



agenzia x

a cura di Giorgio Rimondi

il grande incantatore

per Ishmael Reed







2016, Agenzia X

Progetto grafico

Antonio Boni

Contatti

Agenzia X, via Giuseppe Ripamonti 13, 20136 Milano

tel. + fax 02/89401966

www.agenziax.it – info@agenziax.it

facebook.com/agenziax – twitter.com/agenziax

Stampa

Digital Team, Fano (PU)

ISBN 978-88-98922-26-0

XBook è un marchio congiunto di Agenzia X e Mim Edizioni srl,
distribuito da Mim Edizioni tramite Messaggerie Libri

Hanno lavorato a questo libro...

Marco Philopat – direzione editoriale

Paoletta “Nevrosi” Mezza – coordinamento editoriale

Fabio Zucchella - editing e traduzione

Giorgio Rimondi

il grande incantatore

per Ishmael Reed

il grande incantatore

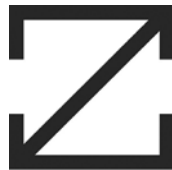


**Premio Alberto Dubito
di Poesia con Musica**



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento Studi Linguistici
e Culturali Comparati



Ca' Foscari Zattere
Cultural Flow Zone



**Campus
di Treviso**



Comune di Treviso

Premio internazionale Alberto Dubito di poesia con musica

2016 A.D.A. INTERNATIONAL PRIZE

Promosso dal Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari, Venezia e dalla Associazione Premio Alberto Dubito, Treviso

Comitato scientifico: Paolo Feltrin, Marco Philopat, Lello Voce, Andrea Liberovici, Giorgio Rimondi, Marco Fazzini, Alessandro Scarsella

Si ringraziano: Anna Cardinaletti (Direttrice del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari Venezia) e Flavio Gregori (Prorettore alle Attività e Rapporti Culturali di Ateneo)

Le ragioni di un progetto 7
Giorgio Rimondi

The Negro: An Anatomy 10
George Elliot Clarke

Globalizzarsi 17
Ishmael Reed

La traccia e il solco 25
Alessandro Scarsella

saggi

Call Him Ish... Reed visto da qua 37
Franco Minganti

**Musica, performance e scrittura
in Ishmael Reed** 55
Marcello Lorrà

Jes Grew in Italy 67
Giorgio Rimondi

Bibliografia ragionata 81
Andrea Ravagnan

antologia

Mumbo italiano 95
Lello Voce

Poesia come alchimia 99
Note di lettura
Giorgio Rimondi

Beware: Do Not Read This Poem 108

Attenzione: nn leggere qst poesia 109

I Am a Cowboy in the Boat of Ra 112

Sono un cowboy nella barca di Ra 113

<i>Dualism</i>	118
Dualismo	119
<i>My Brothers</i>	120
I miei fratelli	121
<i>Foolology</i>	124
Follilogia	125
<i>Poetry Makes Rhythm in Philosophy</i>	128
La poesia dà il ritmo alla filosofia	129
<i>The Reactionary Poet</i>	132
Il poeta reazionario	133
<i>Imenhoptep</i>	136
Amenhotep	137
<i>When I Die I Will Go to Jazz</i>	140
Quando morirò io andrò nel Jazz	141
<i>Red Summer, 2015</i>	146
Estate Rossa, 2015	147
<i>Capitalism Throws Me A Banquet</i>	156
Il capitalismo mi offre un lauto pranzo	157

Le ragioni di un progetto

Giorgio Rimondi

Nell'autunno dello scorso anno il Comitato promotore del Premio Alberto Dubito – istituito per valorizzare la produzione artistica giovanile nel campo della poesia ad alta voce e poesia con musica – decise di allargare il proprio campo d'azione assegnando, a partire dal 2016 e in collaborazione con il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari, anche un premio alla carriera, dedicato a personalità del mondo artistico particolarmente attente alla correlazione tra letteratura e linguaggi musicali. Il confronto delle idee si orientò sul nome e l'opera di una delle più rilevanti e controverse figure del panorama culturale statunitense, Ishmael Reed, in considerazione dell'attività pionieristica da lui svolta nell'ambito della performance poetico-musicale e della grande influenza esercitata sulle giovani generazioni.

Fu a quel punto che prese forma un progetto allo stesso tempo stimolante e ambizioso, che in breve portò alla definizione di un programma articolato in spazi e momenti diversi. Presso la sede centrale veneziana dell'Università Ca' Foscari, in occasione della giornata di studi "Il flauto incrinato di Euterpe", il prossimo 19 maggio viene infatti conferito a Ishmael Reed il Premio Alberto Dubito International. Altre manifestazioni poetiche e culturali, congiuntamente animate dall'Associazione Premio Alberto Dubito, dall'Università e dagli enti locali coinvolti, vedono poi Reed protagonista a Treviso (il 20 maggio) e Vicenza (il 21).

Per valorizzare questa catena di eventi e fornire ai lettori e

alle lettrici una guida utile a orientarsi nell'universo espressivo di un autore tanto prolifico quanto ancora poco noto, il Comitato ha inoltre deciso di avviare un'operazione del tutto originale nel panorama editoriale italiano, disponendo la preparazione di questo volume. A parte le varie edizioni del romanzo *Mumbo Jumbo* non esiste infatti pressoché nessun'altra traduzione disponibile dei lavori di Reed e i pochi studi critici sono sparsi in volumi e riviste di non facile reperibilità.

Il grande incantatore si apre con un omaggio del poeta, drammaturgo e critico afrocanadese George Elliot Clarke, intitolato *The Negro: An Anatomy* (tradotto da Fabio Zucchella). Seguono il discorso preparato da Reed per la cerimonia del conferimento a Venezia, programmaticamente intitolato *Globalizzarsi* (tradotto da Lorenzo Feltrin), e quindi un'analisi dell'opera di Alberto "Dubito" Feltrin, il giovane poeta cui è intitolato il premio.

Dal canto loro, i saggi si pongono l'obiettivo di analizzare da differenti angolature la figura e l'opera di un autore sul quale è impossibile dire una parola definitiva, tenendo in debito conto il problema della ricezione italiana e predisponendo una bibliografia ragionata, probabilmente non esaustiva ma senza dubbio utile per un primo approccio. L'ultima sezione del libro propone una scelta antologica, con testo italiano a fronte, rappresentativa dell'intera produzione poetica, dai primi anni settanta a oggi. In segno di omaggio i testi dell'antologia sono tradotti da poeti e autori italiani: Franco Buffoni, Francesca Cricelli, Marco Fazzini, Sergio Garau, Andrea Inglese, Rosaria Lo Russo, Enzo Mansueto, Andrea Scarabelli, Sara Ventroni, Wu Ming 1.

Lo strumento che infine ne risulta, ancorché perfettibile è tuttavia unico, e se non proprio come guida analitica presume di poter funzionare come viatico per affrontare un'opera innovativa e non di rado sorprendente.

Non resta dunque che augurare buona lettura e ringraziare tutti coloro che hanno partecipato al progetto, mettendo a

disposizione il proprio tempo, le proprie competenze e l'indispensabile passione. Un ringraziamento particolare va a Lello Voce, da parte del Comitato organizzatore e del curatore, poiché a lui si deve l'idea di coinvolgere i poeti/traduttori in un lavoro che arricchisce e completa il progetto originario.

Venezia, 18 maggio 2016

The Negro: An Anatomy

George Elliott Clarke

Who can mirror the Negro's terrifying *Beauty*?
The Negro be the breaking point of *Beauty*.

The Negro's insidious, obsidian looks –
like terrorist bombs –
char and crumple fragile, paper faces.

The Negro (male) sex is as ugly
and unbending as a crucifix,
but jabs brats outta bellies.

A rum-irrigated desert, that's the Negro.
His is a rum-marinated brain and a brine-pickled heart.

The Negro is as sullen as an itch.
and/or as surly as a migraine.

Anatomia del Negro

George Elliott Clarke

Chi, del Negro, può esprimere la terrificante *Bellezza*?
Il Negro è il punto di rottura della *Bellezza*.

Gli infidi sguardi ossidiana del Negro –
come bombe terroristiche –
carbonizzano e accartocciano fragili volti di carta.

Il sesso del Negro è brutto
e rigido come un crocifisso,
ma le pance sparano fuori marmocchi.

Un deserto irrigato dal rum, ecco cos'è il Negro.
Il suo cervello è marinato nel rum, il suo cuore è in salamoia.

Il Negro è astioso come la rogna.
e/o scontroso come l'emicrania.

The Negro warbles spectacular *Grief*.
Listen to his cosmetic sighs.

Immortal twittering suits the Negro.
The Negro is an organ.

The Negro is ubiquitously anonymous.
The Negro holes up in beehives and wasp nests.

Negroes make do with “*négreries*” and do forgeries:
Thus, Negroes roam only at night.

The Negro is jumpy sweat and an inky fragrance.
The Negro brain? A lot of stained-glass – smashed.

Cajole the Negro! Don’t criticize!
They like to be joshed, not judged!

The Negro exercises his teeth on other Negroes.
He be a black, *mouche*-like moocher.
Pigeon squabbling, peacock feathers, that’s the Negro.

The Negro offers a toy *Love*;
but his (or her) death is never a toy.

The Negro is waifish, raffish, oafish.
The Negro slinks about, fishily officious.

The Negro is fiercely unfaithful.
The Negro shows furious ovaries.

“Whoever says *Rape*, says Negro.”

The Negro performs bowel-movement births;
His mama shits him from anus, not vagina.

Il Negro gorgheggia uno spettacolare *Dolore*.
Ascolta i suoi cosmetici sospiri.

Il cinguettio immortale ben si adatta al Negro.
Il Negro è un organo.

Il Negro è anonimamente onnipresente.
Il Negro si rintana negli alveari e nei nidi di vespa.

I Negri si accontentano di “négreries” e producono farloccherie:
perciò i Negri vagano di notte.

Il Negro è sudore nervoso e fragranza inchiostrata.
Il cervello del Negro? Un mucchio di vetro colorato – infranto.

Lusinghiamo il Negro! Non criticiamolo!
A lui piace esser preso per il culo, e non giudicato!

Il Negro si affila i denti sugli altri Negri.
È uno scroccone, un nero moscone.
Starnazzar di galline, piume di pavone: questo è il Negro.

Il Negro offre un trastullo d'*Amore*;
ma la sua morte non è mai un gioco.

Il Negro è zingaresco, scapestrato, zotico.
Il Negro ancheggia invadente con aria sospetta.

Il Negro è ferocemente infedele.
Il Negro ostenta ovaie furiose.

“Chi dice *Stupro*, dice Negro.”

Quelli del Negro sono parti intestinali;
lo caga dall'ano, la sua mamma, non esce dalla vagina.

