

IL MITO DELL'EMANCIPAZIONE NERA IN DUE ROMANZI DELLA HARLEM RENAISSANCE

Simone Francescato*

Questo saggio esamina due romanzi della *Harlem Renaissance*: *There Is Confusion* (1924) di Jessie Redmon Fauset e *Infants of the Spring* (1932) di Wallace Thurman. In entrambi è possibile trovare una rappresentazione contro-mitica delle speranze di emancipazione rispetto ai canoni e ai valori bianchi che la cultura afroamericana nutrì, e solo in parte realizzò, tra gli anni Venti e Trenta del Novecento.

The Myth of Black Emancipation in Two Novels of the Harlem Renaissance

This essay focuses on two novels of the Harlem Renaissance: Jessie Redmon Fauset's *There is Confusion* (1924) and Wallace Thurman's *Infants of the Spring* (1932). Both novels offer a counter-mythical representation of black artists' hope to emancipate themselves from white canons and values in the 1920s and 1930s.

Introduzione

La *Harlem Renaissance*, momento cardine di tutta la cultura afroamericana del Novecento, vide artisti e intellettuali impegnati a fondare un'estetica nuova e indipendente dai canoni bianchi. Jessie Redmon Fauset e Wallace Thurman furono osservatori attenti di questa svolta culturale e in gran parte, ne furono anche fautori, lavorando per due riviste che influirono significativamente sulla formazione del canone afroamericano: *The Crisis* (Fauset), organo portavoce del NAACP, e la sfortunata *Fire!!* (Thurman), rivista di avanguardia portavoce del fronte più anticonformista del movimento. Furono anche autori di due romanzi che in qualche modo inaugurarono e conclusero, in senso simbolico più che cronologico¹, la parabola dell'emancipazione culturale nera durante la *Harlem Renaissance*: mentre il primo sembrò porre in qualche modo le premesse,

¹ Autori di spicco della Harlem Renaissance, come Hurston e Hughes, pubblicheranno infatti i loro maggiori romanzi negli anni Trenta.

* Università Ca' Foscari Venezia.

il secondo ne fece un bilancio retrospettivo piuttosto impietoso. Questi due romanzi si distanziavano notevolmente dalla sperimentazione narrativa modernista, rifacendosi al sottogenere realista del *novel of manners*, e in particolare alle sue varianti domestico-sentimentale (Fauset) e satirica (Thurman). Conservatori nello stile e nel linguaggio (non presentando l'uso del vernacolo afroamericano come tratto distintivo), essi ritrassero l'esperienza afroamericana attraverso la lente della classe riflettendo, anche se in modi diametralmente opposti, sui condizionamenti imposti dai codici di rispettabilità sociale. In questo saggio, il mio proposito sarà quello di corroborare gli studi critici finora condotti sui due romanzi nel tentativo di problematizzarne la ricezione all'interno del canone letterario afroamericano.

Dal mito della *greatness* alla possibilità della *happiness*

Con una gestazione durata almeno dieci anni e una storia editoriale travagliata, la prima opera di Fauset, *There Is Confusion* inaugurò (insieme a *The Fire in the Flint* di Walter White del 1924) la stagione del romanzo afroamericano degli anni Venti. Al contrario di altri romanzi cardine del movimento, fu uno dei primi a ritrarre una classe nera borghese relativamente agiata, anziché incentrarsi sulla *low life* o la *bohème* di Harlem (come fecero opere ben più rappresentative come *Home to Harlem* del 1928 di Claude McKay), anticipando la produzione di altre scrittrici nere come Nella Larsen e Dorothy West. Nell'introduzione alla prima *scholarly edition* del testo, Davis lo definisce come un «ambitious, large-scale, and multidimensional novel of modern African American life» (vi). Il romanzo, infatti, pur presentando un numero eccessivo di personaggi e faticando a contenere il vasto intreccio di sottotrame, si distingue per il tentativo, forse unico, di rappresentare la complessa multiformità dell'esperienza afroamericana all'inizio del secolo scorso². A lungo, la sua ricezione ha sofferto dell'immagine sminuente di Fauset come “mentoring midwife” della *Harlem Renaissance* e il lancio stesso del romanzo (inteso quale fastoso evento celebrativo del movimento, più che dell'opera in sé e della sua autrice) ne ha largamente oscurato i meriti intrinseci. Inoltre, la predilezione di Fauset per il *novel of manners*, alla Austen o alla Wharton, è stata interpretata in quanto residuo di un vittorianesimo ormai sorpassato e dal sapore perbenista, e usata per decretarne l'inferiorità rispetto ad autrici più prossime al modernismo o più simili a lei per stile e temi, come Larsen. Fortunatamente questo giudizio è stato ampiamente

