

scrittori
americani

WHITEHEAD

Costruito come una postmoderna «neoslave narrative», l'ultimo romanzo dello scrittore americano rivisita in chiave romanzesca il genere, non più per sostenere la causa abolizionista ma per interrogarsi su come ricordare quella pagina tragica della storia americana

COLSON WHITEHEAD, «LA FERROVIA SOTTERRANEA», DA SUR

Il viaggio degli schiavi nel sottosuolo della coscienza

di **GIORGIO MARIANI**

Underground railway, «ferrovia sotterranea», era il nome dato alla rete di percorsi segreti e rifugi grazie alla quale, tra l'inizio dell'Ottocento e la Guerra Civile, più di centomila neri riuscirono a fuggire dal sud degli Stati Uniti per riparare nei territori del nord, dove la schiavitù era stata abolita. È questa realtà storica a fare non solo da sfondo ma da struttura portante all'ultimo romanzo di Colson Whitehead, *La ferrovia sotterranea* (traduzione impeccabile di Martina Testa, Bigsur, pp. 376, € 20,00) di cui è protagonista Cora, una donna abbandonata da bambina nella piantagione dei fratelli Randall dalla madre Mabel, la sola mai riuscita a fuggire da quell'inferno di umiliazioni, stupri, violenza creato dai padroni bianchi, che infettò come un virus gli stessi oppressi, seguendo quella logica che i sopravvissuti ai lager nazisti e i gulag staliniani hanno più volte sviscerato, e che Whitehead riecheggia consapevolmente.

La ferrovia non è una metafora

Narrato in terza persona, ma dal punto di vista di Cora che con la sua determinazione a fuggire garantisce un centro di gravità al romanzo, *La ferrovia sotterranea* è costruito come una *neoslave narrative* postmoderna, che rivisita in chiave romanzesca il genere, non più per sostenere la causa abolizionista – come accadeva nelle grandi autobiografie di Frederick Douglass e Harriet Jacobs – ma per interrogarsi su come oggi quella pagina tragica e immensamente dolorosa possa e debba essere ricordata, in un paese in cui il razzismo è ancora pericolosamente presente.

Il romanzo di Whitehead, che ha vinto sia il Pulitzer che il National Book Award è certamente importante dal punto di vista politi-

co e culturale, ma oltre a essere, come in molti hanno scritto, un libro «necessario», è anche quasi perfettamente riuscito, perché l'autore sa accelerare e rallentare la storia con mano sicura, aprendo finestre sul passato o sul futuro senza mai perdere il ritmo del racconto.

Lo sguardo onniscente gli permette inoltre di tracciare ritratti convincenti anche di quelli che si configurano come gli spietati *villain* della storia, a cominciare dal cacciatore di schiavi Ridgeway che, con la sua banda di loschi figurati, rimanda in modo esplicito ai cacciatori d'indiani del *Meridiano di sangue* di Cormac McCarthy, di cui non condivide – tuttavia – i toni epici e il periodare Faulkneriano. La lingua di Whitehead è sobria e si sforza di aderire al tempo storico della narrazione, con un realismo che resta tale anche quando il contesto si fa «magico».

L'invenzione più notevole del romanzo sta in quel tocco di irrealtà che discende da un'idea semplice ma indubbiamente originale: la ferrovia, nel romanzo, non è una metafora. Dalla Georgia sino all'Indiana, e oltre, qualcuno ha scavato nel sottosuolo una rete di gallerie, deposti binari e trasportato locomotive e vagoni che fanno la spola tra stazioni vere e proprie, per aiutare i fuggiaschi a sottrarsi al giogo della schiavitù. A quale funzione assolve questa alterazione del dato storico? Sul piano della causalità narrativa Whitehead ne avrebbe potuto fare a meno: sono mille altri, infatti, i modi in cui Cora sarebbe potuta fuggire e alcuni di questi li tenta. La funzionalità dell'invenzione di

Whitehead non sta dunque sul piano narrativo, ma su quello *discorsivo* e *simbolico*. Letteralizzando la metafora della ferrovia sotterranea, Whitehead non fa che crearne una nuova, il cui fine è proprio quello di costringere il lettore a interrogarsi sul suo senso.