The Negro is a dark palette.
The Negro is chocolate and ice water.

The Negro mumbles because he can't murder.
The Negro dead are instant coal.

Sunlight is Negro.
Define bitter gold likewise.

The Negro's shoes are tar.
The Negro heart is muddy.

The Negro fucks like Golliwog, stabs like Othello.
The Negress screws like Aunt Jemima, cuts like Jezebel.

Wherever there is white-collar *Crime*,
a Negro will be caught red-handed.

Wherever there is blue-collar *Crime*,
a Negro will be found purple-faced.

(Vancouver, British Columbia, 25 *octobre* mmxiv)

Il Negro è una scura tavolozza.
Il Negro è cioccolata e acqua ghiacciata.

Il Negro borbotta perché non sa ammazzare.
I Negro morti, subito diventano braci.

Il Negro è la luce del sole.
Definisci così anche l'intensità dell'oro.

Le scarpe del Negro sono catrame.
Il cuore del Negro è fangoso.

Il Negro scoppa come Golliwog, pugnala come Otello.
La Negra chiava come Aunt Jemina, seduce crudele come Jezebel.

Ovunque vi sia un *Reato* da colletto bianco,
un Negro verrà colto sul fatto.

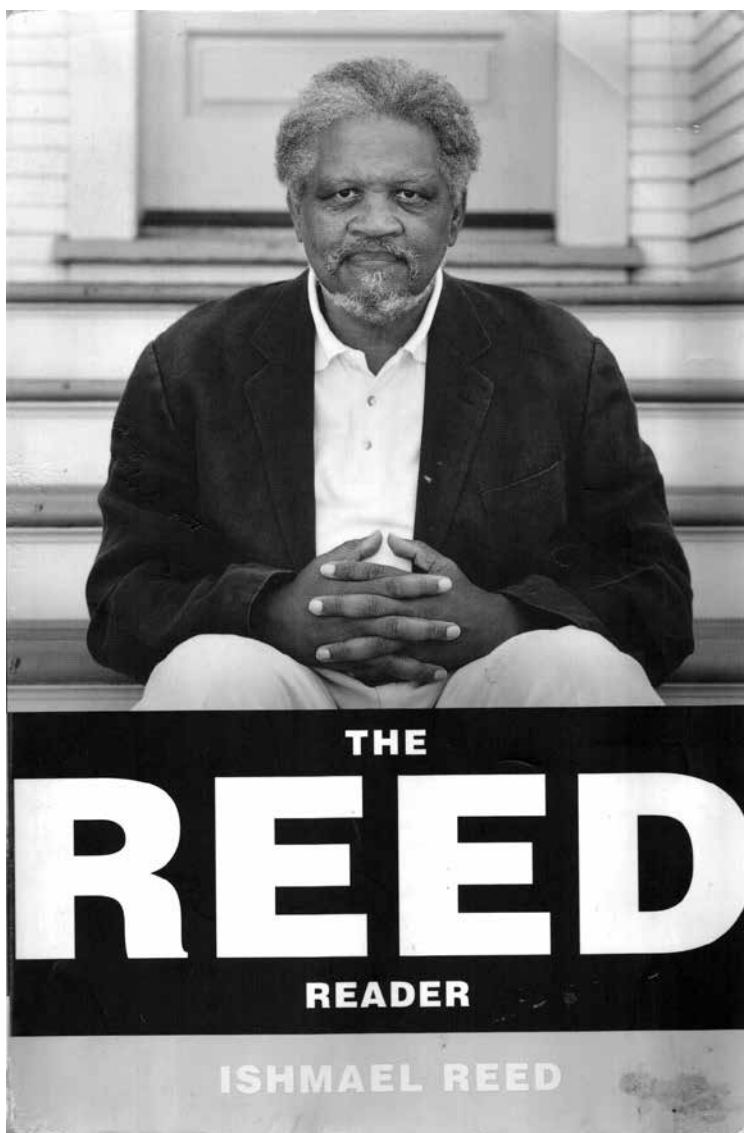
Ovunque vi sia un *Reato* operaio,
un Negro verrà trovato con la faccia viola.

(Vancouver, British Columbia, 25 *octobre* mmxiv)

(traduzione di Fabio Zucchella)

Note

“Négreries” era il luogo dove venivano rinchiusi gli schiavi africani destinati alla tratta; “Golliwog” è un personaggio della letteratura per bambini di fine Ottocento con l’aspetto di un bambolotto di colore; “Aunt Jemina” è un marchio di prodotti per la colazione, rappresentato da una donna di colore sorridente.



The Reed Reader, Basic Books, New York 2000

Globalizzarsi

Ishmael Reed

Ho cominciato a esplorare la scrittura dei neri solo dopo i vent'anni. Fino a quel momento il mio programma di studi aveva dato molto rilievo all'Europa. Tuttavia, a seguito di un certo numero di viaggi nel Vecchio continente scoprii che nelle scuole americane si studiava solo una minima parte dell'esperienza europea, basandosi su quel genere di fantasie esotiche che spesso sono caratteristiche dei coloni sbarcati in un paese lontano, persone che tendono a farsi un'idea romantica della madrepatria.

La letteratura inglese era incarnata da individui che abitavano in sterminate proprietà terriere, indossavano abiti eleganti e non svolgevano un lavoro d'ufficio. I servitori passavano molto tempo a inchinarsi davanti a loro. Le donne trascorrevano la giornata a piantare fiori, mentre gli uomini frequentavano esclusivi club privati. Solo in seguito capii perché avevano tanto tempo a disposizione: erano mantenuti dagli schiavi delle loro colonie. Ci hanno insegnato le opere di Edmund Spenser senza dirci che la sua soluzione alla "questione irlandese" era il genocidio.

Io non ho scoperto Dante a scuola. Mi ci sono imbattuto lavorando in biblioteca. Ero un adolescente e ricordo la lettura

dell'*Inferno*. Scovai anche una registrazione con la voce narrante di John Ciardi e con quella seguì il testo illustrato. Nella mia stanza in soffitta l'ascoltai tante di quelle volte che i miei pensavano fossi diventato matto.

Se la letteratura inglese che avevo letto parlava dei potenti, o di coloro che erano divenuti tali (anche se la società inglese era costruita su classi sociali rigide), Dante Alighieri mi insegnò che era possibile mettere i potenti all'inferno. Papi. Imperatori. Re. Persino i tuoi nemici politici e personali. Da allora, questa è stata una caratteristica della mia scrittura. O fare il diavolo a quattro con i potenti o mandarli all'inferno. Si può dire che i miei scritti sono nati per creare l'inferno (*raise hell*). Per rendere omaggio a Dante Alighieri, nel mio romanzo *The Terrible Twos* (uscito nel 1982) ho ricreato un inferno americano basato su quello italiano di Dante.

Quando arrivai a New York, all'età di 24 anni, scoprii che esistevano altri scrittori neri, dei veri e propri combattenti. Avrei così imparato che la lotta contro l'oppressione subita dai neri aveva caratterizzato la loro scrittura almeno fin dall'Ottocento. Erano autori che lottavano contro i soprusi inflitti dai potenti agli umili, alcuni di essi rischiarono la vita. Il presidente Buchanan emise un mandato di cattura per Frederick Douglass, lo scrittore ex schiavo, quando partecipò allo sfortunato attacco di John Brown contro l'arsenale governativo a Harper's Ferry. Più di recente, l'Fbi di J. Edgar Hoover preparò una lista di scrittori americani neri da sottoporre a "custodia cautelare" in caso di stato d'emergenza. Il mio nome lo scrissero sbagliato. Questa tradizione della letteratura nera è continuata fino agli ultimi due decenni, e io ho definito questo tipo di scrittura usando un'espressione di Muhammad Ali: "Scrivere è combattere" ("Writin' Is Fightin'").

Scoprii anche che nelle opere degli scrittori americani neri comparivano dei personaggi italiani: Vivaldo, il protagonista di *Un altro mondo* di James Baldwin, è in parte italiano. Giovanni, di *La stanza di Giovanni*, è italiano. A New York conobbi

Amiri Baraka, che ha scritto un romanzo intitolato *The System of Dante's Hell*. I nostri critici ci dicevano di imitare l'inglese formale di scrittori come Henry James.

Ma come Dante, noi abbiamo scelto di scrivere usando una lingua colloquiale, volgare. Ci hanno detto, e tuttora ci dicono, che dovremmo occuparci di arte e di lasciar perdere la politica. Dante era talmente politico che i suoi nemici, incluso il Papa, ordirono un complotto per spedirlo in esilio. A causa delle sue posizioni politiche fu minacciato di morte due volte, e con lui anche i suoi figli. Morì in esilio, senza poter rivedere Firenze. Nonostante io viva negli Stati Uniti, anche la mia arte è stata esiliata.

Anche se i neri, gli ispanici, i nativi americani e gli asiatici americani mi sostengono molto, le mie opere disturbano la cosiddetta America mainstream. Non sono addomesticate. Non incolpano i poveri della loro situazione. Io non scrivo sulle vite dei neri da un campus universitario, ma da un ghetto in cui abito da più di trent'anni. Anche se ci sono autori per i quali l'ascesa del fascismo in America ha motivazioni più sofisticate, io invece ritengo che la causa risieda nell'odio nei confronti di un presidente nero.

Forse Dante e io abbiamo qualcosa in comune. Quando mostrai a Malcolm X un mio scritto in suo onore, lui disse che gli ricordava l'opera di Dante. A New York ho imparato che le storie dei deboli che vincono sui forti sono una caratteristica della letteratura americana nera da qualche secolo. Ma tutto ciò era stato omesso nella mia educazione scolastica. Non ci hanno detto che nel folklore africano e afroamericano c'è un posto speciale per i personaggi subalterni capaci di insultare il re e persino di intrappolare il diavolo. Quando studiavo la letteratura africana, scoprii che storie di questo tipo la caratterizzano da più di mille anni. Ma è stato Dante a darmi una formazione e gli strumenti letterari.