² Si veda Davis (x).

decostruito a cominciare dagli anni Ottanta (McDowell) e, da allora, si sono moltiplicati gli studi che hanno messo in luce complessità ideologiche e formali di Fauset e della sua opera.

Ambientato tra Filadelfia e New York tra la fine dell'Ottocento e il periodo del primo conflitto mondiale, il romanzo si incentra sul problema della realizzazione personale vissuto da tre giovani protagonisti. Secondo Miller

this group of young people stands at the threshold of a new era for the race, an era whose racial triumphs and failures will be triumphs and failures of publicity. The characters are clearly divided (with some crossover, in the course of events) into those who hearken to the racial call and those who fail to see the larger racial meaning of their own lives (208).

La parola chiave contenuta nel titolo del romanzo, "confusion" sembra riferirsi all'incapacità di questi giovani di mettere a fuoco un progetto di autorealizzazione a causa del continuo intersecarsi di problematiche di razza, genere e classe.

La prima protagonista è la giovane e benestante Joanna Marshall, figlia di un *self-made man* nero originario della Virginia che riesce a raggiungere una stabilità economico-imprenditoriale a New York³. Mostrando un'autodisciplina e una determinazione inflessibili, Joanna porta avanti idealmente i sogni di gioventù paterni di emulare la *greatness* conquistata da figure di spicco illustri del passato afroamericano. Portavoce di una sorta di sintesi monolitica delle posizioni di W.E.B. Du Bois e di Booker T. Washington sulla leadership culturale e l'avanzamento professionale, la ragazza tenta di farsi strada prima nella lirica e poi nella danza, ma si trova presto a fare i conti con i pregiudizi razziali e il richiamo della tranquillità sentimentale e domestica. Quello di Joanna è un idealismo che stenta a incanalarsi perché opera un diniego snobistico sul condizionamento della razza nel destino individuale («I never, never, never mean to let color interfere with anything I *really* want to do», 45). Con lo stesso metro con cui sovrastima le sue effettive possibilità, Joanna intende regolare anche la vita del suo innamorato Peter Bye (il secondo dei tre protagonisti) che ha invece una complessa storia familiare alle spalle e che si trova a scegliere tra l'aspirazione a conquistarsi una posizione in campo medico o dedicarsi in maniera più remunerativa al vibrante mondo del jazz come pianista.

Terza protagonista è Maggie Ellersley, una giovane proveniente da un contesto sociale decisamente modesto che la rende molto più consapevole dei condiziona-

³ Secondo Davis, Fauset dà una «realistic picture of class and caste, one increasingly familiar, if still exceptional, in African American communities during the early decades of the century» (x).

menti ambientali rispetto a Joanna. Sebbene molto intraprendente, Maggie soffre di un'insicurezza che la spinge a ricercare una rispettabilità borghese attraverso un uomo e il legame matrimoniale. Miller sostiene che «unlike the rational-realist Joanna, Maggie is a sentimental-naturalist heroine with her own generic imperatives to serve» (212). Anche se Miller fa un uso evocativo dell'etichetta "naturalista", è possibile notare come in realtà Maggie non sia totalmente determinata dalle sue umili origini. Non è casuale, a mio parere, che mentre Joanna emerge in quanto frutto del benessere e della prosperità del padre nel settore alimentare, si paragoni Maggie a un bellissimo fiore sbocciato da un nutrimento poco sostanzioso, come si può evincere in questo significativo passo:

Maggie's tea was always weak, and never sweet enough. The bread—baker's with holes in it, yesterday's, two loaves for five cents—was always stale; the meat usually salt and sometimes tainted. / Out of it Maggie bloomed—a strange word but somehow true. She was like a yellow calla lily in the deep cream of her skin, the slim straightness of her body. She had a mass of fine, wiry hair which hung like a cloud, a mist over two gray eyes. Her lips, in spite of the constant malnutrition, persisted unbelievably red (57-58).

