

James Baldwin. Le infinite variazioni su un tema, quello della violenza, sono l'efficace stratagemma narrativo dello struggente romanzo «Se la strada potesse parlare» e del film

Il blues dell'oppressione

Mario Telò

Se la strada potesse parlare, lo struggente romanzo di James Baldwin, che è uscito in autunno per Fandango nella traduzione di Marina Valente, contiene nel suo titolo originale (*If Beale Street Could Talk*) un preciso riferimento locale, un toponimo che gioca un ruolo significativo nella storia del jazz. Lo stesso James Baldwin, lo scrittore e attivista afroamericano scomparso nel 1987, ne spiega le implicazioni in una nota citata in apertura del magnifico film di Barry Jenkins (nelle sale italiane da settimana prossima), che è un fedele e insieme originissimo adattamento del romanzo. «Beale Street - osserva Baldwin - è una strada in New Orleans dove mio padre, dove Louis Armstrong, ed il jazz sono nati. Ogni persona con la pelle nera nata in America, in Jackson, Mississippi o in Harlem, New York, è nata in Beale Street. Beale Street è la nostra eredità». Il riferimento è a *Beale Street Blues*, una canzone resa famosa da Armstrong, che esemplifica, nel suo tessuto musicale e con il suo stesso titolo (incorniciato dalle assonanti parole «Beale» e «Blues»), il fondamentale stratagemma compositivo del «blues», vale a dire, infinite variazioni su uno stesso schema melodico. Questa ripetizione continua — con ma anche, e soprattutto, nonostante variazioni — scandisce il ritmo della tragica eredità di oppressione che, metaforicamente, produce, per Baldwin, una proliferazione di immaginarie «Beale Street(s)» in tutti i luoghi simbolo del mondo afroamericano. Il romanzo di Baldwin — dove il racconto del delicato *romance* tra due giovani di Harlem s'interseca con la denuncia della corruzione e violenza razzista della polizia newyorkese alla metà degli anni 70 — trasfigura questo ritmo in tecnica narrativa, ma anche in forza emozionale che avvinghia il lettore ai personaggi grazie, paradossalmente, alla sua abilità di estenuare.

La forma stessa del romanzo, in cui la linearità dei fatti è frammentata dall'io memorialistico della protagonista femminile, Tish, crea l'effetto di un lirico monologo interiore, che evoca i suoni rauchi del blues, ne trasmette sommessamente le intense tonalità, trasforma la voce narrante in un seducente veicolo di «the blues» nel senso colloquiale inglese di «malinconia, disperazione». La forza estenuante della ripetizione emerge soprattutto dalle varie repliche della scena che apre il romanzo: Tish e Fonny, il ragazzo da cui aspetta un bambino, sono separati da una barriera di vetro nella prigione dove Fonny è detenuto, vittima di una falsa accusa di stupro diretta contro di lui da un poliziotto — bianco. Il romanzo e il film non cessano di metterci di fronte a questo muro, che interrompe il contatto, rendendolo a pura traccia acustica. Apparentemente impossibile da infrangere, il vetro, che impedisce alle mani d'in-



Al cinema
Una scena di «Se la strada potesse parlare», di Barry Jenkins, con Kiki Layne, Stephan James, Pedro Pascal e Dave Franco

contrarsi (e minaccia di ferirle qualora venisse infranto), diventa un'immagine materiale non solo dell'oppressione in quanto tale, ma della ripetizione seriale come il suo più potente strumento ideologico, che il romanzo trasforma in principio estetico non per sublimarla, ma per farcela avvertire sulla pelle. La brutalità della discriminazione razziale non smette mai di ripetersi, sempre uguale a se stessa, anche nell'America post-segregazionista, negli anni 70 o ai nostri giorni. *Se la strada potesse parlare* ha alcuni degli elementi classici di un *plot* romanzesco: la separazione dei protagonisti, l'intrigo orchestrato da un *villain*, il viaggio potenzialmente risolutore. Ma quanto più riponiamo le nostre speranze nell'atteso ritorno a casa, nello sblocco dell'aporia, tanto più ci ritroviamo, nel libro come nel film di Jenkins, davanti ad altre immagini del vetro divisorio della prigione, al claustrofobico ostacolo della ripetizione, che sovrappone le nostre frustrazioni di lettori con la frustrante *longue durée* del cambiamento sociale. La violenza silenziosa della ripetizione irrompe, alla fine del romanzo, come un grido di dolore e rabbia che dilania la pagina: «sempre più vicino, il bambino piange, piange, piange, piange, piange, piange, piange, piange, piange, piange». È come se, varcata la soglia del ventre materno, il bambino di Tish e Fonny precipitasse nella prigione dell'oppressione, nella debilitante serialità di una vana attesa (quella delle vittime e quella del lettore), nel tempo senza tempo del carcere.