Passiamo al movimento femminista mercificato e borghese. Il movimento femminista, come quello Lgbt, ebbe inizio all'interno

dei movimenti operai. Lgbt neri e portoricani appartenenti alla classe operaia hanno lottato contro la polizia di New York e San Francisco. Secondo Harriet Fraad, una socialista femminista, il movimento è stato cooptato dalle donne delle classi medie e alte. Germaine Greer l'ha definita una "rivolta di palazzo". Le femministe borghesi si sono accordate con i capitalisti-patriarchi bianchi per indirizzare i loro attacchi contro i neri. Quando la grande scrittrice Jamaica Kincaid ha parlato della misoginia e del razzismo dei capitalisti-patriarchi bianchi, responsabili per la rappresentazione degli uomini neri come nemici delle donne, è stata accusata di "bipolarismo". Secondo questo femminismo borghese i nuovi oppressori non sono i potenti ma gli oppressi. Nessuno scrittore nero ne è uscito indenne. Persino James Baldwin, i cui personaggi femminili Cass, Hella e Ida fanno discorsi che anticipano il movimento femminista, è stato presentato come "uno che odia le donne". Alcune scrittrici nere avevano ragione a denunciare il trattamento inflitto dai neri alle donne nere, ma questo vero e proprio genere, che un critico ha chiamato "lo spauracchio nero", si è trasformato in uno strumento di marketing che ha consentito ai produttori cinematografici e teatrali bianchi di guadagnare milioni. Il problema è che gli uomini neri sono diventati il simbolo del dominio maschile nel nostro paese, mentre le femministe borghesi hanno favorito quegli uomini che hanno più potere di nuocere alle donne, quelli che si oppongono al diritto all'aborto, quelli che tagliano il welfare a milioni di donne povere. Per fare un esempio di questa iniquità, due donne potenti (una vincitrice del Premio Pulitzer e la più potente critica letteraria in America) hanno dato del misogino a me mentre hanno tessuto le lodi di John Wayne e Frank Sinatra.

Gli scrittori neri si sono trovati di fronte a un dilemma. Tradizionalmente gli uomini neri hanno avuto poco spazio per parlare delle loro esperienze. Claude McKay, Langston Hughes e altri hanno fatto notare che proprio chi non ha la minima idea della vita quotidiana dei neri detiene il monopolio

sui modi nei quali i neri vengono rappresentati. I media americani convenzionali sono indietro di cinquant'anni in termini di pari opportunità lavorative, di conseguenza sono i bianchi che narrano le storie dei neri. E nella maggior parte dei casi le raccontano in modo sbagliato. Al giorno d'oggi, costoro stanno spianando la via della presidenza a un demagogo che ama citare Mussolini solo perché è un bravo uomo di spettacolo (tuttavia apprezziamo Romano Mussolini, che sapeva suonare del buon jazz). Il direttore della Cbs ha detto che Donald Trump sarà anche una disgrazia per la democrazia, però sta facendo soldi per tutti noi. Il mercato mediatico delle opinioni è dominato da maschi bianchi conservatori che prendono le distanze dalle loro origini etniche italiane, irlandesi, ebrei eccetera. Hanno dimenticato da dove provengono. I neri, gli ispanici, i nativi americani e gli asiatici americani lamentano l'impossibilità di accedere ai mercati dell'opinione e di cambiare gli stereotipi prodotti dal dominio bianco e maschile dei media.

Sono i bianchi che hanno la possibilità di scrivere i copioni per il cinema, la televisione, il teatro e i romanzi che parlano della vita dei neri e che hanno personaggi neri. James Baldwin e Amiri Baraka hanno protestato contro il trattamento riservato alle loro opere dai critici mainstream. Anche se Amiri Baraka ha scritto molti lavori teatrali dopo il 1964, i critici fanno terminare la sua carriera proprio in quell'anno con l'uscita di *Dutchman*. I critici mainstream hanno ignorato le opere successive perché se la prendevano con i potenti, invece che con una donna bianca nevrotica che fa un viaggio in metropolitana assieme a un uomo di colore. Quando Baraka iniziò ad autodefinirsi comunista, per l'America mainstream la sua carriera terminò.

The Final Version, la mia pièce messa in scena l'anno scorso al Nuyorican Poets Cafe, è stata ignorata dai critici mainstream perché la regola newyorkese impone che in un'opera teatrale scritta da un nero la colpa sia necessario attribuirla alla vittima oppure che i neri debbano essere rappresentati come dei bruti.

Il mio lavoro parla dello scompiglio creatosi tra i membri del Partito comunista in seguito alla firma del Patto di non aggressione tra la Germania di Hitler e l'Unione Sovietica di Stalin. In esso io ritraggo i neri come esseri umani senzienti, e non come subumani. Lo spettacolo è stato comunque un successo grazie ai media neri e al passaparola. Negli Stati Uniti ci troviamo in una situazione tale per cui uno scrittore nero, considerato tra i migliori autori americani e recentemente ammesso alla prestigiosa American Academy, è stato costretto a pubblicare con un editore a pagamento. Infatti le case editrici non sono interessate all'arte, ma solo ai bilanci. E i profitti veri si realizzano con i libri *gangsta* e quelli del genere "spauracchio nero".

Come sono sopravvissuto, dunque, alla purga degli scrittori neri iniziata da quando è stato deciso che gli uomini neri (i cui tassi di malattia, morte per assassinio e disoccupazione sono elevatissimi, senza contare che il tasso di mortalità dei neri nella sola New York è a livelli da terzo mondo) debbano essere considerati come i nuovi oppressori?

Lo studio del giapponese ha fatto sì che le mie opere fossero accessibili a lettori e studiosi asiatici. Grazie al mio romanzo *Japanese By Spring* ho potuto compiere un tour in Giappone e visitare due volte la Cina, l'ultima nel maggio del 2015. Anche se la mia pièce *Mother Hubbard* non è stata messa in scena sui palcoscenici di New York (pur essendo sostenuta dal Black Repertory Theater di Berkeley e dal Nuyorican Poets Cafe di New York) a maggio è stata recitata da un cast interamente cinese sotto la direzione di Carla Blank, donna di teatro di prim'ordine e mia compagna da cinquant'anni. Alcune mie canzoni non hanno ottenuto riconoscimenti negli Stati Uniti ma passano sulle radio italiane. La mia pièce *The Preacher and the Rapper* è stata messa in scena il 12 settembre 2011 a Baden Baden. Le mie opere vengono messe in scena più facilmente all'estero. Tre dei miei ultimi quattro libri sono stati pubblicati a Montréal.

Il mio arrivo in Italia era dunque inevitabile. Un tale onore

giunge al momento opportuno. Le mie opere hanno disturbato troppo il mainstream americano, che preferisce rappresentazioni semplicistiche, accomodanti e pigre della vita dei neri. E non mi sorprende che questo onore venga dall'Italia, la patria di un *hell raiser* come Dante. Dopotutto qui si è reso onore ai Buffalo Soldiers che hanno combattuto per liberare l'Italia, ancora prima che ciò avvenisse negli Stati Uniti. Il film di Spike Lee su questi neri valorosi, *Miracolo a Sant'Anna*, è stato un flop al botteghino perché di solito i produttori di Hollywood fanno soldi quando ritraggono i neri come pericolosi buffoni. Quel che accade nel caso dei neri valorosi accade anche con i neri intellettuali, dei quali (secondo la drammaturga Lorraine Hansberry) i produttori di Broadway diffidano.

È anche giusto che io riceva un premio intitolato ad Alberto Dubito, un poeta di strada, perché le nostre arti non provengono dall'accademia ma dalle strade. Il jazz, l'hip hop, la scrittura colloquiale e la danza.

George Bernard Shaw ha detto che se non racconti le tue storie, altri lo faranno al posto tuo semplificandoti e umiliandoti. Ora che il potere di coloro che non fanno altro che accusare gli uomini neri di crimini contro le donne è diminuito a causa delle loro stesse ipocrisie e contraddizioni (peccati per i quali Dante ha creato un girone specifico), gli scrittori neri possono rimettersi al lavoro. Sfidando quei progressisti che ritengono che la razza abbia poco a che vedere con il modo in cui i neri vengono trattati negli Stati Uniti. Sfidando la destra, la cui soluzione per i problemi dei neri è lo sterminio. Sfidando la stampa, il cinema, il teatro e i media digitali che producono ritratti parziali. Forse negli Stati Uniti saremo anche sovrastati da forze troppo potenti, ma non verremo sovrastati dal mondo. Gli artisti neri che disturbano l'establishment culturale e politico devono fare quel che hanno fatto i musicisti jazz. Globalizzarsi.

(traduzione di Lorenzo Feltrin)



Alberto Dubito

erravamo giovani stranieri

poesie, prose, canzoni, immagini



Erravamo giovani stranieri, Agenzia X, Milano 2012

La traccia e il solco

Alessandro Scarsella

1.

Una chiave di possibile accesso alla difficile poesia di Alberto Dubito (Treviso 1991-2012) può essere la ricorrenza nei suoi versi sincopati, inopinabile ma troppo frequente per poter essere passata sotto silenzio, della citazione di Andrea Zanzotto, patriarca longevo della poesia veneta:

E se moriremo, *moriremo guariti* come Zanzotto. Solo che lui è ancora vivo. E anche noi.¹

Si tratta dell'affermazione del poeta di Pieve di Soligo contenuta in un volume di ragionamenti indignati nei confronti della

¹ Alberto Dubito, *Erravamo giovani stranieri. Poesie, prose, canzoni, immagini*, Agenzia X, Milano 2012, p. 103 (a partire da ora le indicazioni di pagina provenienti da questa edizione saranno fornite tra parentesi alla fine di ogni citazione, indicando prioritariamente la versione a stampa; quindi dove necessario il riferimento all'e-book contenente un più elevato numero di testi).

decadenza del paese e del correlativo imperarvi della volgarità e del banale.² Il tema della guarigione rimanda lacanianamente, anche in Zanzotto, alla sopravvivenza della religiosità come forma terapeutica.³ Alla guarigione della malattia costituita dalla religione, celebrata da Sade,⁴ non fece a ben vedere seguito la scomparsa del sintomo, che sembra al contrario aver cercato soluzioni in inefficaci surrogati della fede. Sade è l'autore che riceve dichiarata attenzione da parte del giovane Dubito, che ne rammenta la lettura estemporanea in un poemetto-diario di viaggio estivo con destinazione finale Roma:

leggo sade e mi convinco della pazzia umana,
leggo su un muro al belzebook, nel quartiere di san lorenzo che
la mia gente non ha certo un nome
non si trova sui libri di storia
a volte è perduta
a volte è arrabbiata
o allegra o sola
o (solamente) ubriaca (47)

L'impianto *on the road*, si riannoda infallibilmente allo spirito di *Bomba o non bomba* (1978) di Antonello Venditti, cantautore di una storia anteriore; ma il genere della canzone è in filigrana, anche nel paratesto del componimento, intitolato *Roma col bene che ti voglio sciogli luglio*, parodiando il facile testo di *Luglio* (1968) di Riccardo Del Turco: "*Luglio*, col bene

² Andrea Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Garzanti, Milano 2009, p. 106.

³ Graziella Berto, *Sopravvivere alla religione*, in "Aut-aut", n. 3, 2009 (*Leggere Lacan oggi*).