A me sembra che collocando la rete clandestina di abolizionisti nelle viscere del territorio americano, il romanzo voglia sottolineare la sostanziale estraneità di questo manipolo di coraggiosi sovversivi non soltanto all'America dell'epoca, dove anche al Nord gli abolizionisti subivano intimidazioni, pestaggi, ritorsioni, ma anche nei confronti degli odierni Stati Uniti, incapaci di riconoscersi in quello che di più nobile hanno prodotto. Mettendo in scena una vera ferrovia sotterranea Whitehead rende concretamente percepibile quel processo di repressione della memoria che ha caratterizzato la costruzione della coscienza nazionale del paese.

Verso l'uscita dal tunnel

Quando Cora e un altro fuggiasco salgono per la prima volta su un treno sotterraneo, il «capostazione» Lumbly dice loro: «Se volete vedere com'è fatto davvero questo paese, dovete prendere il treno. Mentre andate a tutta velocità guardate fuori, e vedrete il vero volto dell'America». Verso la fine del romanzo, dopo aver viaggiato come Gulliver tra mondi strani e crudeli senza mai trovare una casa, la protagonista ripensando a quelle parole commenterà: «Era tutto uno scherzo ... fin dall'inizio. Nei suoi viaggi, fuori dal finestrino, c'era solo il buio, e solo quello ci sarebbe sempre stato».

Qui il sottosuolo si fa metafora di quell'oscurità senza futuro in cui milioni di afro-americani vissero (e molti ancora oggi vivono). Ma Cora, a dispetto delle sue amare parole, non si rassegnerà. Continuerà a camminare sino a quando «un buchino minuscolo nel buio» le indicherà l'uscita dal tunnel.

Narrato dal punto di vista di Cora, una donna abbandonata da bambina

Gulliver proiettato nelle piantagioni

di **ANDREA COLOMBO**

Occiali da sole, *dreadlocks* e sigaretta accesa come ormai capita raramente di vederne tra le dita di un americano: Colson Whitehead ha quarantotto anni e otto libri alle spalle. Pochi scrittori americani hanno saputo intrecciare come lui narrativa mainstream e cultura popolare. *La ferrovia sotterranea*, è la sua opera più ambiziosa, audace nell'affrontare il grande rimosso e il cuore di tenebra d'America: lo schiavismo.

Lei affronta, in questo suo ultimo romanzo, un tema molto diverso da quelli dei suoi precedenti libri, adattando anche lo stile, che è meno sperimentale. Come mai ha deciso che un libro sullo schiavismo necessitasse di uno stile più tradizionale?

Ho cominciato a pensare di scrivere questo libro diciassette anni fa e l'idea originale era sin da



allora quella di trasformare la *Underground Railway* in un vero treno sotterraneo; ma all'epoca non ero abbastanza bravo come scrittore né abbastanza maturo come persona. Da allora, dopo aver finito ogni mio libro, sono tornato a quella idea ma solo per scoprire che non ero ancora pronto. Poi, tre anni fa, mi sono reso conto che era il momento di affrontare una

questione che in realtà mi faceva paura. Quanto allo stile, credo che ogni libro richieda il suo strumento narrativo, a volte più complesso e altre volte, come in questo caso, più semplice. Il mio libro precedente, *La nobile arte del bluff*, ha un argomento leggero, il poker, è scritto in prima persona ed è pieno di battute umoristiche. Ma qui mi serviva un'altra voce.

La trasformazione della metafora della ferrovia in un vero treno è il motore del romanzo, l'esplicito che innesca una quantità di sviluppi e introduce un elemento fantastico in aperto contrasto con la prima parte, nella quale è invece assente ogni accenno di fantasia. Perché ha puntato sulla trasformazione della metafora in realtà e su questa frattura narrativa tra le due parti del libro?