Se la famiglia Marshall rappresenta la comparsa di una decorosa *middle class* nera, la famiglia Eilersley, pur in chiare difficoltà economiche, non viene mai rappresentata attraverso una lente di degrado sociale o spirituale, specialmente per quanto riguarda le figure femminili. Fauset offre ritratti di afroamericane talentuose e impegnate attraverso una narrazione disinvolta che sembra volerle coniugare la visibilità con la rispettabilità⁴, senza operare particolari forzature. In tal modo veicola un discorso sovversivo rispetto ai pregiudizi di razza e genere, rappresentando come necessità naturale il fatto che le donne afroamericane abbiano un impiego per realizzarsi, sia esso nella sfera artistica (come cantante o ballerina, per Joanna) o in quella professionale (in qualità di direttrice di saloni di acconciatura, per Maggie)⁵.

L'evento chiave del romanzo è la lettera che Joanna scrive a Maggie per scoraggiarne l'unione con suo fratello, Philip (un personaggio ispirato a W.E.B. Du Bois), non rendendosi conto che lei stessa sta in realtà perdendo il suo innamorato, non capendone le necessità e le difficoltà esistenziali⁶. Se questo evento scaterà una serie di cambiamenti nella vita di Maggie (il matrimonio affrettato con

⁴ Sul tema della visibilità nel romanzo si vedano Miller e Levison.

⁵ Si veda Davis xv.

⁶ Profetico è il giudizio del cognato di Joanna, Brian: «Of course, what Joanna doesn't realize is that she's up against the complex of color in Peter's life. It comes to every colored man and every colored woman, too, who has any ambition. Jan will feel it herself one day» (179).

un uomo perbene che poi invece si rivelerà un giocatore e che per poco non la ucciderà durante una colluttazione), esso cambierà anche quella di Peter. Intesendo una seppur breve relazione con Maggie, egli infatti si avvicinerà al mondo della musica jazz, riuscendo a guadagnare del denaro e sottraendosi all'ipercontrollo e alle restrizioni di Joanna. Maggie e Peter insieme si sentono «ordinary» (170), non notando tuttavia, come dice il narratore, l'ambiguità di un termine che denota sia la tranquillità di una vita normale ma anche l'assenza di ideali alti.

La Grande guerra garantisce a tali ultimi due protagonisti, e non a Joanna che ne subisce solo il riflesso, l'opportunità di ripensare alle proprie potenzialità e funzioni sociali⁷. Schenck ha giustamente rilevato la presenza, in questa parte del romanzo, di un «counter-discourse of modernity» (121) che lo distanzierebbe notevolmente rispetto alle opere canoniche sull'alienazione dell'esperienza bellica (come quelle di Hemingway ad esempio), mostrando l'importanza dell'impiego durante la guerra per le donne e gli uomini afroamericani in relazione alla loro emancipazione sociale e culturale. Il cambiamento più significativo è quello che coinvolge Peter, che si troverà a fianco di un suo congiunto bianco che lo rianimerà sulla necessità di lottare per l'uguaglianza tra neri e bianchi nel suo paese. Rientrato in una Filadelfia dove l'atteggiamento nei confronti dei neri è peggiorato dopo la Guerra, Peter confesserà a Joanna:

He was a wonderful man, Joanna, a real man and he made me see life from an entirely different angle. He said white men in their fight for freedom in America had had tremendous physical odds to face and that black men had helped them face them. Now it is our turn to fight for freedom, only our odds were spiritual and mental obstacles, infinitely more difficult because less tangible (282).

Peter, in questo modo, «grew both in the spirit of racial tolerance and in the spirit of responsibility. He wanted to live in America» (292).

Prestando servizio come infermiera al fronte, Maggie trova un riconoscimento del suo valore e una spinta idealistica che le permettono di slegarsi dai condizionamenti sociali americani. Sarà proprio in quel contesto, inoltre, che potrà coronare il suo amore per Philip attraverso un matrimonio che la farà reintegrare nella famiglia che prima l'aveva respinta e dove lei ne porterà avanti lo spirito imprenditoriale nell'industria (solo apparentemente marginale da un punto di vista sociale e culturale⁸) delle acconciature.