⁴ "Che vuoi che sia rimasto di qualche cosa di cui non si fa altro che parlare? L'umanità è guarita da questa fisima di aiutare gratis il prossimo; ha capito che i piaceri della carità erano, a conti fatti, le gratificazioni dell'amor proprio e che, non essendoci niente di più effimero, era il caso di inseguire sensazioni meno evanescenti" (Donatien Alphonse François de Sade, *Justine o Le disgrazie della virtù*, tr. it. di Marco Cavalli, Frassinelli, Milano 1998, p. 11).

che ti voglio vedrai non finirà”. Qui invece la forza più intensa dell’amore-odio per Roma, intesa come meta e, nel contempo, metafora politico-esistenziale di matrice pasoliniana,⁵ si è indirizzata questa volta alla auspicata dissoluzione della stagione calda. Il *topic* vetusto di *Odio l'estate* (1960) di Bruno Martino, rinnovato nella miscela addomesticata hip hop del gruppo I Moderni, *Non ci penso mai* (2011), è traslato da Dubito in connessione a un’esplicita retorica della temporalità. In questo libero gioco di raccordi intertestuali, favoriti senza dubbio dalla derivazione rap della versificazione, si percepisce in Dubito una cultura musicale ampia, intergenerazionale e soprattutto una dedizione di notevole maturità artistica al plusvalore sociologico della canzone.

Ma c’è di più; così come accade in quell’estetica del degrado generale che aveva contrassegnato le letture talora sconcertate del paesaggio delle ultime raccolte di Zanzotto, da *Sovrimpressioni* (2001) a *Conglomerati* (2009), “a conferma allegorica” de Sade infatti non è solo l’autore di *Justine* o delle *120 giornate di Sodoma*, bensì il nome, la “marca” di un insostenibile sexy shop:

Insomma Tower House è una colonna di cemento armato (di tantissima pazienza) a base poligonale poco chiara. Tutto sommato ha il suo fascino, rappresenta bene il casino degli anni sessanta, rappresenta ancora meglio la sfacciataggine edilizia degli anni sessanta oltre al loro casino, e rappresenta ancora meglio la strana cultura fallimentare degli anni sessanta oltre alla loro sfacciataggine edilizia e al loro casino – a conferma allegorica di tutto questo casino, alla destra e alla sinistra della scalinata che porta all’ingresso – come il figlio e lo spirito santo – si trovano rispettivamente e rispettosamente il sexy shop De Sade e la sede del partito di Rifondazione Comunista. (105)

⁵ “Roma, Termini i miei giorni come pasolini” (*e-book* 83). Si noti anche in questo emistichio, l’uso metaforico della toponimia e il procedimento di minuscolizzazione scoronante stabilito anche per Dante.

Analogamente anche i poeti del canone sono solo vie e strade di comunicazione, dove gli *auctores* entrano nella segnaletica anch'essi come una marca, come il contenitore vuoto di un non-luogo, al passo di danza del traffico, quindi all'interno di una dolente allegoria oratoria:

Via Dante – una delle insegne delle *città teatro* a braccetto con via Garibaldi –.

Via Dante, via Dante, via dante!

Via Dante, lunga quanto basta, [...] *Via Dante, ed è il turno notturno*. Via Dante, il turno dei lampioni è iniziato da qualche ora.

Via Dante, Quartiere quasi popolare (e-book 129)

Non mancano viale Montale (e-book 136, 139) e via G. D'annunzio (e-book 135). Mappato da spazi fortemente connotativi, giacché fatalmente orientativi nella formazione del giovane poeta nel cuore del circuito urbano quotidiano, il paesaggio circostante sembra provocare il rinvenimento delle tracce dell'azione della generazione parentale e le impronte delle sue illusioni perdute:

Gener'a'zione

Gener'A'zione “?!”

figlia dei figli dei fiori inseguiti dal piombo

e la vostra nostalgia in cui credere?

ci penserà la storia a sostituire le virgolette! (e-book 78)

Un principio di *detection*, la ricerca del comprendere, l'approdo a una sentenza vengono assunti in definitiva quali compiti della parola solitaria che diviene verso su una base musicale probabile, sebbene talvolta assente o riducibile al ritmo del battito cardiaco oppure al nervoso tamburellare della dita, preludio di scatti e di irruzioni (“Oggi. Ore 00:10”, e-book 130). Non a caso l'ulteriore riferimento a Zanzotto, ora in minuscolo come

la città della torre inclinata e come vuole la premessa dissacrante del dettato, programmaticamente punitivo nei confronti degli obblighi onomastici, l'invocazione a Zanzotto poeta egemone e nazional- o regional-popolare suo malgrado, cade all'interno di *06-Come la Torre di pisa*:

Parlo con il mio Superego,
mi accendo una sigaretta e gli spiego
che nulla è sbagliato in sé
e non c'è una sola soluzione come
per gli indovinelli della sfinge
ma lui finge di non sentire, così per dispetto gli sporco
coi polpastrelli le nostre lenti fumè
tanto so, che alla fine Moriremo guariti come zanzotto
e ci perderemo in un bicchiere Mezzo vuoto
tra banchieri con le branchie urlo:
anche le banconote vere sono false e viceversa
tutto il mondo è paese, (barman) una milano sgasata da bere
sono figlio di Quest'epoca e del mio tempo
ehi Ma, che ti devo dire
che-che ti devo dire... (144-145)

Effettivamente il dover *morire guariti* era supposto da Zanzotto come "l'insegna del nostro tempo" ovvero del tempo liquido che Dubito dichiara proprio, in cui la parola sgocciola nella ridondanza (*che / che-che*) della durata più resistente all'analisi. Anche qui la voce di Dubito trascende con efficacia la pura effusione della soggettività, affermandosi come eco di un moto collettivo che sembra trovare il solco in cui gettare i propri semi generosi. Il motivo della guarigione era centrale nel testo di *Magnificent* (2009) degli U2: "only love can heal such a scar / justified till we die, you and I will magnify". Interessante il passaggio dalla guarigione a quella giustificazione *possibile* a contatto con l'anima gemella, quel tu primigenio che platonicamente è anche un "io"; *impossibile* all'interno

delle configurazioni sociali determinate da imperativi astratti e tradite nel loro progetto originario:

Bologna, andiamo a dirci “zanzotto”
a non dirci “ti amo” (e-book 244)

Bologna qui città del desiderio e simbolo congiunto dell’immaginario politico; Zanzotto moralizzatore antitetico e *sui generis*, censore disincantato delle false farmacie.

2.

Si sospenda questa prima ricognizione, ovviamente condotta in superficie, ma già promettente e indicativa della necessità di debordare da una concezione monumentale e documentaria della poesia per percepirla come quell’accordo di parola e musica che fa da sfondo a microstorie sociali degne d’essere rievocate, cantate, recepite. Nel solco testé individuato la scomparsa di Alberto Dubito (avvenuta a distanza di un anno da quella di Zanzotto) paradossalmente crea un pieno e non un vuoto, sebbene a giudicare da tali risultati a quali esiti sarebbe approdato il suo talento è lecito interrogarsi.

Recenti studi critici, ricerche e interpretazioni di notevole interesse e fortemente innovativi sul piano metodologico, hanno tracciato anche in Italia una linea di ricerca centrata su manifestazioni e fenomeni di correlazione tra parola, musica, visività e tecnologie della comunicazione nelle loro rispettive e reciproche forme di esistenza.⁶ Mentre risulta evidente il vantaggio

⁶ Da ultimo si vedano i saggi raccolti nel volume, a cura di Pierpaolo Martino, *Words and music. Studi sui rapporti tra letteratura e musica in ambito anglofono*, Armando, Roma 2015; a vent’anni quasi di distanza dal pionieristico, a cura di Lorenzo Coveri, *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d’autore italiana*, Interlinea, Novara 1996.

di alcune discipline, e in particolare dell'anglo-americanistica nell'approccio a esperienze estetiche determinate da presupposti contestuali in cui si afferma la priorità del jazz e della musica afroamericana nella loro espansione nei media e la loro prepotente influenza sulla letteratura, sorgono nuove espressioni e produzioni alternative. Il carattere urbano di queste esperienze originali o derivate da modelli già canonici, acquisendo comportamenti, segni, voci, linguaggi, si propongono d'altra parte come oggetto immediato di valorizzazione culturologica.

La deriva che in tal senso si verifica nei confronti del testo, inteso tradizionalmente come unità di analisi letteraria ancora valida per lo studio della produzione cantautorale, nella sua omogeneità binaria testo-musica (analoga a quella tradizionale di libretto-partitura) di agevole frequentazione per la critica di matrice accademica e di impianto linguistico-filologico, appare inevitabile imponendo infatti una nuova attenzione ai linguaggi. La parola non è più considerabile prioritaria nell'ambito della poesia sonora, nell'accezione più ampia nella quale la si voglia definire, o concepita in regime di separazione dalla sua base ritmica o dall'andamento della session strumentale; prescindendo quindi dalle variabili della performance o della parallela traduzione visiva del linguaggio del corpo in immagine, graffito, video art, webdesign, computer graphics ecc.

In un'atmosfera in cui tutto sembra poter divenire registrazione, questa parola-voce sembra rifuggire la dimensione statica, offrendo modalità di accesso al senso differenziate, mutanti, discontinue. Analogo discorso concerne la sovrapposizione intergenerazionale che, a dispetto della parvenza peculiarmente giovanile del movimento in oggetto, si impone nella ricostruzione del quadro d'insieme accomunando qualità e contributi eterogenei. Come sottolineava Luciano Anceschi⁷ in

⁷ Luciano Anceschi, *L'autonomia non è indifferenza. Scritti dal 1929 al 1963 (scelti e ordinati da Luca Cesari)*, Raffaelli, Rimini 1997, p. 79.

un articolo della sua primissima fase, datato 1934 (*Sul concetto di generazione*), il volere negare le distanze generazionali è il sintomo di un conservatorismo ostinato. Questa affermazione, da porre all'origine delle neoavanguardie poetiche degli anni sessanta, va ritenuta ancora valida. Distinguere i contrassegni del conservatorismo attuali della critica letteraria è impossibile nella fluidità dominante e nell'assenza di parametri politici, per cui militante vuol dire attualmente "specializzato" e raramente assai poco più di questo. Nei confini labili tra atteggiamenti conservatori e per così dire "riformatori" indicandone impropriamente il loro opposto, si insinuano i passaggi antitetici della protesta che, questa sì, si individua quale fattore di convergenza intergenerazionale, nella medesima rotonda in cui si sono incrociati, alla periferia di una città italiana di provincia, come visto, Andrea Zanzotto e Alberto Dubito.⁸

3.

