* 43:1, pp. 30-47.
- O’LEARY, P., 2000, “Deep Trouble/Deep Treble. Nathaniel Mackey’s Gnostic Rasp”, *Callaloo* 23:2 (Spring 2000), pp. 516-37.
- O’LEARY, P., 2002, “Nathaniel Mackey’s Gnostic Rasp”, in *Gnostic Contagion. Robert Duncan and the Poetry of Illness*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, pp. 171-216.
- OLSON, C., 1966 (1950), “Projective Verse”, in *Selected Writings*, New York: New Directions, 1966, pp. 15-30.
- ONG, W. J., 1982, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London and New York. Trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 1986.
- ONORI, L., 1996, *Jazz e Africa: griot, musicisti e fabulatori*, De Rubeis, Anzio.
- OTTO, M., 2005, “The Other Side of the Mirror: Utopian and Heterotopian Spaces in Kamau Brathwaite’s *Dream Stories*”, *Utopian Studies* 16:1 (2005), pp. 27-44

## Bibliografia

- PARRY, B., 1994, "Signs of Our Times. Discussion of Homi Bhabha's *The Location of Culture*", in *Third Space* 28/9, Autumn/Winter 1994, pp. 5-24, now in R. ARAEEN, S. CUBITT, Z. SARDAR, eds., 2002, *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, Continuum, London and New York, pp. 243-55.
- PATTERSON, O., 1982, *Slavery and Social Death. A Comparative Study*, Harvard University Press, Cambridge.
- PERLOFF, M., 1985, *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge and New York.
- PETTINGER, A., ed., 1998, *Always Elsewhere: Travels of the Black Atlantic*, Cassel, London, New York.
- PORTELLI, A., 1992, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Manifestolibri, Roma.
- PORTER, D., 1983, "Orientalism and Its Problems", in F. BARKER, P. HULME, M. IVERSEN and D. LOXLEY, eds., 1983, *The Politics of Theory*, Proceedings of the Essex Sociology of Literature Conference, University of Essex, Colchester, pp. 179-93, now in L. CHRISMAN and P. WILLIAMS, eds., 1994, *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, Columbia university Press, New York, pp. 150-61.
- POYNTING, J., "From Ancestral to Creole: Humans and Animals in a West Indian Scale of Values", in A. J. ARNOLD, ed., *Monsters, Tricksters, and Sacred Cows: Animal Tales and American Identities*, University Press of Virginia, Charlottesville and London, pp. 204-29.
- PRATT, M. L., 1992, "Criticism in the Contact Zone", in *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London, pp. 1-11.
- PRICE-MARS, J., 1973 (1928), *Ainsi parla l'oncle*, Lemeac, Ottawa.
- RAMAZANI, J., 2001, *The Hybrid Muse. Postcolonial Poetry in English*, University of Chicago Press, Chicago and London.
- REISS, T. J., ed., 2001, *For the Geography of a Soul: Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite*, Africa World Press, Trenton, NJ and Asmara, Eritrea.
- RICCO, J. P., "The Surreality of Community: Frédéric Brenner's *Diaspora: Homelands in Exile*", *Culture Machine* 8:2006, non impaginato, disponibile all'indirizzo [http://culturemachine.tees.ac.uk/frm\\_f1.htm](http://culturemachine.tees.ac.uk/frm_f1.htm)
- ROBINSON, C. J., 2000 (1983), *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