Nel film di Jenkins (il regista di *Moonlight*, vincitore dell'Oscar per miglior film due anni fa), i lati oscuri della ripetizione sono tutt'altro che oscurati, ma si nascondono dietro l'intimo cromatismo pittorico tipico della sua tecnica cinematografica — nelle simmetrie e parallelismi tra le tinte accese delle stoffe che ricoprono e illuminano corpi, riscaldandoli con la suggestione di atmosfere e paesaggi africani. Pena e gioia si confondono in un'esplosione di *jouissance* estetica, che non è solo un espediente formale, ma forma che diventa contenuto, svelando come la ripetizione possa essere trasformata in resistenza o resilienza. Le sculture di Fonny (Stephan James), opera dell'incessante, seriale incontro della sua mano con la materia, partecipano di questa *jouissance*, che dà espressione al potere liberatorio dell'arte, localizzato simbolicamente nello spazio utopico del Greenwich Village, il quartiere latino newyorkese, dove le barriere etniche e culturali sono — apparentemente — sospese.

Nell'atto di plasmare un blocco di materia immobile, di alterarne i contorni, si rispecchia la resilienza della comunità afro-americana, una specie di versatile, odissiaco persistere, capace di plasmare l'immobilità della ripetizione. L'inaspettato finale di Jenkins, un po' più ottimistico di quello di Baldwin, rimuove, non solo metaforicamente, la barriera di vetro. Ma questa resilienza emerge ancora all'inizio del film, grazie al senso estetico di Jenkins, nelle morbide, moderne cadenze dei tessuti delle

donne della famiglia di Tish (Kiki Layne), in stridente contrasto con le rigide, fredde foggie dei *tailleurs* della madre e delle sorelle di Fonny, immobilizzate nell'ipocrisia religiosa, alleata della discriminazione. Nel romanzo di Baldwin, prima dell'ossessivo vagito che sembra chiudere la storia — in realtà, negando o rimandando la fine *ad infinitum* attraverso la logica della ripetizione — un sorriso compare sul volto del protagonista: «Fonny lavora il legno, la pie tra, fischietta, sorride». Nel film di Jenkins, questo sorriso immobilizza l'espressione in un lampo di pura speranza, o in momento di rassegnazione, una rassegnazione personale e sociale che, in qualche modo, non si rassegna mai. Nel film di Jenkins questo sorriso e gli occhi di Fonny in primo piano diventano uno sguardo che non ci abbandona, non smette mai di fissarci, di oltrepassare la barriera della superficie filmica, di avvolgerci, come una delle soffici stoffe indossate dai due protagonisti, ma anche d'inseguirci e interrogarci — noi, per così dire, i veri colpevoli.

SE LA STRADA POTESSE PARLARE
James Baldwin
traduzione di Marina Valente, Fandango, Roma, pagg. 212, € 18,50

SE LA STRADA POTESSE PARLARE
di Barry Jenkins
con Kiki Layne e Stephan James, al cinema dal 24 gennaio



ALTO VOLUME
Al giardino ancora non l'ho detto, il bellissimo testamento e addio che Pia Pera, scrittrice, slavista, giardiniera e collaboratrice della «Domenica», ha consegnato ai suoi lettori - racconto profondo, ironico e sereno di come, progressivamente e immobilizzata dalla sclerosi laterale amiotrofica, si stesse trasformando in una delle sue amatissime piante - è diventato un audiolibro (Salani su Amazon Audible, 7 ore e 29 minuti). Legge Elda Olivieri, forse con più enfasi di quel che avrebbe voluto Pia Pera, che scartavetrava le parole e la cui eleganza era una semplicità estrema e pensosa (La.Ri.)



L'AFORISMA
Scelto da **Gino Ruozzi**
Il disordine dà qualche speranza, l'ordine nessuna — **Marcello Marchesi**, *Diario futile* di un signore di mezza età, Rizzoli, Milano, 1963

Imbolo Mbue. Gli Usa e la crisi nel bell'esordio di un'autrice del Camerun

Il sogno o il sonno americano?

Lara Ricci

Jende, un uomo povero venuto dal Camerun trova lavoro nello scintillante grattacielo di Lehman Brothers, a New York. Sarà l'autista di uno dei dirigenti della banca d'investimento che due anni dopo avrebbe dichiarato la bancarotta trascinando l'economia mondiale nella crisi di cui ancora non si vede la fine. Ha lasciato credere, durante il colloquio, di essere in regola, mentre ha solo un permesso di lavoro temporaneo, in attesa che l'ufficio immigrazione si pronunci sulla sua richiesta d'asilo. Guadagnerà il doppio di quel che racimolava prima facendo il tassista in un'auto a nolo. Potrà così permettersi il monolocale pieno di scarafaggi ad Harlem dove vive con la moglie e il figlio che l'hanno infine raggiunto dopo che è riuscito a pagare al suocero il prezzo per l'amata moglie, la compagna di scuola messa incinta anni prima. E potrà anche finanziare parte degli studi di lei, che sogna di diventare farmacista e lavora in nero assistendo gli anziani. Tra dieci anni forse avranno abbastanza soldi per poter accedere a un mutuo per comprare una casa.