Pertanto, per quanto singolare, nel solco di Alberto Dubito si è voluto collocare quasi a ritroso nel tempo un anziano autore afroamericano (scrittore, narratore, poeta, performer), Ishmael Reed, un indiscutibile classico della *weltliteratur* contemporanea, in Italia introdotto dagli interventi anticipatori di Pietro Boitani⁹; quindi di Elémire Zolla, e di approfondimento più recente di Franco Minganti. La necessità di raccogliere, attingendo quasi

⁸ Per un quadro comparatistico della poesia-canzone di protesta, si rimanda doverosamente al volume a cura di Marco Fazzini, *Canto un mondo libero: poesia-canzone per la libertà*, ETS, Pisa 2012.

⁹ Piero Boitani, *Prosatori negri americani del Novecento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1973. "La tecnica, insomma, della deformazione concentrata, che funziona in base alla esagerazione o alla minimizzazione del particolare, e poggia sullo sfruttamento dello slang, è l'aspetto più importante del romanzo di Reed" (p. 271), in rapporto al libro di esordio *The Free-Lance Pallbearers* (1967).

alle sue sorgenti l'istanza di una voce più pura, portatrice delle ragioni emotive di un umanesimo integrale e metastorico; il sincretismo della scrittura Ishmael Reed; la sua posizione marcata da un tipo di intercultura non appresa bensì vissuta ed elaborata, lo hanno reso quindi il punto di riferimento ideale per ripartire da dove il giovane Dubito aveva lasciato.

Occorre pertanto esprimere gratitudine all'autore di *Mumbo Jumbo* (1972), capolavoro inclassificabile del *postmodernism* per la lezione, ribadita nello *acceptance speech* del Premio internazionale Alberto Dubito (prima edizione 2016), pubblicato integralmente nel presente volume. Appena minore, ma parimenti consistente, il debito di riconoscenza che spetta a George Elliot Clarke per la sua presenza in volume, a guisa di dedica e stretta di mano tra gentiluomini affini. L'adesione risulta del tutto consona agli intenti dell'iniziativa maturata inizialmente nel territorio, tra i due campus di Venezia e di Treviso dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, al crocevia tra direzioni di ricerca locali, rappresentazioni su scala globale e soprattutto forme di partecipazione culturale a vivace predominanza giovanile. La cooperazione tra le parti ha inteso rendere preminente la vitalità della poesia e del suo potenziale linguistico rendendola chiave d'accesso a mondi e ai modi che, oltre la finestra di casa o il clic comandato nel motore di ricerca, si affacciano impellenti nella loro concretezza al di là dell'orizzonte osservabile reclamando spazio, ascolto, traduzione.



Bozzetto per l'assegnazione del Premio Alberto Dubito 2016
a Ishmael Reed

saggi



Mumbo Jumbo, Bard Books, New York 1978

Call Him Ish...

Reed visto da qua

Franco Minganti

Se dovessimo dare conto dei percorsi delle nostre curiosità intellettuali e degli itinerari perseguiti dai nostri studi, la cartografia bidimensionale non basterebbe più a rendere la complessità delle nostre avventure culturali. Meglio sarebbe, piuttosto, una simulazione virtuale in 3-D che consentisse di visionare le costellazioni orbitanti sul nostro orizzonte culturale e il nostro girovagare, nel tempo come nello spazio, in avvicinamento, in allontanamento e in circumnavigazione intorno ai nostri oggetti di studio.

A fine anni settanta, grazie a Franco La Polla che doveva curare un numero monografico di “Carte Segrete” dedicato al “nuovo romanzo americano”, finirono sul tavolo della mia cucina una trentina di *paperbacks* usciti negli ultimi anni negli Stati Uniti. Con il World Wide Web (1989), Amazon (1994) e Google (1998) di là da venire, quella pila di romanzi rappresentava concretamente una bella fetta della letteratura americana

contemporanea, quantomeno di quella meno scontata o meno a proprio agio nel mainstream letterario del periodo.

La sensibilità delle scelte era quella di Franco, ma ben presto mi sarei fatto piacere alcuni autori più di altri... già, perché a me toccava il compito di tradurre in italiano quello spaccato di vita e immaginario americani spuntato con tratti a matita su quelle pagine di *pulp* economici, taluni stampati su carta davvero giallognola e di grana grossa, magari con il dorso delle pagine colorato in blu o rosso. Il fatto è che non c'era nemmeno il tempo di leggerseli per intero, i romanzi, prima di tradurre i frammenti selezionati, dato che la scadenza del numero stringeva – e, avrei imparato solo “dopo”, non ci sarebbe stato nemmeno il tempo per un giro di correzione bozze. Il computer nell'editoria non si usava ancora: gli autori scrivevano a macchina e qualcun altro componeva la pagina – tutte le colpe al proto! – e, per dirne giusto una, in un passo di *Eisenhower, My Eisenhower* (1971) di Jerome Charyn da me tradotto, la biglietteria di un cinema sarebbe diventata una bottiglieria (sic). Con buona pace di tutti.

Tra i libri, ce n'erano un paio della Avon Books con divertenti copertine coloratissime, caricaturali quasi quanto cartoni animati, a nome Ishmael Reed. Che l'oggetto dei romanzi fosse roba afroamericana era inequivocabile, ma non era poi così facile capire dove ero stato paracadutato, che mondi fossero quelli di cui stavo leggendo... che ci facevano i Marines a Port-au-Prince? E chi era poi Hinkle Von Vampton? Questo, in *Mumbo Jumbo* (1972), mentre in *Flight to Canada* (1976) che strano Lincoln era mai quello? Decisamente più un *vaudevillian* che un presidente con una strana idea per la testa...

Nella concitazione del poco tempo a disposizione sfogliavo avanti e indietro quei romanzi, cercando di farmi il più velocemente possibile un'idea per poter dare senso compiuto a ciò che andavo traducendo. Mica semplice restituire in frammenti di pochissime pagine il flusso narrativo, l'atmosfera e i registri linguistici di interi romanzi, tanto più di quelli di Reed,

culturalmente complessi, survoltati, ancorati al caos della comunicazione quotidiana dei media. In effetti, riletto oggi, il risultato appare quantomeno incerto, salvo poi assecondare involontariamente il “patarealismo” che il curatore di quel numero di “Carte segrete” ascriveva all’autore – unico tra quelli antologizzati di cui figurassero frammenti da due opere –, “il primo [scrittore afroamericano] ad aver sposato la problematica negra (sic) con le più moderne istanze della narrativa sperimentale”. “Assurdità e satira sfrenata” erano le chiavi di lettura proposte per un narratore onnivoro ed eclettico:

Non c’è aspetto della cultura americana contemporanea che Reed non abbia saccheggiato e, insieme, satireggiato, dal pop anni sessanta al cinema, da Nixon al mito dell’Ovest. Ogni suo romanzo è un’avventura alla ricerca di forme e invenzioni sempre diverse dalle precedenti [...] Reed è probabilmente il più fantasioso e sfrenato romanziere americano dei nostri anni, il creatore di universi tratti dai media, ma rielaborati in modo non conciliante, esplosivo, esilarante. Egli stesso ammette: “Ho guardato la televisione tutta la vita, e credo che il mio modo di tagliare l’opera, la velocità che metto nei miei libri, il modo in cui si muove la storia, siano basati su alcuni show televisivi e alcuni cartoon che ho visto”.¹

Be’, forse aveva proprio ragione Gianni Toti, direttore di “Carte segrete”, la cui postfazione al numero – quella sì, buffamente delirante a firma Johnny Tawtee – batteva a segno, parodiando il Bob Coover di *The Universal Baseball Association* (1971): “6-6-6 : traduttore colpito ed eliminato dalla parola sul diamante : lettore salvo sulla prima : critici avanzano di una...”. Ma erano pur sempre le prime pagine di Ishmael Reed (e altri) mai offerte ai lettori italiani: un occhiello sulla copertina

¹ Franco La Polla, “Ishmael Reed”, in “Carte segrete”, n. 50, ottobre-dicembre 1980, pp. 80-81.

cartonata della rivista sbandierava “19 narratori inediti, scelti e presentati da Franco La Polla, tradotti da Franco Minganti”. La prima traduzione italiana di *Mumbo Jumbo* – a tutt’oggi l’unico romanzo di Reed tradotto nella nostra lingua – sarebbe uscita per Rizzoli solo a fine 1981.

Se solo avessi modo di accedere alla mia biblioteca personale – da tempo allocata in scatoloni ammonticchiati in un garage per via di un trasloco degli scaffali – potrei mettere in fila date e luoghi di acquisto di ogni singolo volume di Reed, accuratamente annotati nella pagina interna, a partire dall’estate del 1980, quando feci il mio primo viaggio negli Stati Uniti: un mese e mezzo, equamente distribuito tra New York e la California, di incursioni ossessivo-compulsive nelle più affascinanti librerie di usato, dallo Strand con i suoi proverbiali otto chilometri di scaffali a tutta la Bay Area setacciata a tappeto. Ero naturalmente a caccia, per cominciare, dei titoli da cui avevo tradotto, libri ormai restituiti al loro proprietario, alla ricerca delle ulteriori uscite degli autori che più mi erano piaciuti e mi avevano convinto. Reed era sicuramente tra quelli: la mia copia di *Mumbo Jumbo*, recuperata da altri scaffali, porta infatti l’annotazione “S. Francisco City Lights, Aug. 80”.

La cultura afroamericana – letteratura, musica, cinema – mi appassionava e qui c’era finalmente un autore capace di cortocircuitare, con grande divertimento e iconoclastico furore, tutta la complessità della storia culturale degli africani d’America. Per ora potevo solo procurarmi i suoi libri e leggerli, su tutti *Yellow Back Radio Broke-Down* (1969) e *Mumbo Jumbo*, magari cercando di seguire da lontano le vicende culturali della “sua” Before Columbus Foundation, *in retrospect* uno degli approcci più convincenti al multiculturalismo statunitense, in tempi non sospetti, quando dalle nostre parti il postcoloniale non era ancora moneta corrente. Così, anche solo i due primi cataloghi (fotocopiati) della BCF diventavano una specie di reliquia, accuratamente conservati insieme con *Yardbird Lives!*

(1975), un'antologia del meglio dei cinque anni di "Yardbird Reader", rivista curata da Ishmael Reed e Al Young, due degli intellettuali neri più impegnati a mettere in discussione e superare certe miopie del nazionalismo culturale nero e a riconoscere l'orizzonte multietnico entro cui, indiscutibilmente, anche gli afroamericani ormai si muovevano.