⁷ «The war is not the “end” of civilization, as the moderns thought, but a beginning of many things for black Americans—a vehicle for seeing racism in a new light, social and geographic mobility, even career advancement» (Schenck 122).

⁸ Si veda Miller 217.

L'apice e la fine della breve carriera di Joanna sono invece rappresentati dall'ingaggio importante in una rappresentazione intitolata "The Dance of the Nations", dove la ragazza significativamente si trova a indossare una maschera, in quanto unica ballerina nera, per interpretare un doppio ruolo, che comunque suscita reazioni razziste. Il significato di questo ingaggio per Joanna è stato ampiamente commentato dalla critica, ma vorrei concentrarmi qui su come lei arrivi a comprendere che il successo artistico non sia altro che un compromesso ottenuto a svantaggio della sua utilità sociale:

This, this was fame—to be shared with any girl who chose to stick feathers, Indian fashion, in her hat. An empty thing—different, so different from what she had expected it to be. It had not occurred to her that it would be the only thing in her life. [...] This was too much like examining the bones, the skull and skeleton of living and then every day tricking it out with the one thing which could lend it the semblance of flesh and color, though always with the vivid knowledge that death lay hidden beneath. / If her gift were only something useful! (274).

Questa esperienza la porterà a ravvedersi e a riconoscere il peso dei fattori razziali sull'emancipazione individuale, consentendole di ricongiungersi con Peter e di rinunciare alla sua carriera per sostenerlo nella sua ascesa lavorativa e sociale⁹. Sebbene l'evoluzione di Joanna sia troppo repentina e poco plausibile¹⁰, essa mette in luce il disegno di ingegneria sociale sotteso alla caratterizzazione del romanzo: se Maggie, dopo il breve matrimonio con l' "alto-borghese" Philip, conquista con una maggiore dignità e sicurezza di sé anche in campo professionale, così Joanna incanala il suo idealismo in una direzione meno individualistica in un contesto di semplicità familiare. La sua unione con Peter la porta a comprendere che quella *greatness* a cui tanto aspirava non era altro che una sovrastruttura (Davis xxi) derivata da una visione bianca dell'emancipazione artistica, che le imponeva di sacrificare la sua consapevolezza razziale e la solidarietà alla sua comunità¹¹.

⁹ A lui dirà: «Why, nothing in the world is so hard to face as this problem of being colored in America. See what it does to us [...] Oh it takes courage to fight against it, Peter, to keep it from chocking us, submerging us. But now that we have love, Peter, we have a pattern to guide us out of the confusion» (283).

¹⁰ Si veda Davis xxi.

¹¹ In relazione a questo tema si veda il racconto "The Blues I'm Playin'" (1934) di Langston Hughes.

Eterni bambini di una primavera mai sbocciata

Infants of the Spring (1932)¹² è il secondo e ultimo romanzo compiuto di Wallace Thurman, prematuramente scomparso all'età di trentadue anni. Come Fauset, egli non ha goduto di una grande fortuna critica (pesa il ritratto fattone da Langston Hughes) e il suo romanzo è stato a lungo considerato «the mediocre work of art of a writer who no longer believed in himself as a man, an Afro-American, or an artist» (Levering Lewis 279). Valutazioni più recenti hanno cercato di metterne in luce le qualità a dispetto del giudizio negativo dei contemporanei. Per Dickson-Carr, *Infants* «questions whether the artistry emerging from Harlem will have any lasting ideological or epistemological impact upon African Americans» (2001: 45). Per Ross, si tratta di una «combination of fierce satire and tragic empathy» (165). Come il precedente, e per certi aspetti più riuscito, *The Blacker the Berry: A Novel of Negro Life* (1929)¹³, esso inquadra il dramma dell'esperienza della nerezza (e del razzismo, anche intrarazziale), ma focalizzandosi sul tema dell'emancipazione creativa. Il titolo, di ispirazione shakespeariana, si riferisce in tono satirico alle grandi aspettative (e alle grandi immaturità) di un gruppo di artisti *bohémien* che abitano un palazzo di Harlem chiamato Niggeratti Manor (un *portmanteau* tra le parole *nigger* e *litterati*, espressione coniata da Zora Neale Hurston e Thurman stesso). Dickson-Carr sintetizza efficacemente:

The irony that parallels between the symbols of the renaissance and those of Niggeratti Manor, however, is neither environment succeeded fully in producing cultural riches and changes to the degree its leading lights had hoped. The behavior of Niggeratti Manor's inhabitants produces more heat than light; they become so captivated by the newness of their society that they indulge excessively in its excrescences (2001: 46).