La felicità cristallina della famiglia di cui tutto sembra ora possibile e le ondate d'angoscia per il timore, sempre più concreto, che Jende non ottenga il permesso di restare negli Stati Uniti si trasmette al lettore commosso e divertito che affronta i primi capitoli di *Siamo noi i sognatori*, romanzo d'esordio di Imbolo Mbue, nata a Limbe, sulla costa del Camerun come i suoi personaggi, e poi trasferitasi in America dove ha studiato a Rutgers e alla Columbia. Una scrittrice che aveva 33 anni ed era sconosciuta quando, nel 2014, il suo libro fu battuto all'asta alla fiera di Francoforte per un milione di dollari.

«In una giornata di sole era difficile vedere fino a che altezza si elevasse nel cielo la torre della Lehman Brothers. I muri sembravano sfidare l'eternità e, benché talvolta Jende spingesse molto all'indietro la testa e strizzasse gli occhi, non riusciva a vedere oltre alla luce del sole che si rifletteva sul vetro immacolato. In una giornata nuvolosa, però [...], si riusciva a vedere fino in cima: l'edificio scintillava anche in assenza dei raggi del sole e la Lehman Brothers si ergeva, regale e fiera, come una principessa di Wall Street». Ecco, nella descrizione di un grattacielo il miraggio, l'euforia di quegli anni di boom dove tutto pareva possibile e tutto pareva poter essere fatto per renderlo possibile. Un'illusione che continuava ad alimentarsi della sua sfrenatezza univa i dirigenti della banca, i tanti che ci lavoravano e tutti quelli che volevano disperatamente credere al mito di una crescita infinita, per di più accessibile a molti.

È lo stesso abbaglio a spronare i due giovani africani cui basta stare seduti a Columbus Circle, il centro di

Manhattan che a sua volta è il centro di New York, per sentirsi infine al centro del mondo, a lavorare fino allo sfinimento e a superare il senso di impermanenza della loro condizione di immigrati irregolari postponendo di continuo la felicità e rendendoli complici o attori di azioni che prima non avrebbero approvato. Jende lo ammette quando il figlio grande di Clark gli ricorda come gli statunitensi abbiano ucciso il rivoluzionario Patrice Lumumba per rafforzare il loro controllo sull'Africa: «mi piace come vuoi aiutarmi a vedere diversamente le cose, ma forse il modo in cui vedo l'America è quello giusto per me».

Mbue inizia a sviluppare in parallelo alla commovente vicenda di una famiglia di migranti la storia di Clark, il dirigente della Lehman per cui lavora Jende. Ricchissimo e stacanovista non riesce a convincere il suo capo a tornare a una politica finanziaria meno scriteriata, accettando le sue rassicurazioni e continuando a barcamenarsi per tappare le falle del transatlantico in procinto di affondare. La famiglia, trascurata e sempre più costretta a interrogarsi sul significato di quell'esistenza, inizia a lanciare segnali d'allarme ancora più preoccupanti della banca d'investimento, che Clark, concentrato com'è sul suo lavoro, non sente.

L'autrice, impercettibilmente, comincia a ribaltare la prospettiva: i conigli bianchi che trattavano l'autista e la sua famiglia con condiscendenza e paternalismo (mentre questi recitavano semiinconsciamente le parti degli africani ignoranti e sempliciotti che ci si aspettava da loro) iniziano a essere compatiti e accuditi dai giovani camerunensi che soffrono per loro come forse soffrivano quando a Limbe vedevano le soap opera americane sui ricchi, famosi e disperati, arrivando infine a pensare che l'infelicità in America è ben più dolorosa, imbarazzante e umiliante che nel loro paese. I rapporti di forza cominciano a cambiare e così il modo di affrontare la vita di alcuni dei protagonisti.

Mbue firma un romanzo piacevole e ben scritto, capace di contrapporre intelligentemente due modi di vivere e pensare agli antipodi, ma piuttosto prevedibile nel suo mettere in discussione il sogno americano, che si rivela nel suo vero significato, che non è quello di qualcosa di bello che si può sperare di ottenere, ma l'altro, quello di chimera, una narrazione onirica che tiene impegnati mentre la vita passa accanto. Il grande sonno americano.