Di più, il postmodernismo di Reed non era letterario in senso stretto. Era piuttosto un approccio multidisciplinare – o dovrei dire multisensoriale? – che attraversava e processava diverse forme d'arte che, con mia grande soddisfazione, includevano la musica nera, soprattutto – per la generazione di Reed almeno – il jazz. Per chi, come me, si era innamorato del LeRoi Jones di *Blues People*, e poi lo aveva seguito nella metamorfosi in Amiri Baraka e in quelle sue raffinate e metronomiche emanazioni di *jazz poetry*, era un vero piacere vedere confermato l'innervamento della black music entro le strutture culturali e, soprattutto, linguistiche della cultura nera, quel suo essere così radicalmente *vernacular*. E Reed, con il suo *Neohoodooism*, lo era al punto da elevare la ricetta del *gumbo* – una qualsiasi tra le possibili, infinite varianti – a dichiarazione dell'estetica afroamericana. (E questo in forma di poesia, che avevo trovato in una copia taroccata di *Conjure*, acquistata in una libreria dell'usato a Berkeley: al volume mancavano parecchie pagine e il suo spessore "normale" era ottenuto riempiendo il tutto, dalla copertina in brossura rossa alla quarta di copertina, con duplicati delle altre pagine. Quasi certamente non me ne ero nemmeno accorto, tanto ero felice di aver messo le mani su un volume prezioso, da tempo indisponibile.)

Avrei imparato molto tempo dopo che Reed, da studente, aveva suonato il trombone in orchestre jazz e nei club, e che di recente aveva pure ripreso a suonare il piano. Ma la filosofia e la pratica dell'improvvisazione jazzistica dovevano essere ben assimilate in profondità: all'intervistatore che gli chiedeva conto dei continui *twists and turns* presenti nelle trame dei suoi primi

romanzi, Reed rispondeva che è proprio così che funziona l'improvvisazione negli assoli: "[...] svolte improvvise e imprevisi cambi di direzione, una frase che ne fa venire in mente un'altra. Eppure sono convinto che sia qualcosa di ordinato, credo sia sensato; tutto si tiene. C'è più varietà, più sorpresa; un lettore serio lo trova più divertente e più interessante".²

Non poteva che trovare conferma, tra me e me, la fecondità di tutti questi collegamenti extraletterari con il jazz, felice com'ero di poter sottolineare a ogni occasione la genealogia di autori che mostravano di muoversi *in the tradition*, fosse pure quella dei jazzisti afroamericani, ridisegnando ogni volta il pantheon affettivo selezionato all'interno della storia della musica nera, da un Charlie Parker *houngan*-gran sacerdote a quel Charles Mingus cui sovente a Reed è capitato di apparentarsi. È poi accaduto spesso – vorrei dire quasi naturalmente – che questi stessi autori siano poi finiti cortocircuitati con l'oggetto delle loro venerazioni, così che non stupisce che a un certo punto Max Roach abbia chiamato Reed "il Charlie Parker della narrativa americana".

Alla poetica afroamericana catturata *in performance* mi ero appassionato, ed ero andato a cercare le opportunità per incrociarli, questi poeti e scrittori neri... così, in diverse occasioni, avrei conosciuto personalmente Amiri Baraka, Lorenzo Thomas, Jayne Cortez, Michael Harper, Al Young, Nathaniel Mackey, 'Ntozake Shange, Ted Joans, Julie Patton, e avrei scambiato con loro belle chiacchierate – e poi avrei incontrato anche personalità influenti come Nathan Huggins, Robert Stepto, Henry Louis Gates, Jr., critici di tre diverse generazioni. Reed mancava ancora all'appello.

Tra la fine degli anni ottanta e i primissimi anni novanta

² Peter Nazareth, "An Interview with Ishmael Reed" (1979), in "The Iowa Review", 13.2 (Spring 1983), raccolta in Bruce Dick and Amritjit Singh (editors), *Conversations with Ishmael Reed*, University Press of Mississippi, Jackson 1995, p. 194.

partecipai a qualche trasmissione radiofonica sul jazz, là dove il mio fine e contributo era quello di ricondurre la musica a taluni elementi culturali e identitari afroamericani. Il radicamento di Reed in quelle vicende (anche) intellettuali ritornava spesso piuttosto utile, oltre che particolarmente appropriato, come mostrano un paio di quegli interventi, poi raccolti in forma di saggio per il mio primo libro, *X-Roads. Letteratura, jazz, immaginario* (1994). Già dal saggio introduttivo “Il jazz nella letteratura americana: appunti”, di fatto canonizzavo Reed tra gli autori-chiave attraverso cui leggere i paradigmi dei rapporti tra jazz e letteratura; poi, in “*Standing at the crossroads*. Incroci reali e crocevia metaforici nella cultura afroamericana” ripercorrevo le mitologie di quel tropo, da Robert Johnson all’Africa rivisitata da Henry Louis Gates, Jr. *via* Ishmael Reed, punto (provvisorio) di arrivo con il suo Papa LaBas e il NeoHooDoo. E chiamavo in causa il Jes Grew di *Mumbo Jumbo* quale potenziale precedente struttural-affettivo di *Jazz Thing*, uno dei brani della colonna sonora firmata da Branford Marsalis per lo Spike Lee di *Mo’ Better Blues* (1990). In “*Signifyin’*. Sulle voci e i sassofoni e su certe pratiche della musica afroamericana”, a partire dall’ascolto di una ripresa di *Minnie the Moocher* di Cab Calloway da parte delle bimbe Tennessee Reed (“figlia”) e Shaunice Harris ribattezzate per l’occasione “The Josephine Baker New Magic Chorus”, dedicavo un intero paragrafo a Reed e alle sue operazioni culturali come *Cab Calloway Stands In for the Moon*, una breve farsa del 1970 (conosciuta anche come *The Hexorcism of Noxon D Awful*) che era diventato il titolo del secondo cd di *Conjure*, l’“ensemble multirazziale, a prevalenza nera, come al meglio dei progetti reediani” come avevo scritto, ovvero come la rilettura del “Moochism” in, ancora una volta, *Mumbo Jumbo* e soprattutto *The Last Days of Louisiana Red* (1974).³

³ Cfr. Franco Minganti, *X-Roads. Letteratura, jazz, immaginario*, Bacchilega Editore, Imola 1994, p. 106.

Se i romanzi testimoniavano in maniera incontrovertibile l'essenzialità dell'esperienza sonora della musica nera per il narratore Reed, sarebbe stata la poesia, con la sua successiva "messa in musica" attraverso il progetto *Conjure*, a offrire all'autore l'ambito privilegiato entro cui dare forma e riconoscimento a tutta l'affettività afroamericana che proprio nella musica, "dentro" la musica, entrava in gioco. Per qualche motivo Reed era rimasto escluso dalle scelte antologiche di quel testo davvero seminale che è *Understanding the New Black Poetry. Black Speech & Black Music As Poetic References* di Stephen Henderson, uscito nel 1973. Era lì che veniva stesa la griglia di riferimento degli studi a venire relativi tanto ai rapporti tra poesia e jazz, quanto alle tecniche identificate come "afroamericane" per dare corpo a quell'immaginario così preciso. Quanto a queste, Henderson sosteneva che l'eleganza linguistica nera prendesse, tra le altre, forme come:

- a. *Virtuoso naming and enumerating*
- b. *Jazzy rhythmic effects*
- c. *Virtuoso free rhyming*
- d. *Hyperbolic imagery*
- e. *Metaphysical imagery*
- f. *Understatement*
- g. *Compressed and cryptic imagery*
- h. *Worrying the line*⁴

Per altro, Henderson non mancava di annotare come all'esatto opposto di quella ricerca di eleganza si ritrovasse il suo rovescio della medaglia, pur sempre innervato nella tradizione, ovvero il linguaggio diretto, esplicito, duro, l'oscenità aperta,

⁴ Henderson spiega trattarsi di un'espressione popolare, nel senso di folk, che indica la tecnica di alterare il *pitch* di una nota in un certo passaggio, ovvero altre forme di ornamentazione sovente associate ai melismi della tradizione del canto nero. Una forma parallela esiste nel parlato, quando una parola o una frase viene spezzata per introdurre un commento affettivo o didascalico.

verbalizzazione di una specie di “dissonanza sociale”. Quanto alle risorse della musica nera utilizzate come riferimento poetico, l'autore tentava una prima, provvisoria mappatura:

1. The casual, generalized reference
2. The careful allusion to song titles
3. The quotation from a song
4. The adaptation of song forms
5. The use of tonal memory as poetic structure
6. The use of precise musical notation in the text
7. The use of an assumed emotional response incorporated into the poem: the “subjective correlative”
8. The musician as subject/poem/history/myth
9. The use of language from the jazz life
10. The poem as “score” or “chart”

Prima che ci facciamo venire un sorrisetto di circostanza per quello che potrebbe apparire il risultato di una specie di generico *brainstorming* intorno alle potenzialità dell'argomento, vale la pena sottolineare che all'inizio degli anni settanta non erano in tanti a intravedere, con uno sguardo di grande sintesi olistica, filoni distintivi – tematici e/o formali – che ci facessero comprendere cosa stava succedendo veramente. Le considerazioni di Henderson, va detto, erano in perfetta sincronia con le trasformazioni storico-culturali in atto nel paese nel periodo immediatamente successivo alle lotte per i diritti civili.

Nel suo complesso – anzi, nella sua complessità e ampiezza – la poesia di Reed risponde in pieno ai due paradigmi sopra enunciati, dimostrandosi un corpus di notevole ricchezza, tematica come espressiva, e spiace che il lettore italiano non si ritrovi in mano altro che le poche selezioni tradotte appositamente per questo volume.

Nel frattempo Franco La Polla aveva pubblicato *Un posto nella mente. Il nuovo romanzo americano: 1962-1982* (1983), un

libro che processava e sistematizzava uno spaccato amplissimo di narrativa americana, ivi compresi i libri che avevano soggiornato a casa mia, in attesa di traduzione. Tra gli autori affrontati più specificamente, Reed non trovava tanto una collocazione a sé, quanto spazio tra “i romanzieri della baia”, con riferimento alla Bay Area, San Francisco e dintorni. Veniva confermato come chi era stato capace di “[trapiantare] la tematica razziale in un contesto di vulcanico sperimentalismo”. “Reed è il principe del romanzo assurdo, del linguaggio ‘antiletterario’ (ma in realtà coltissimo), della struttura frantumata”. E, aggiungeva La Polla, “[p]robabilmente il più audacemente sperimentale scrittore del nuovo romanzo americano in assoluto”.⁵ A margine, si faceva poi notare come Reed fosse uno dei pochissimi nuovi romanzieri statunitensi ad aver goduto di una qualche attenzione da parte della critica italiana, e si segnalavano i saggi di Alessandro Gebbia e di Fedora Giordano che avevano preceduto l’uscita del romanzo per Rizzoli, poi corredata dall’introduzione di Elémire Zolla.