Protagonista del romanzo è Raymond Taylor, un aspirante scrittore che, come la Joanna di Fauset, non ama i compromessi, ma al contrario di lei fatica a esprimersi creativamente, frenato da un ipercriticismo cinico nei confronti di se stesso e di tutto ciò che lo circonda. Tale senso maniacale di inadeguatezza in effetti dà voce all'ambivalenza e al tormento esistenziali dello stesso Thurman, avverso a ogni preconcetto essenzialista nei riguardi non solo della razza ma anche della sessualità e delle convenzioni borghesi¹⁴. Raymond fa una diagnosi

¹² La prima edizione italiana è uscita nel 2020 per Lindau.

¹³ Il romanzo è stato tradotto in italiano nel 2010.

¹⁴ Non a caso, secondo chi scrive, Raymond porta lo stesso nome di un altro personaggio aspirante scrittore e profondamente pessimista che troviamo in *Home to Harlem* (1928) di Claude McKay, un romanzo chiave che avrebbe rivitalizzato la *Renaissance* alla fine degli anni Venti, dopo i fasti all'inizio del decennio.

spietata dei successi della scena di Harlem. Pur felice che tale movimento abbia acquisito fama internazionale, «he was disgusted with the way everyone sought to romanticize Harlem and Harlem Negroes» (36) oscurando il fatto che «Negroes are much like any other human beings. They have the same social, physical and intellectual division» (39). Impietoso è anche il giudizio su una supposta distensione delle distensioni razziali ad Harlem, che troviamo esemplificato nella scena del *donation party* verso la fine del romanzo:

Color lines had been completely eradicated. Whites and blacks clung passionately together as if trying to effect a permanent merger. Liquor, jazz music, and close physical contact had achieved what decades of propaganda had advocated with little success. / Here, Raymond thought [...] is social equality. Tomorrow all of them will have an emotional hangover. They will fear for their sanity, for at last they have had a chance to do openly what they only dared to do clandestinely before. This, he kept repeating to himself, is the Negro renaissance, and this is about all the whole damn thing is going to amount to (186-187).

Una delle scene più iconiche del libro è il *party* in cui Thurman raggruppa e punzecchia, sotto pseudonimo, i grandi protagonisti della *Renaissance*, da Zora Neale Hurston (Sweetie May Carr) a Langston Hughes (Tony Crews), e soprattutto il suo leader Alain Locke (Dr. A. L. Parkes) a cui mette in bocca una predica sul rischio che i giovani artisti disperdano le loro energie nella dissolutezza, che si conclude suggerendo loro di tornare alle «racial roots, and cultivating a healthy paganism based on African tradition» (235). Questa posizione è accolta con scetticismo da Ray e altri del gruppo che affermano di non sentire alcun legame con una cultura come quella africana così distante da loro (Paul dirà «I ain't got no African spirit...I'm an American and a perfect product of the melting pot», 237-238).

Nella predica di Parkes troviamo riflesso il grande problema dell'aspirante artista nero, vale a dire quello di esprimere la propria soggettività senza che tale libertà venga usata a detrimento dell'immagine della propria comunità¹⁵. A ciò si aggiunge, nella visione di Ray il problema della radicalizzazione di un complesso di inferiorità («That's the trouble with Negroes. They're too easily satisfied», 57), che ha reso i neri incapaci di riconoscere e valorizzare il vero talento individuale («I'm only interested in individuals», 74). Ragion per cui è profondamente infastidito anche dal buonismo paternalistico mostrato dai simpatizzanti bianchi come Samuel Carter (un "Negrotarian", secondo la definizione usata nel romanzo e coniata da Zora Neal Hurston) e dalla loro rigidità nei confronti delle sue provocazioni antiborghesi del vero artista nero:

¹⁵ Si veda Herring 284.