SIAMO NOI I SOGNATORI
Imbolo Mbue
traduzione di Stefano Beretta, Garzanti, pagg. 392, € 18,60

Zia Haider Rahman

«La conoscenza non aggiusta le cose»

Giorgio Fontana



Immigrato
Zia Haider Rahman è nato in una zona rurale del Bangladesh ed è cresciuto in povertà nel Regno Unito per poi studiare a Oxford, Cambridge, Yale. Ha lavorato nella finanza e poi come avvocato per i diritti umani

governativa a Kabul. Zafar, invecchiato e piuttosto malmesso, si confessa all'amico dandogli l'occasione per ripensare a molte questioni fondamentali, fin dalle prime righe siamo immersi in un testo di non comune potenza e dal sapore sebaldiano, dove tutto è spunto per una digressione e il commento agli eventi è spesso più significativo degli eventi stessi.

Ad esempio, quando Zafar vede per la prima volta la futura moglie Emily, la storia si snoda così: una lunga digressione sul cristianesimo, l'apparizione della ragazza con un violino durante le prove di un concerto, una lunga digressione su Bach e poi l'esecuzione musicale. Emily sembra un dettaglio, eppure il metodo funziona benissimo — e qui è coerente con lo sguardo un po' freddo e misogino di Zafar. (Purtroppo altrove la tenuta cede: alcuni passi sono gratuitamente

didascalici, specie nei dialoghi, come se i personaggi non vedessero l'ora di pontificare o ascoltare lezioni).

Ora, riassumere anche solo una parte di questo vasto libro sarebbe inutile proprio per tale andamento rapsodico. Tuttavia almeno un filo rosso scorre sotto le tante vicende: l'oppressione di classe. Ancor più che il pregiudizio razziale, il cinismo della politica o la meschinità dei rapporti personali, sono le differenze sociali a trasparire sempre in filigrana: penso alla schiettezza con cui i benestanti del romanzo si vergognano del loro privilegio senza far nulla per cambiarlo, così come la collera dei meno abbienti. Nonostante Zia Haider Rahman sia uno scrittore molto compassato, frasi come questa — una confessione di Zafar — hanno un peso eloquente: «Vedevano il modo in cui i miei occhi si muovevano e osservavano, individuavano il ragazzo con la borsa di stu-

dio che teme sempre di sbagliare e allora arraffa qualunque tipo di informazione trovi intorno a sé, coglie ogni minimo gesto, e legge qualunque segno — perché leggere è ciò che fa». In un altro punto parlerà del terrore che l'infanzia povera gli ha lasciato e che nulla, nemmeno le lauree e un ottimo impiego, può cancellare.

Ma *Alla luce di quel che sappiamo* pone una questione ancor più sottile. Il narratore ammette di collezionare senza un ordine preciso frammenti di dialoghi, sbobinate e appunti, e in effetti non è sempre facile seguire i continui spostamenti dell'intreccio, gli aggiustamenti di tiro che mimano — alla perfezione — il tentativo di ricostruire la storia più che di raccontarla. Eppure il libro avvince lo stesso, e anzi proprio in virtù di questo andamento, come per una sorta di magnetismo. Il merito è anche dello stile, sempre asciutto ed efficace. A un certo

punto Zafar ricorda che a Bertrand Russell piaceva la matematica perché essa «non ricambia il nostro amore»: nella lingua del romanzo è percepibile una misura di questo distacco, lo stesso che abita il cuore — in fondo piuttosto arido — dei due protagonisti.

Ma ecco la questione: l'ostentata fatica nel mettere insieme i fatti rispecchia la riluttanza del narratore a capire l'amico? A ritardare il sospetto che le sue pur brillanti intuizioni, la sua mente lucida da matematico, non possano comunque salvarlo? Le psicologie del romanzo sono così sfumate dal non-detto da occultare più di quanto svelino; ma credo sia una lettura sensata. Il titolo recita: *Alla luce di quel che sappiamo*. E quel che sappiamo è poco e a volte conta ancor meno. Secondo parametri puramente sociali, Zafar ce l'ha fatta: ha esercitato un salto di classe ammirevole senza aiuti esterni, eppure la sua esistenza è

quanto mai irrisolta e sporcata da una colpa terribile di cui si sa, non a caso, soltanto alla fine. Il suo sfoggio continuo di intelligenza ed erudizione non gli ha donato pari responsabilità o limpidezza morale; l'esatto opposto. Se ne va irredento com'era giunto. Un sapere più vasto avrebbe aiutato a impedire la tragedia, o almeno lenito qualche ferita? Una nota a piè di pagina segnala che fra gli appunti lasciati da Zafar sta scritto: «La conoscenza non aggiusta le cose». Una risposta amara ma eloquente, a mio avviso; e il romanzo in una frase.

ALLA LUCE DI QUELLO CHE SAPPIAMO
Zia Haider Rahman
traduzione di Fabio Zucchella, La nave di Teseo, Milano pagg. 667, € 24