L'idea di trasformare la ferrovia sotterranea in una vera linea ferroviaria nasce dalla mia infanzia. Quando da bambino sentii parlare della Under-

ground Railway ti vengono in mente immagini molto evocative. Poi, scopri che è solo una metafora e resti un po' deluso. Volevo sviluppare quell'idea infantile, però prima di addentrarmi in questa parte più fantasiosa del libro ci tenevo a dare un quadro molto reale della vita nelle piantagioni. Non mi interessava scrivere un libro come *Via col vento* che, a parte ogni altra considerazione, è la storia di un personaggio femminile e lascia la piantagione sullo sfondo. Quindi ho adottato uno stile molto realistico, mostrando la dimensione quotidiana, «normale» di quell'orrore. Tanta violenza e brutalità non avevano bisogno di essere drammatizzate ulteriormente.

La «materializzazione» della ferrovia le permette di far «saltare» Cora, la protagonista, da una realtà all'altra. In ciascuna deve confrontarsi con una situazione molto diversa dalle precedenti, secondo un modello che ricorda

il Gulliver di Swift. Forse le diverse realtà che Cora incontra rappresentano le varie forme che il razzismo assume in America?

Il riferimento a Gulliver è esatto. Quando raccontavo agli amici la mia idea immancabilmente la trovavano stupida e io rispondevo proprio citando Swift, per dimostrare che invece poteva funzionare. Tra i miei modelli c'è anche *l'Odissea*, dove l'eroe viene sottoposto a molteplici prove nel suo viaggio verso la salvezza. Lo stesso succede a Cora, che nelle sue diverse tappe, ciascuna in uno Stato differente, incontra elementi tratti da una realtà che io ho estremizzato. Ad esempio, è vero che nella Carolina del Nord le leggi razziali erano particolarmente dure: da lì sono partito per immaginare una situazione simile a quella degli ebrei nella Germania nazista, che in fondo ha sviluppato le vecchie leggi razziali americane. Non potrei dire che il viaggio di Cora rispecchi

l'America di oggi, però qualcosa di molto simile c'è. Per esempio, il parallelo tra le pattuglie dei vigilanti nel mio libro e l'attuale polizia bianca è molto realistico.

Nel libro c'è un solo vero personaggio bianco: il «cacciatore di schiavi» Ridgeway, che ricorda i cacciatori di scalpi descritti da Cormac McCarthy in «Meridiano di sangue». E' un personaggio molto forte e complesso, quasi un «razzista metafisico», con una sua grandiosità...

Volevo costruire un antagonista di Cora tanto formidabile quanto lo è lei. La sua forza e l'enorme coraggio che dimostrerà fuggendo, li ho rappresentati in due episodi precisi: quando affronta lo schiavo che vuole rubarle il suo piccolissimo orto e quando difende un bambino picchiato. Fissati così questi punti sulla mappa, tutto il seguito del personaggio è venuto di conseguenza. Quanto a Ridgeway, egli



classici
americani

BALDWIN

Nella pagina accanto:
Jacob Lawrence,
«The great migration»,
1841; sotto
Colson Whitehead.
Qui, un ritratto
di James Baldwin

I tre ultimi titoli della riscoperta di James Baldwin: Fandango annuncia la riedizione di tutti i romanzi a partire dal secondo, «La stanza di Giovanni»; Racconti edizioni ripropone «Stamattina stasera troppo presto»; e Playground Press «Congo Square»

di LUCA BRIASCO

Tradotto e pubblicato con il risalto riservato ai maestri, James Baldwin – esponente di punta della letteratura afroamericana del secondo dopoguerra, centrale nel dibattito pubblico soprattutto degli anni Sessanta, capace di spaziare tra narrativa, saggistica e teatro – era scomparso dai radar ben prima della sua morte prematura, nel 1987, a soli cinquantatré anni, per tornare accessibile grazie a una piccola e coraggiosa casa editrice come Amos, che nel 2013 ha riproposto, in una nuova traduzione, il suo splendido romanzo di esordio, *Gridalo forte*. Ora, questo processo di riscoperta procede decisamente spedito, se è vero che, nel giro di un anno, tre diversi editori hanno puntato su altrettanti testi di Baldwin.