## Bibliografia

- ROBINSON, C. J., 1997, *Black Movements in America*, Routledge, London and New York.
- ROHLEHR, G., 1981, *Pathfinder. Black Awakening in The Arrivants of Edward Kamau Brathwaite*, College Press, Port of Spain, Trinidad.
- ROHLEHR, G., 1995, "The Rehumanization of History: Rehegeneration of Spirit: Apocalypse and Revolution in Brathwaite's *The Arrivants* and *X/Self*", in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, The Cromwell Press, Melksham, pp. 163-207.
- ROWELL, C. H., 2000, "An Interview with Nathaniel Mackey", *Callaloo* 23:2 (Spring 2000), pp. 703-15.
- RUSHDIE, S., 1991, "The Location of Brazil", in *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, Granta and Viking Press, London and New York, pp. 118-25.
- RUSHDIE, S., 1991, "Outside the Whale", in *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, Granta and Viking Press, London and New York, pp. 87-101.
- SAID, E. W., 1978, *Orientalism*, Pantheon Books, New York. Trad. it. *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- SAID, E. W., 1983, "Secular Criticism", in *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge, MA, pp. 1-30.
- SAID, E. W., 1983, "Traveling Theory", in *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge, MA, pp. 226-47.
- SAID, E. W., 1989, "Representing the Colonized. Anthropology's Interlocutors", *Critical Enquiry* 15 (Winter 1989), pp. 205-25.
- SAID, E. W., 1993, *Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London, trad. it. *Cultura e imperialismo: letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma 1998.
- SAID, E. W., 1994, "Traveling Theory Reconsidered", in R. M. POLHEMUS and R. B. Henkle, eds., 1994, *Critical Reconstructions: the Relationship of Fiction and Life*, Stanford University Press, Stanford, now in N. GIBSON, ed., 1999, *Rethinking Fanon: The Continuing Dialogue*, Humanity Books, Amherst, N.Y, pp. 197-214.
- SARGENT, L. T., 2003, "The Problem of the 'Flawed Utopia': A Note on the Costs of Eutopia", in R. BACCOLINI and T. MOYLAN, eds., 2003, *Dark Horizon. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Routledge, London and New York, pp. 225-31.

## Bibliografia

- SENGHOR, L. S., 1948, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, précédée de « Orphée noir », par Jean-Paul Sartre, Presses universitaires de France, Paris.
- SENGHOR, L. S., 1961, “What is Negritude?”, *West Africa*, November 4 1961, now in R. Bernasconi and T. L. Lott, eds., 2000, *The idea of Race*, Hackett Pub. Co., Indianapolis, pp. 136-138.
- SENGHOR, L. S., 1977, « Les Leçons de Leo Frobenius », in *Negritude et civilisation de l'universel (Liberte III)*, Seuil, Paris, p. 398-404.
- SHOHAT, E., 1992, “Notes on the ‘Post-Colonial’”, *Social Text* 31-33. Third World and Post-Colonial Issues, pp. 99-113.
- SILLIMAN, R., HARRYMAN, C., HEJINIAN, L., BENSON, S., PERELMAN, B., WATTEN, B., 1988, “Aesthetic Tendency and the Politics of Poetry: A Manifesto”, *Social Text* 19-20 (1988), pp. 261-75.
- SIMPSON, M., “Trickster Poetics: Multiculturalism and Collectivity in Nathaniel Mackey’s *Song of the Andoumboulou*”, *Melus* 28:4 (Winter 2003), pp. 35-54.
- SOLLORS, W., 1978, *Amiri Baraka/LeRoi Jones: The Quest for a “Populist Modernism”*, Columbia University Press, New York.
- SOLLORS, W., 1989, “Introduction: The Invention of Ethnicity”, in W. SOLLORS, ed., 1989, *the Invention of Ethnicity*, Oxford University Press, Oxford and New York, pp. ix-xx.
- SOYINKA, W., 1976, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge University Press, Cambridge and New York.
- SOYINKA, W., 1999, “Negritude and the Gods of Equity”, in *The Burden of Memory, The Muse of Forgiveness*, Oxford University Press, Oxford. Now in Coetzee, P.H. and Roux, A.P.J., eds., 2003, *The African Philosophy Reader: a Text with Readings*, Routledge, New York, pp. 611-625.
- SPARTI, D., 2005, *Suoni Inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna.
- SPILLERS, H. J., 1987, “Mama’s Baby, Papa’s Maybe. An American Grammar Book”, *Diacritics* Summer 1987, pp. 65-81.
- SPILLERS, H. J., “Moving On Down the Line”, *American Quarterly* 40:1, Special Issue; Reading America (Mar., 1988), pp. 83-109.