(Per la verità, all’epoca non erano sufficientemente metabolizzati gli strumenti critico-culturali che avremmo imparato a utilizzare poi, magari con l’aiuto dello stesso Reed, che si affannava a collegare la sua estetica radicale alle tradizioni afroamericana e africana, negando dunque di essere uno sperimentatore: come ha suggerito Aldon Lynn Nielsen in *Black Chant* (1997), “la manovra di Reed, una particolare riterritorializzazione intertestuale attraverso la quale rivendicare una priorità africana per un’estetica che avrebbe potuto essere fraintesa per modernismo euroamericano, arrivava a negare l’etichetta di autore sperimentale”.⁶ Reed ritrovava nella tradizione africana i principi definitori del proprio lavoro; per esempio, sosteneva

⁵ Franco La Polla, *Un posto nella mente. Il nuovo romanzo americano: 1962-1982*, Longo Editore, Ravenna 1983, p. 133.

⁶ Aldon Lynn Nielsen, *Black Chant. Languages of African-American Post-modernism*, Cambridge University Press, Cambridge/New York 1997, p. 50.

che persino la caricaturalità distorta dei suoi personaggi avesse origine dalla tradizione africana, dalla scultura, e ogni sua cosa appariva così “diversa” solo perché la gente non conosceva le tradizioni estetico-culturali africane.)

Franco La Polla aveva anche conosciuto Reed, a Berkeley o forse a Oakland. Me ne parlava spesso e nella primavera del 1990 era riuscito a invitarlo a Bologna e Macerata per un paio di conferenze e un convegno: sarebbe stata finalmente l'occasione per conoscerlo di persona. E invece no: nemmeno stavolta sarei riuscito a incrociare l'orbita della costellazione Reed, dato che nei giorni in cui lui sarebbe stato in Italia, io mi sarei trovato proprio negli Stati Uniti. A Macerata, per i 700 anni della locale università, Reed era in buona compagnia: c'erano gli americani John Barth, William Gass, Stanley Elkin e Robert Coover, tra gli altri, a discutere del romanzo nel secolo a venire.

L'incontro di Bologna era tuttavia un'occasione molto ghiotta e il giornalista Luca Torrealta e io organizzammo comunque un'intervista (io *in absentia*, ma con il generoso aiuto, *in presentia* di Liana Borghi) che preparammo con cura e pubblicammo sulla rivista “Leggere”, corredata da una breve introduzione che così si apriva:

Ishmael Reed è “il Mike Tyson della commedia della paranoia”, “il Charlie Parker della narrativa americana”. Definizioni come queste, di Trey Ellis e Max Roach rispettivamente, fanno capolino sui risvolti di copertina del romanzo *The Terrible Threes* (1989) e ci catapultano al cuore del territorio affettivo istituito da certe mitologie pop della cultura nera. Si tratta di un luogo simbolico che va oggi arricchendosi delle nuove generazioni di eroi dell'*entertainment* e dell'*infotainment*: da Spike Lee e le giovani leve del Black Cinema ai *rappers*, dai *comedians* neri ai leader carismatici che affollano le cronache recenti (per tutti il discusso Al Sharpton, “ayatollah di Bensonhurst”). E il richiamo di Ellis al Tyson pugile da mondovisione rende altrettanto evidente l'implicitazione del villaggio globale della

comunicazione elettronico-televisiva, coniugata con certe sue versioni radicali e poco compromesse e con l'universo della *stand-up comedy*.

E così continuava poco più avanti:

Di quel territorio simbolico di cui anzi dicevamo, revisione del pantheon afroamericano, Reed è indubbiamente uno dei massimi creatori e divulgatori. Non a caso Henry Louis Gates, Jr., saggista tra i più celebrati della cultura nera di oggi, con il suo *The Signifying Monkey* (1988) è partito proprio dalla fiction reediana per impostare una lucida riflessione teorica sulla letteratura afroamericana. In Reed Gates trova il recupero della tradizione, con la riscoperta di Zora Neale Hurston, spirito comico sempre più amato e indagato dalla critica nera, e della detection di Chester Himes; con la rivalutazione del Charles Mingus dell'autobiografia, e forse di Langston Hughes. E trova anche gli stimoli per la sperimentazione e l'eclettismo più sfrenati, al ritmo dei *cartoons* della Warner, come ha scritto Charles Johnson in *Being and Race. Black Writing since 1970* (1988).⁷

Dall'intervista filtravano tutte le preoccupazioni per la restaurazione in corso nelle arti, in chiave di esplicito conservatorismo che fa di tutto pur di arginare la sperimentazione più intelligente, particolarmente in letteratura. Il mainstream dell'editoria, ispirato dai colossi dell'informazione come il "New York Times", non lasciava spazi, per quanto il "nero" continuasse ad attirare parecchio: come sosteneva Reed, "tutti vogliono scrivere un Black Novel" e "c'è parecchio *black writing* in giro", quasi una riedizione del clima culturale individuato sessant'anni prima dal Norman Mailer di *The White Negro* (1957).

Ingaggiato sulle questioni, allora molto di moda, della paranoia (come cifra postmoderna), Reed ne parlava come di "un

⁷ Franco Minganti e Luca Torrealta (a cura di), "Per una nuova estetica nera: Ishmael Reed", in "Leggere", n. 35, ottobre 1991, p. 56.

grado superiore di sensibilità” – e che se ne intendesse almeno un po’, ci raccontava sorridendo, lo attestava Thomas Pynchon che, direttamente dalle pagine di *Gravity’s Rainbow* (1973), aveva invitato i lettori ad andare a chiedere direttamente a lui, Reed, di cospirazioni e segreti massonici: “*Check out Ishmael Reed. He knows more about it than you will ever find here*”. L’intervista si concludeva con la messa a fuoco dell’ideale di essere uno scrittore internazionale: gli piaceva pensarsi – molto tradizionalmente, forse – come lo schiavo in fuga che attraversa le acque. Era il Black Atlantic, poi sarebbero diventati altri oceani, e oggi la prospettiva continua tutto sommato a essere quella del *going global*.⁸

Continuavo a procurarmi e a leggere i suoi romanzi, scoprendo piano piano anche le raccolte di *non fiction* che, come al solito, processavano infiniti aspetti della vita e della cultura americana. Non era sempre facile seguire “da lontano” il polemisimo spinto di quegli interventi, così *topical*, legati all’attualità, e particolarmente esigenti per un lettore europeo che deve essere super-informato: sia pure all’interno di coordinate culturali più che comprensibili, anzi ricorrenti e a volte magari scontate, gli attori che si muovevano in scena avevano nomi e ruoli pressoché sconosciuti. Si intuiva e si toccava con mano l’urgenza di quegli scritti, anzi balzava all’occhio come quelle esacerbate occasioni all’apparenza così “locali” – estemporaneamente così “personali”, a volte evidenti e continuati scontri di ego – in realtà avessero sempre il rilievo di questioni di interesse nazionale, e

⁸ Non più tardi del 2010, Reed apriva così la sua raccolta di *non fiction* *Barack Obama and the Jim Crow Media: The Return of the Nigger Breakers* (Baraka Books, Montréal 2010): “Quando uscì il mio *Flight to Canada* nel 1976, non avrei mai immaginato che sarei vissuto abbastanza per vedere che le opinioni degli afroamericani sui media e in generale sarebbero state marginalizzate così da farmi sentire come il più classico oratore-schiavo fuggiasco del XIX secolo. Ovvero che avrei dovuto prendere un traghetto per il Canada per poter esprimere le mie idee perché, come sostiene il mio agente, nessun editore americano accetterebbe di pubblicare questo libro”.

magari internazionale... verrebbe anzi da dire che la *non fiction* di Reed sia l'ambito in cui la sua dichiarata dimensione *local/global* si dispiega al meglio. La sua idea "agonistica" – *writing is fighting* è uno dei suoi motti preferiti – era in realtà una prassi e la sua frequentazione dell'immaginario pugilistico un coté che non era già più solo una boutade, come avrebbe poi dimostrato il suo recente libro dedicato a Muhammad Ali.⁹

Provai anche a incrociarlo "da vicino" e ricordo di averlo cercato almeno una volta al suo dipartimento, forse senza neppure troppa convinzione. Potrebbe essere stato il 1995, quando passai qualche mese a UC Santa Cruz e andai a fare un giro sul campus di Berkeley, giusto per scoprire che Reed era in sabbatico. Incontro rimandato: ancora orbite diverse, in avvicinamento e di nuovo in allontanamento, senza sfiorarsi.

Reed era ormai entrato stabilmente nei miei programmi di letteratura americana, sia come lettura a scelta dei programmi istituzionali – per altro un'opzione molto frequentata dagli studenti, per via di un evidente passaparola, piacevolmente stravolti dall'unicità davvero intrigante di *Mumbo Jumbo* – sia come lettura obbligatoria ogni qualvolta proponevo corsi sul Middle Passage e/o l'estetica afroamericana, corsi che abbracciavano diverse forme d'arte, dalla letteratura alla performance, dalla musica al cinema, programmi in cui Reed figurava anche come poeta/musicista. E avevamo pure assegnato almeno un paio di tesi su di lui.

Così fui molto contento quando Shake Edizioni mi propose di curare una nuova edizione di *Mumbo Jumbo*. Era un periodo per me piuttosto intenso, pieno di viaggi e impegni, tanto che lavorai alla curatela e alla postfazione soprattutto in Svezia, tra l'estate e la fine del 2002, dopo aver chiesto aiuto alla collega Cristina Saffiotti per la revisione della traduzione ormai "storica"

⁹ Ishmael Reed, *The Complete Muhammad Ali*, Baraka Books, Montréal 2015.

di Anne Meservey. Fu una buona occasione per offrire al lettore italiano la bellissima copertina originale, con immagine speculare di una scandalosa Josephine Baker senza veli e aureolata da un simbolo floreale di sicuro innuendo sessuale,¹⁰ ma soprattutto la sequenza originale delle pagine d'apertura del romanzo, una sequenza decisamente provocatoria e strutturale alla sostanza del romanzo stesso che il primo editore italiano aveva bellamente "riordinato", credo io, sicuro di aver ovviato a una colossale svista tipografica. C'era in effetti un "Capitolo 1" che precedeva il solito apparato paratestuale di esergo, titolo, dediche e crediti editoriali, così che il romanzo "si (ri)apriva" con il "Capitolo 2"... ma così Reed aveva voluto, non senza ragioni.

Potevo così parlare ora a un lettore certo più attrezzato, culturalmente parlando, e più informato rispetto a quello che più o meno vent'anni prima aveva potuto leggere il romanzo nella nostra lingua. Potevo dunque ricollocare Reed all'interno di una mappatura che tenesse conto dell'estensione di campo fornita per esempio dagli studi culturali e da una certa vena afrocentrica, così come potevo tranquillamente fare riferimento a una pratica linguistico-culturale come il *Signifyin(g)* che avevo indirizzato agli specialisti una decina di anni prima, abbastanza certo che il lettore italiano medio del nuovo millennio non si sarebbe fatto spaventare.