They have regimented their sympathies and fawn around Negroes with a cry in their heart and a superiority bug in their head. It's a new way to get a thrill, a new way to merit distinction in the community [...] ninety-nine and ninety-nine hundredths per cent of the Negro race is patiently possessed and motivated by an inferiority complex. Being a slave race actuated by slave morality, what else could you expect? Within themselves and by their every action they subscribe to the doctrine of Nordic superiority and the louder they cry against it the more they mark themselves inferiors. Of course they are flattered by whites like Samuel, flattered to be verbally accepted as equals by someone who may-hap mentally is their inferior (140).

Thurman propone una carrellata di artisti *bohemiens* la cui creatività è frustrata da ciò che Langston Hughes, in un famoso saggio del 1926, chiamava *la racial mountain*, il problema onnipresente della razza: Paul Arbian, ispirato a Richard Bruce Nugent, i cui quadri osceni a tema fallico sembrano limitarsi a mere provocazioni; Eustace Savoy, aspirante cantante lirico che si rifiuta di cantare *spirituals* e che ben esemplifica il senso di inferiorità concepito da Ray (il quale «had no sympathy whatsoever with Negroes like Eustace, who contended that should their art be Negroid, they, the artist, must be considered inferior. [...] Eustace by refusing to sing spirituals was only hurting himself. And the world would miss nothing, if he should die unheard», 108-109); o Pelham Gaylord, un artista ossequioso dei bianchi e dei loro canoni (i dipinti di Sargent) e i cui 'modelli' saranno appunto coloro che lo trascineranno nel baratro (una delle figlie minorenni bianche della signora per cui dipinge lo accuserà di stupro).

Dal punto di vista della caratterizzazione, il personaggio meglio delineato è senz'altro quest'ultimo. Originario della Virginia, poi trasferitosi in New Jersey e cresciuto da una nonna simpatizzante dei bianchi («Grandma Mack had never forgiven Abraham Lincoln for freeing the slaves», 121) Pelham cresce in una sorta di vuoto sociale sviluppando l'ossessione per la professione artistica mentre serve diligentemente i suoi "padroni" (disegna quando lava vetri o modella figure pelando patate). Mentre Ray e Paul mantengono un certo distacco nei confronti di Samuel, Pelham invece si mostra «servile, deferential and quite impressed by Samuel's noisy if ineffectual crusade», (31)¹⁶. I suoi disegni appaiono come timide imitazioni se accostati alle opere scabrose di Paul o ai disegni dell'energico, 'primitivo' Bull, che si stagliano come «painstaking, vigorous and clean cut», (70) Al contrario delle modelle bianche di Pelham, le donne di Bull

¹⁶ Il lungo flashback che narra la sua storia si conclude significativamente al tempo presente, vedendolo leggere una poesia di fronte al gruppo di artisti che lo trova patetico e poi rifugiarsi nel suo "little coffin shaped studio" dove legge e rilegge il suo lavoro «to an appreciative audience» (127) totalmente immaginaria.

«were not women at all. They were huge amazons with pugilistic biceps, prominent muscular bulges, and broad shoulders. The only thing feminine about them were the frilled red dresses in which all were attired» (70).

Il romanzo tocca infatti anche il tema dell'emancipazione delle donne nere. Thurman aveva reagito contro quelli che certamente trovava insopportabili modelli di accettabilità borghese al femminile¹⁷ alla Fauset, già nel suo primo romanzo, dove la protagonista Emma Lou sembra una riscrittura naturalista di Joanna Marshall (Ganter 88). In *Infants*, Ray recensisce un libro che potrebbe benissimo essere di Fauset («The book was by a Negro and about Negroes. Its author was a woman who, had she been white and unknown, would never have been able to get her book published. It was a silly tale, sophomoric and uninspired», 91) lamentandosi dei tanti neri «who had nothing to say, and who only wrote because they were literate and felt they should apprise white humanity of the better classes among Negro humanity» (91)¹⁸.