Ha cominciato, alla fine del 2016, Racconti edizioni, che ha riproposto, nella «storica» traduzione di Luigi Ballerini, *Stamattina stasera troppo presto* (pp. 216, € 16,00) il volume nel quale è raccolta l'intera produzione breve di Baldwin, da quel «Previous condition» che, pubblicato su *Commentary* nel 1948, può essere considerato l'atto di nascita dello scrittore, a «Il macigno» e «La scampagnata» – collegabili anche tematicamente alla fase di composizione di *Gridalo forte* –, ai capolavori della maturità come «Blues per Sonny» e «Come out the wilderness». Ora, Playground Press dà alle stampe, in un'edizione preziosamente Vintage, *Congo Square*, nell'ottima traduzione di una specialista come Sara Antonelli (pp. 83, € 9,00) rievocazione, tra saggio e *memoir*, della scoperta del cinema da parte dell'autore adolescente, e riflessione di impareggiabile acume e rigore sul carattere «culturale» degli stereotipi razziali.

Accuse di assimilazionismo

Fandango infine ripropone, nella nuova ed efficacissima traduzione di un altro americanista di vaglia come Alessandro Clericuzio, *La stanza di Giovanni* (pp. 221, € 17,50) secondo romanzo di Baldwin, annunciando, nel contempo, l'intenzione di ripubblicare anche successivi, incluso quel *Un altro paese* che molti considerano il suo capolavoro, e che scatenò le critiche di un protagonista della stagione dei diritti civili e delle rivolte razziali come la pantera nera Eldridge Cleaver, pronto in pieno '68 a rimproverare allo stesso Baldwin – che pure, con *La prossima volta il fuoco*, aveva scritto un vero e proprio manifesto della protesta afroamericana – un eccesso di servilismo nei confronti dei bianchi, e soprattutto il desiderio quasi ossessivo di assimilare e assimilarsi a una cultura

In Baldwin un ponte che dalla Harlem Renaissance porta a Toni Morrison e Colson Whitehead

Identità sessuale e questione razziale, cambio di fuoco



ra e a una tradizione letteraria dalle quali i neri erano stati sistematicamente esclusi.

La presenza nelle librerie di tre volumi in cui Baldwin si cimenta con altrettante forme letterarie offre un'occasione unica per rivalutare, a distanza ormai di decenni, il suo peso specifico di autore e soprattutto la sua eredità letteraria, ed è forse proprio da *La stanza di Giovanni* che può essere opportuno prendere le mosse. Come ci ricorda Colm Tóibín nella splendida postfazione al romanzo, citando un'intervista rilasciata dallo stesso Baldwin nel 1980, l'editore Knopf, che aveva pubblicato il suo libro di esordio, rimase perplesso di fronte a un romanzo che aveva per protagonisti solamente bianchi, e che spostava il focus dal tema dell'identità razziale a quello dell'identità sessuale.

I due soggetti sarebbero più tardi confluiti, tanto nella produzione narrativa quanto in quella saggistica, in un'unica e articolata meditazione nella quale è la stessa vocazione identitaria, in tutte le sue manifestazioni, a essere percepita come un limite e un costrutto culturale. «Di certo non mi sarebbe stato possibile», affermava però Baldwin nell'intervista citata da Tóibín, «a quel punto della mia vita, trattare l'altra grande questione, quella della razza. La questione sessuale/morale era già difficile a sufficienza. E non avrei potuto trattarle entrambe nello stesso libro.»

Knopf voleva un altro romanzo sulla vita di Harlem, e ricordò a

Baldwin, come, in quanto scrittore nero, avrebbe dovuto rivolgersi a un pubblico specifico. «E così», concludeva Baldwin, «mi dissero: "non puoi permetterti di alienarti quel pubblico. Questo nuovo libro ti rovinerà la carriera perché non stai scrivendo delle stesse cose e nello stesso modo di prima, e noi non te lo pubblicheremo solo per farti un favore"». In effetti, il romanzo uscì nel 1956 da un altro editore, Dial Press.