## Bibliografia

- SPILLERS, H. J., 1996, "All the Things You Could Be By Now If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother: Psychoanalysis and Race", *Critical Inquiry* 22:4 (Summer 1996), pp. 710-34.
- SPIVAK, G. C., 1988, "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography", in *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Routledge, New York, pp. 197-221.
- SPIVAK, G. C., 1990, "Criticism, Feminism, and the Institution", in *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, New York and London, pp. 1-16.
- SPIVAK, G. C., 1998, "Race Before Racism. The Disappearance of the American", *Boundary 2* 25:2 (Summer 1998), pp. 35-53.
- SPIVAK, G. C., 2006, "World Systems and the Creole", *Narrative* 14.1 (2006), pp. 102-112.
- STEPHANSON, A., 1989, "Interview with Cornel West", *Social Text* 21 – Universal Abandon? The Politics of Postmodernism, (1989), pp. 269-86.
- STEPHENS, M., 2005, "Disarticulating Black Internationalisms. West Indian Radicals and the Practice of Diaspora", *Small Axe* 9.1 (2005), pp. 100-111.
- TYNER, J. A., 2006, *The Geography of Malcolm X: Black Radicalism and the Remaking of American space*, Routledge, London and New York.
- VON ESCHEN, P. M., 1997, *Race Against Empire: Black Americans and Anticolonialism, 1937-1957*, Cornell University Press, Ithaca, NY.
- WALCOTT, D., (1974), "The Muse of History", in 1998, *What the Twilight Says. Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York, pp. 36-64.
- WALKER, S. S., "Are you hip to the Jive? (Re)Writing/Righting the Pan-American Discourse, in S. S. WALKER, ed., 2001, *African Roots/American Cultures. Africa in the Creation of the Americas*, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham Maryland, pp. 1-44.
- WALMSLEY, A., 1992, *The Caribbean Artists Movement 1966-1972: a Literary & Cultural History*, New Beacon Books, London and Port of Spain.
- WALMSLEY, A., 1995, "A Sense of Community: Kamau Brathwaite and the Caribbean Artist Movement", in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, The Cromwell Press, Melksham, pp. 101-116.
- WALTERS, R. W., 1993, *Pan Africanism in the African Diaspora. An Analysis of Modern Afrocentric Political Movements*, Wayne State University Press, Detroit.

## Bibliografia

- WALTERS, W. W., "Writing the Diaspora in Black International Literature. 'With Wider Hope in Some More Benign Fluid...': Diaspora Consciousness and Literary Expression", in M. A. Gomez, ed., 2006, *Diasporic Africa: A Reader*, New York University Press, New York and London.
- WARNER-LEWIS, M., 1973, "Odomankoma Kyereme Se", *Caribbean Quarterly* XIX, 2:1973, pp. 51-99.
- WARNER-LEWIS, M., 1995, "Africa: Submerged Mother", in S. Brown, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, The Cromwell Press, Melksham, pp. 52-61.
- WATTS, J. G., 2001, *Amiri Baraka: the Politics and Art of a Black Intellectual*, New York University Press, New York.
- WEIL, E. A., "Personal and Public: Three First-Person Voices in African American Poetry", in J. V. GABBIN, 1999, *The Furious Flowering of African American Poetry*, University Press of Virginia, Charlottesville, pp. 223-38.
- WEINSTEIN, N. C., 1994 (1992), *A Night in Tunisia: Imaginings of Africa in Jazz*, Limelight, New York.
- WEST, C., 1987, "Minority Discourse and the Pitfalls of Canon Formation", in *The Yale Journal of Criticism*, I:1 (Fall 1987), now in J. MUNNS and G. RAJAN, eds., 1995, *A Cultural Studies Reader*, Longman, London and New York, pp. 412-19.
- WEST, C., 1993, "Black Critics and the Pitfalls of Canon Formation", in *Keeping Faith. Philosophy and Race in America*, Routledge, New York and London, pp. 33-43.
- WEST, C., 1993, "The Difficulty of Keeping Faith", in *Keeping Faith. Philosophy and Race in America*, Routledge, New York and London, pp. ix-xvii.
- WEST, C., 1993, "Prophetic Theology", in *Prophetic Reflections. Notes on Race and Power in America*, Common Courage Press, Monroe, Maine, pp. 223-233.
- WILLIAMS, E. A., ed., 2004, *The Critical Response to Kamau Brathwaite*, Praeger, Westport, Connecticut and London.
- WILSON, O., "'It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing': The Relationship Between African and African American Music", in S. S. WALKER, ed., 2001, *African Roots/American Cultures. Africa in the Creation of the Americas*, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham Maryland, pp. 153-68.
- WON-GU KIM, D., 2003, "In the Tradition: Amiri Baraka, Black Liberation, and Avant-Garde Praxis in the U.S.", *African America Review* 37:2-3, p. 345-63.