Il personaggio femminile più significativo è quello di Euphoria Blake, a cui viene dedicato un intero capitolo dove si ricostruisce la storia che la conduce a gestire Niggerati Manor. Come altre figure femminili, Euphoria è totalmente disincantata rispetto alle possibilità per una donna nera in America: ossessionata dal mito di Giovanna d'Arco, lascia la natia Georgia (dove assiste a linciaggi) per le grandi città del nord, collaborando con il NAACP, il YWCA, ha una esperienza brevissima come marxista e socialista, si unisce alle proteste dei lavoratori e finisce in carcere, per poi ritrovarsi a pensare di «exploit the people I had once planned to help» (89) perché «only with money can Negroes ever purchase complete freedom. With money and with art» (90).

Insieme a Lucille, il personaggio femminile più legato a Ray, e forse ancor più di lei, Stephen Jorgenson (un bianco “non” americano che si trova a visitare Harlem sotto la guida del protagonista e degli altri artisti della Manor) ha la funzione di una *ficelle*, e cioè illuminare meglio i complessi e le contraddizioni del personaggio centrale nei vari dialoghi, oltre a quello di testarne velatamente le frustrazioni e i limiti relazionali:

You stand on a peak alone, superior, nonchalant, unconcerned. [...] Propagandists you despise. Illusions about Negroes you have none. Your only plea is that they accept themselves and be accepted by others as human beings. But what the hell does it mean after all? You claim to have no special love for your race. You also claim not to despise them. The specta-

¹⁷ Sulle perplessità di Thurman nei confronti di una nascente *middle e upper class* nera si veda, ad esempio, Walker 155.

¹⁸ Si veda anche la scena nel Cap. XXIII in cui Ray fa notare che il *passing* sia sgradito da chi lo pratica solo nei romanzi (brutti) (262).

cle of your friends striving to be what they are not, and not taking note of their limitations, sickens you, nay revolts and angers you. Yet you, like the rest, sit about and do nothing. Are you as emancipated as you claim? Aren't you, too, hindered by some racial complex? (60).

La risposta a tale domanda arriva nella lunga meditazione che Ray fa durante una passeggiata a Central Park nel Capitolo XIV, dove giunge a definirsi «a self-deluded posturer» (146) e un «consummate jackass» (146):

Despite the superiority complex he was different from most people he knew, precociously different. The difficulty being that he was wont to pervert rather than to train and cultivate this difference. [...] The struggle to free himself from race consciousness had been hailed before actually accomplished. The effort to formulate a new attitude toward life had become a seeking for a red badge of courage. That which might have emerged normally, if given time, had been forcibly and prematurely exposed to the light. It now seemed as if the Caesarian operation was going to prove fatal both to the parent and to the child (147).

La metafora dell'aborto con cui si chiude questo passo (e che richiama l'aborto di Lucille), che significativamente precederà la notizia dell'arresto di Pelham sotto l'accusa di stupro (152) e la disgregazione di Niggerati Manor, deve intendersi come riferita a un fallimento creativo sotto il profilo sia collettivo sia individuale. La riconversione della comune artistica in un dormitorio per giovani ragazze lavoratrici nubili (*bachelor girls*) dai diciotto ai trent'anni (268) è da leggersi, a mio parere, come una inevitabile sanitizzazione (de-erotizzazione) dei costumi e della sperimentazione artistica della colonia, a cui si sostituiscono le aspirazioni piccolo borghesi di una classe nera vittima dello sfruttamento economico bianco.

Questo tracollo artistico trova espressione alla fine del libro nel sinistramente spettacolare suicidio di Paul Arbian, il quale prima di morire aveva disegnato

a distorted, inky black skyscraper, modeled after Niggeratti Manor, and on which were focused an array of blindingly white beams of light. The foundation of this building was composed of crumbling stone. At first glance it could be ascertained that the skyscraper would soon crumple and fall, leaving the dominating white lights in full possession of the sky (284).

Il suicidio di Paul, ultima manifestazione di quell'eccesso a cui la corporeità eccentrica dell'artista si abbandona per sfuggire, come sostiene Watts (157), alle imposizioni restrittive della dottrina del New Negro (nate sulla scorta del senso di inferiorità nero), sembra dar voce al pessimismo estremo e al nichilismo attribuiti all'autore del romanzo. Ma, di nuovo, tale gesto deve essere ricondotto all'effetto sconcertante su Raymond, del quale ben conosciamo le limitazioni e l'impotenza dal punto di vista creativo (non scrive il suo romanzo) e relazionale (non riesce a stabilire una relazione, se non definita, almeno fruttuosa né con

Stephen né con Lucille). Il giudizio finale sulla parabola di Niggerati Manor va dunque ricondotto alla cecità del protagonista e a un ipercriticismo che di fatto è il segno di un razzismo fortemente interiorizzato.