La profezia di Knopf si sarebbe avverata, almeno in parte. Alla scelta di allargare il proprio sguardo dalla mera questione razziale a una più ampia riflessione sull'identità come costrutto culturale Baldwin accompagnava, già nella *Stanza di Giovanni* e ancor più nel successivo *Un altro paese*, una complessa operazione di assorbimento e rielaborazione della tradizione letteraria americana *tout court*, di cui Tóibín rintraccia efficacemente gli snodi più significativi. Affiancando al tema dell'espatrio quello di una sessualità incerta e liminare (il protagonista, David, è diviso tra le tentazioni dell'amore coniugale e il sentimento totalizzante che scandisce la sua storia con il barista italiano Giovanni), Baldwin attinge a piene mani a un ventaglio di modelli che vanno dal James di *Ritratto di signora* e degli *Ambasciatori* allo Hemingway di *Piesta*. E Hemingway risuona ripetutamente anche come modello di stile, a partire dalla fertile secchezza dell'incipit: «Sono in piedi davanti alla finestra di questa grande casa nel Sud della

Francia mentre cala la notte, la notte che mi porterà al mattino più tremendo della mia vita». Abbandonando i modelli tutti afroamericani di *Gridalo forte* – a partire dall'autobiografismo e dall'antifonalità della scrittura –, o comunque affiancando loro modalità di racconto e stilemi ricavati dalla tradizione bianca e americana, Baldwin si lanciava alla ricerca di un difficile e prezioso sincretismo culturale, che molti dei suoi compagni di protesta avrebbero guardato con sospetto e che gli sarebbero valsi critiche spesso feroci all'interno della sua stessa comunità.

Sulla qualità letteraria

Rimane aperto, invece, il dibattito sul livello di compiutezza e sulla qualità della sua scrittura: se Tóibín si spinge a definirlo «il più grande stilista di prosa americano della sua generazione», Saul Bellow, in uno dei saggi ospitati nella raccolta *Troppe cose a cui pensare* (BigSur 2017) nota nella sua scrittura, e soprattutto nei romanzi, un velleitarismo che resenta pericolosamente la goffaggine o, *sic et simpliciter*, la cattiva scrittura.

Su una cosa è però possibile concordare: allargando lo spettro tematico e innalzando costantemente l'asticella della propria ambizione e della propria ricerca, Baldwin ha saputo gettare un ponte che, dalla scrittura identitaria della Harlem Renaissance o di Richard Wright, porta direttamente alle grandi sintesi di Toni Morrison e, oggi, di Colson Whitehead.



riunisce in sé tutte le correnti di pensiero che hanno costruito gli Stati Uniti rendendoli ciò che sono: il suprematismo bianco, il destino manifesto, l'imperialismo.

Negli ultimi anni, oltre al suo, sono usciti alcuni romanzi importanti sullo schiavismo, per esempio «Le donne della notte» di Marlon James e «Non dimenticare chi sei» della scrittrice americana nata in Ghana Yaa Gyasi. Pensa che la percezione dell'età dello schiavismo, nell'America bianca, sia cambiata dai tempi di «Radici» di Alex Haley o da quelli di «Amatissima» di Toni Morrison?

Sì sono usciti molti romanzi e sono anche stati girati film, ma servono a poco quando si tratta di fare i conti con la propria storia. L'America era e resta razzista. I libri non bastano a cambiare la percezione che ha di sé il paese in cui viviamo...

Cosa pensa dell'abbattimento delle statue di Lee e degli altri generali della Confederazione nel Sud?

È giusto. Lee si è macchiato di tradimento ed era un suprematista bianco. Perché dovrebbero esserci le sue statue? Se la storia va raccontata in tutta la sua complessità, questo deve essere fatto a scuola, non tramite le statue. In realtà io penso che bisognerebbe fondere tutte le statue d'America e poi usare il materiale per erigerne di nuove a persone come Richard Pryor, Madeline Kahn e John Carpenter. Sono loro i veri eroi americani.

Nei «Ringraziamenti» finali, dice di aver scritto questo libro ascoltando David Bowie, Prince e Sonic Youth. Cosa sta ascoltando in questo periodo e per lavorare a quale nuovo libro?

Ho sempre tratto ispirazione dalla musica quanto dai romanzi e dai film e ho sempre lavorato ascoltando musica. Ora sento i Clash, Bowie e John Coltrane, mentre lavoro a un romanzo sugli anni della lotta per i diritti civili. Ma sono appena all'inizio...