## Bibliografia

- WOODSON, J., "Consciousness, Myth, and Transcendence: Symbolic Action in Three Poems on the Slave Trade", in J. V. GABBIN, 1999, *The Furious Flowering of African American Poetry*, University Press of Virginia, Charlottesville, pp. 154-68.
- YUDICE, G., 1989, "Marginality and the ethics of survival", *Social Text* 21 – Universal Abandon? The Politics of Postmodernism, (1989), pp. 214-36.
- ZAMSKY, R. L., 2006, "A Poetics of Radical Musicality. Nathaniel Mackey's "–mu" Series", *Arizona Quarterly* 62:1 (Spring 2006), pp. 113-40.

### Testi primari

- ALLEN, D., TALLMAN, W., 1973, *The Poetics of the New American Poetry*, Grove Press/distributed by Random House, New York.
- BAKER, H. A., Jr., 1985, *Blues Journeys Home: New and Selected Poems*, illustrated by Jeff Donaldson, Lotus Press, Detroit, p. 11.
- BARAKA, A. I., 1964, *The Dead Lecturer*, Grove Press, New York.
- BARAKA, A. I., 1984, *The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka*, Freundlich Books, New York.
- BARAKA, A. I., 1995, *Transbluesency. Selected Poems 1961-1995*, edited by P. Vangelisti, Marsilio Publishers, New York.
- BARAKA, A. I., 1995, *Wise, Why's, Y's*, Third World Press, Chicago.
- BARAKA, A. I., 1999, "Conversation with Askia Touré", in J. V. GABBIN, 1999, *The Furious Flowering of African American Poetry*, University Press of Virginia, Charlottesville, pp. 146-153.
- BEECHER STOWE, H., 1958 (1852), *Uncle Tom's Cabin, or, Life Among the Lowly*, Harper and Row, New York.
- BRATHWAITE, E., 1973, *The Arrivants: a New World Trilogy. Rights of Passage* (1967); *Islands* (1968); *Masks* (1969), Oxford University Press, Oxford.
- BRATHWAITE, K., 1975, *Other Exiles*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- BRATHWAITE, K., 1977, *Mother Poem*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- BRATHWAITE, K., 1995 (1979), *Black + Blues*, New Directions, New York.

## Bibliografia

- BRATHWAITE, K., 1982, *Sun Poem*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- BRATHWAITE, E. K., 1984, *History of the Voice*, New Beacon, London and Port of Spain, now in K. BRATHWAITE, 1993 (1986), *Roots*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 259-304.
- BRATHWAITE, K., 1987, *X/Self*, Oxford University Press, Oxford and New York.
- BRATHWAITE, K., 1991, "Interview with E. Smilowitz," *The Caribbean Writer* 5, pp. 73-78.
- BRATHWAITE, K., 1992, *Middle Passages*, Bloodaxe, Newcastle Upon Tyne, UK.
- BRATHWAITE, K., 1994, *DreamStories*, introduction by G. Rohlehr, Longman, London and New York.
- BRATHWAITE, K., 1994, *Trench Town Rock*, Lost Road Publishers n. 40, Providence RI.
- BRATHWAITE, K., 1999, *Conversations with Nathaniel Mackey*, We Press, Staten Island, NY.
- BRATHWAITE, K., 2001, *Ancestors. A Reinvention of Mother Poem*, Sun Poem and X-Self, New York, New Directions.
- BRATHWAITE, K., 2005, *Born to Slow Horses*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.
- CELATI, G., 2005, *Fata Morgana*, Feltrinelli, Milano.
- CONDÉ, M., 1976, *Hérémakhonon*, Union générale d'éditions, Paris.
- CONDÉ, M., 1986, *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*, Mercure de France, Paris.
- CULLEN, C. P., 1925, *Color*, Harper and Collins, London and New York.
- F. DOUGLASS, 1962 (1892), *Life and Times of Frederick Douglass: His Early Life As a Slave, His Escape from Bondage, and His Complete History, Written by Himself*, Collier Books, New York. Tr. it. *Autobiografia di uno schiavo*, Savelli, Roma 1978.
- DUNBAR, P. L., 1993, *The Collected Poetry of Paul Laurence Dunbar 1872-1906*, The University Press of Virginia, Charlottesville and London.
- ELLISON, R., 1964, *Shadow and Act*, Random House, New York
- GLISSANT, É., 1994 (1985), *Pays rêvé, pays réel*, Gallimard, Paris.