I protagonisti dei romanzi di Fauset e Thurman qui esaminati si vedono costretti a cambiare rotta e soprattutto a ricredersi rispetto alle loro possibilità di realizzare un progetto di emancipazione individuale e artistica. Ma ciò che affiora in entrambi è l'affievolirsi di un mito irraggiungibile, di una concezione legata a degli standard di eccellenza implicitamente derivati da una visione biancocentrica del mondo. Pur dipingendo personaggi accettabili dal punto di vista borghese, Fauset veicola idee sovversive rispetto ai canoni di decenza di genere e classe, oltre che di razza. D'altro canto, dietro lo spietato e pessimistico ritratto della *Harlem Renaissance* proposto da Thurman, si scorge una fiducia profonda nelle possibilità di un'arte nera finalmente emancipata.

Opere citate

- Dickson-Carr, Darryl, *African American Satire: The Sacredly Profane Novel*, University of Missouri Press, 2001.
- , *Spoofing the Modern: Satire in the Harlem Renaissance*, University of South Carolina Press, 2015.
- Fauset, Jessie R., *There Is Confusion*, ed. Thadious M. Davis, Boston, Northeastern UP, 1990.
- Ganter, Granville, "Decadence, Sexuality, and the Bohemian Vision of Wallace Thurman", in Australia Tarver and Paula C. Barnes (eds.), *New Voices on the Harlem Renaissance: Essays on Race, Gender, and Literary Discourse*, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 2008:192-213.
- Herring, T. Scott, "The Negro Artist and the Racial Manor: *Infants of the Spring* and the Conundrum of Publicity", *African American Review*, 35 (2001), 4: 581-597.
- Hutchinson, George, "The Novel of the Negro Renaissance", in Maryemma Graham (ed.), *The Cambridge Companion to the African American Novel*, Cambridge, Cambridge UP, 2004: 50-69.
- Kuenz, Jane, "The Face of America: Performing Race and Nation in Jessie Fauset's *There Is Confusion*", *The Yale Journal of Criticism*, 12 (1999), 1: 89-111.
- Levering Lewis, David, *When Harlem Was in Vogue*, Oxford, Oxford UP, 1989.
- Levison, Susan, "Performance and the 'Strange Place' of Jessie Redmon Fauset's *There is Confusion*", *MFS Modern Fiction Studies*, 46 (2000), 4: 825-848.
- McDowell, Deborah E., "The Neglected Dimension of Jessie Redmon Fauset", *Afro-Americans in New York Life and History (1977-1989)*, 5 (1981), 2: 33-49.
- McKaye, Claude, *Home to Harlem*, ed. Wayne F. Cooper, Boston, Northeastern University Press, 1993.
- Miller, Nina, "Femininity, Publicity, and the Class Division of Cultural Labor: Jessie Redmon Fauset's *There Is Confusion*", *African American Review*, 30 (1996), 2: 205-220.
- Ross, Marlon B. "Racial Uplift and the Literature of the New Negro", in Gene A. Jarrett (ed.), *A Companion to African American Literature*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013:151-167.
- Schenck, Mary J., "Jessie Fauset: The Politics of Fulfillment vs. the Lost Generation", *South Atlantic Review*, 66 (2001), 1: 102-125.
- Thurman, Wallace, *Infants of the Spring*, ed. Amritjit Singh, Boston, Northeastern UP, 2006.
- , *The Blacker the Berry*, New York, Dover, 2008.

-
- Walker, Daniel E., "Exploding the Canon: A Re-examination of Wallace Thurman's Assault on the Harlem Renaissance", *Western Journal of Black Studies*, 22 (1998), 3: 153-158.
- Watts, Eric K., *Hearing the Hurt: Rhetoric, Aesthetics, and Politics of the New Negro Movement*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2012.