## Bibliografia

- HALEY, A., 1976, *Roots*, Doubleday, Garden City, NY.
- HARPER, M., 1985 (1970), *Dear John, Dear Coltrane*, University of Illinois Press, Urbana: Chicago.
- HARPER, M. S. and WALTON, A., eds., 2000, *The Vintage Book of African American Poetry*, Random House, New York.
- HAYDEN, R. E., 1975, "Middle Passage", in *Angle of Ascent, New and Selected Poems*, Liveright, New York, pp. 118-23.
- HUGHES, L., 1986 (1940), *The Big Sea: An Autobiography*, Thunder's Mouth Press, New York.
- HUGHES, L., 1956, *I Wonder as I Wander: an Autobiographical Journey*, Rinehart, New York.
- JONES, L./BARAKA, A. I., 1958, "Suppose Sorrow Was a Time Machine", *Yugen* 1958; now in 2000, *The fiction of LeRoi Jones/Amiri Baraka*, foreword by Greg Tate, edited and introduced by Henry C. Lacey, Lawrence Hill Books, Chicago, Illinois, pp. 1-4
- JONES, L./BARAKA, A. I., 1961, *Preface to a Twenty Volume Suicide Note*, Totem Press, New York.
- KAY, J., 2005, *Life Mask*, Bloodaxe Books, Tarsset.
- MACKEY, N., 1985, *Eroding Witness*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago.
- MACKEY, N., 1986, *Bedouin Hornbook*, [first book of the serial fiction *From a Broken Bottle Traces of Perfume Still Emanate*], Callaloo Fiction Series, University of Kentucky, Lexington.
- MACKEY, N., 1993, *Djibot Baghostus'e Run*, Sun and Moon Press, Los Angeles; [second book of the serial fiction *From a Broken Bottle Traces of Perfume Still Emanate*], Sun and Moon Press, Los Angeles.
- MACKEY, N., 1993, *School of Udhra*, City Lights, San Francisco.
- MACKEY, N., 1995, "An Interview with Kamau Brathwaite", in S. BROWN, ed., 1995, *The Art of Kamau Brathwaite*, The Cromwell Press, Melksham, pp. 13-32.
- MACKEY, N., 1995, *Strick: Song of the Andoumboulou 16-25*, Memphis, TN, Spoken Engine Co.
- MACKEY, N., 1998, *Whatsaid Serif*, City Lights, San Francisco.

## Bibliografia

- MACKEY, N., 2001, *Atet, A.D.*, [third book of the serial fiction *From a Broken Bottle Traces of Perfume Still Emanate*], City Lights, San Francisco.
- MACKEY, N., 2002, *Four for Glenn*, Chax Press, Tucson, Arizona.
- MACKEY, N., 2006, *Splay Anthem*, New Directions, New York.
- MAJOR, C., ed., 1996, *The Garden Thrives. Twentieth-century African-American Poetry*, HarperCollins, New York.
- MAYFIELD, J., 1962, "Ghanaian Sketches", in R. H. KLEIN, ed., 1962, *Young Americans Abroad*, Harper and Row, New York, Evanston and London, pp. 176-204.
- MCKAY, C., 1922, *Harlem Shadows: the Poems of Claude McKay*, Brace and Company, Harcourt.
- MCKAY, C., 1929, *Banjo: a Story Without a Plot*, Harper & Brothers, New York and London.
- NIELSEN, A. L., and RAMEY, L., 2006, *Every Goodbye Ain't Gone: an Anthology of Innovative Poetry by African Americans*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, Alabama.
- PHILLIPS, C., 1993, *Crossing the River*, Bloomsbury, London.
- PHILLIPS, C., 2000, *The Atlantic Sound*, Faber and Faber, London.
- TOLSON, M. B., 1953, *Libretto for the Republic of Liberia*, Twayne Publishers, New York.
- WALCOTT, D., 1979, *The Star-Apple Kingdom*, Farrar, Straus, and Giroux, New York.