In quello stesso 2002 mi capitò di incontrare finalmente "il mio autore", un incontro del tutto fortuito, occasionato da un mio breve viaggio sulla costa ovest degli Stati Uniti per un convegno diviso tra Los Angeles e Las Vegas, e per l'invito che avevo ricevuto da Richard Hutson, allora direttore del programma di *American Studies* di UC Berkeley, di tenere una conferenza davanti allo staff del dipartimento. A Richard era particolarmente piaciuto il mio intervento a un convegno internazionale

¹⁰ Reed stesso aveva fortemente voluto la foto di Josephine Baker scattata nel 1928 a Berlino da Dora Kallmus, poi trattata da Allen Weinberg per la copertina del romanzo.

che avevamo organizzato a Bologna nel giugno di quell'anno, dedicato a *Mobility in American Culture*, intervento intitolato "*American Music on the Trails*" (lo avrei raccolto anni più tardi come "Paesaggi sonori & anafonie equine: l'immaginario sonico dell'espansione verso Ovest"), così mi aveva invitato a Berkeley alla prima occasione.

Un po' a sorpresa, tra gli illustri colleghi della audience di quel giorno arrivò Ishmael Reed, all'epoca già professore emerito di UC Berkeley, se non erro, di fatto presente sul campus ormai solo di rado. Come si può immaginare, vederlo lì mi fece molto piacere, anche perché il tema del mio saggio – una rilettura critica dell'epopea western attraverso suoni, rumori e musiche – doveva ben essere nelle sue corde e solo per caso, anzi per motivi di tempo, non citavo esplicitamente il suo *Yellow Back Radio Broke-Down*, per me antesignano di operazioni irriverentemente "decostruzioniste" come *Blazing Saddles* (Mel Brooks, 1974) o *Straight to Hell!* (Alex Cox, 1987). Ricorderò sempre la sua sonora risata divertita a ogni momento della conferenza in cui giustapponevo – divertito anch'io – idee ed esiti sonici a illustrazione o contrappunto delle diverse retoriche del mito. Fu per me una bella soddisfazione, tanto più che alla conferenza seguì anche l'invito ad andare a insegnare lì a Berkeley, anche se poi le circostanze della vita – mia figlia in arrivo, una vita affettiva tra la Svezia e l'Italia – mi consigliarono di rinunciare, almeno un po' a malincuore.

Insomma, il *docking*, il contatto diretto, era cosa fatta, ma dopo quel momento le orbite tornarono in allontanamento. Franco La Polla continuava a sentire Reed e credo che i due parlassero parecchio delle rispettive figlie: a Franco piacevano certe poesie di Tennessee, mentre Ishmael mostrava apprezzamento per le prime evoluzioni da rapper di Susanna (*a.k.a.* Suz). Per parte mia, mi affezionavo sempre più ai cd di *Conjure* (Kip Hanrahan & compagnia bella) e, insieme con Giorgio Rimondi – con cui si era riusciti a portare al Festival della Letteratura di

Mantova Angela Davis prima, poi Amiri Baraka – si vagheggiava di portare Reed sullo stesso palcoscenico, con o senza *Conjure*, con o senza pianoforte solo. Inutilmente, però.

Da allora ho continuato a rintracciare sporadicamente le tracce del suo lavoro, felice di poterlo far leggere ora ai miei studenti anche nelle vesti di critico letterario – sue la postfazione a una nuova edizione di un super classico come *The Adventures of Huckleberry Finn* (2013) e il saggio a esso dedicato raccolto tra le pagine della *New Literary History of America* (2009) curata da Werner Sollors e Greil Marcus –, ma soprattutto attraverso gli echi rimandati dal World Wide Web, sul suo blog e nella sua rivista online “Konch”. Faticando non poco – da qua, fuori dall’attualità stretta della vita quotidiana negli Stati Uniti, continuamente palleggiata tra una dimensione nazionale e le infinite costellazioni locali, non meno pregne di valenze simboliche che travalicano gli ambiti geograficamente più stretti – a ricostruire le circostanze e gli attori oggetto dei suoi interventi, come al solito polemici, tanto “agonistici” quanto costruttivi e comunque battendo sempre a segno: dalle scomode considerazioni sulla presidenza Obama ai contributi più recenti dedicati al Tarantino di *Django Unchained* (2012) – con Reed che non si fa sfuggire l’occasione per trasformare quel serrato dibattito nella cura di un volume intitolato *Black Hollywood UnChained* (2015)¹¹ – e alle polemiche seguite ai mancati riconoscimenti agli attori afroamericani nelle *nominations* degli Oscar 2016.

Questo libro si intitola *Il grande incantatore*, e a me piace immaginare Ishmael come il “nostro” Esu-Elegba. Scrive Craig Werner in *A Change Is Gonna Come. Music, Race, and the Soul of America*:

Come tutti gli orisha, Esu-Elegba combina elementi di forza e debolezza. Quando gli Yoruba raccontano storie sugli orisha,

¹¹ Cfr. Ishmael Reed (editor), *Black Hollywood UnChained. Commentary on the State of Black Hollywood*, Third World Press, Chicago 2015.

semplicemente aprono la discussione, non presentano *role models*. A differenza del più classico e stereotipato sermone della domenica che rivela il significato di un passo della Bibbia, il processo Yoruba richiede *call and response*. La forza di Esu sta tutta nella perfetta padronanza della lingua e dei codici, nella fluidità verbale, nell'intelligenza letteraria. La sua debolezza sta nella sua amoralità. Ama la confusione perché in essa si sente come a casa. È perfettamente in grado di spaccare una comunità solo perché è interessante stare a vedere cosa succede. Questo fratello va proprio tenuto d'occhio. Ma se hai bisogno di avvicinarti alla presenza divina, di imparare il significato profondo dei messaggi incomprensibili che arrivano nei sogni o in momenti di timorosa consapevolezza dello spirito, allora non hai scelta, devi trattare con Esu. In un modo o nell'altro, Esu – alias Legba, Papa LaBas, the Signifying Monkey, Brer Rabbit, the Nigga You Love to Hate, Richard Pryor e Flava Fav – tratterà con te. E allora vai giù all'incrocio. E magari incontri un uomo claudicante... [...] Se Esu conferisce talento creativo, poi esige un prezzo da pagare. Porta il caos in una comunità che ha un bisogno disperato di stabilità.¹²

Non vedo l'ora di incontrare di nuovo Reed a Venezia e mi piace comunque pensare che, proprio come il “suo” Jes Grew, Ish sia continuamente alla ricerca del *suo* testo.

¹² Craig Werner, *A Change Is Gonna Come. Music, Race, and the Soul of America*, Plume/Penguin, New York 1999, pp. 66-67.

Musica, performance e scrittura in Ishmael Reed

Marcello Lorrain

Il primo esercizio pubblico di scrittura di un qualche rilievo di Ishmael Reed, a quattordici anni, è una rubrica di jazz su una rivista afroamericana di Buffalo. Precoce nell'interesse per il jazz e affascinato dalla musica, fin da bambino Reed prende confidenza con uno strumento: impara a suonare il violino e sogna di diventare un grande concertista classico come il suo eroe Jascha Heifetz. Poi nell'adolescenza scopre il rhythm'n'blues, il blues, e quindi il jazz. Mentre continua a praticare il violino, anche in un quartetto d'archi, suona pure il trombone nel gruppo jazz del liceo, dove incontra il sax tenore Don Menza. I due ammirano musicisti italoamericani come il trombettista Pete Candoli e il sassofonista Charlie Mariano, suonano arrangiamenti di Stan Kenton (con cui Menza poi lavorerà) ma ascoltano anche il bebop e l'hard bop. Musicisti come Miles Davis, Thelonious Monk, Max Roach, Milt Jackson, Jay Jay Johnson, Clifford Brown e i Jazz Messengers (senza contare Sonny Rollins, l'idolo musicale a cui Reed dedicherà ben tre interviste) esercitano una

suggerimento profonda su quei ragazzi: “Il jazz ci ha tenuto lontano dai guai: eravamo troppo occupati a trovarci a casa di qualcuno per ascoltare i dischi”.¹ Come per tanti giovani afroamericani, non ultimo Amiri Baraka, la fascinazione per Davis non è solo musicale: “Non dimenticherò mai quando Miles venne a Buffalo nel 1959, eravamo tutti in fila ad aspettare, poi il taxi è arrivato e Miles è sceso in uno scintillante abito italiano”.² Ma intanto cresce la passione per il cool jazz di Lennie Tristano e per il west coast jazz di musicisti come Gerry Mulligan, Chet Baker, Dave Brubeck, Paul Desmond.

Di lì a poco, nel 1963, con *Blues People* Baraka propone la prima organica interpretazione della vicenda del jazz in cui la storia degli afroamericani è individuata come il motore essenziale dello sviluppo di questa musica. Nella sua innovativa ricostruzione Baraka tende però a rappresentare il jazz bianco in contrapposizione al protagonismo e all’iniziativa del jazz nero, in una funzione di reazione/recupero rispetto ai momenti in cui si afferma una egemonia nera, e finisce per operarne una complessiva svalutazione. L’atteggiamento di Reed convergerà con quello di Baraka nel riconoscimento della preminenza dei neri nel jazz, in termini di figure-guida e creatività, e nell’individuazione del sistema di potere bianco a cui questa musica è stata storicamente soggetta:

Credo che il problema sia che nel jazz i creatori, gli innovatori sono gli afroamericani. Dai critici bianchi invece sentirai parlare di bianchi. Ti diranno quanto è grande Bix Beiderbecke: mi piace, ma se cerchi un trombettista che sia stato influenzato da lui, be’... non lo trovi. Se cerchi un trombettista che abbia influenzato altri musicisti devi pensare ad Armstrong, non certo

¹ Marcello Lorrai, *Si deve scrivere come se facessimo jazz*, intervista a Ishmael Reed realizzata a Parigi nell’aprile 2002 e apparsa in “Musica jazz”, n. 8-9, agosto-settembre, p. 50.

² Ivi, p. 52.

a Bix. Negli Stati Uniti c'è una grande divisione in termini di mentalità. Hanno avuto ragione i nativi quando hanno detto che gli europei non si sarebbero mai sentiti a casa negli Stati Uniti, che non ne avrebbero mai fatto parte fino in fondo. Si sentono una comunità sotto assedio e questo li porta a essere paranoici, un po' come in Sudafrica. I bianchi devono sempre essere al comando: è per questo che c'è sempre qualcuno che ti ricorda che ci sono musicisti bianchi anche nell'hip hop e nel jazz.³

Ma in continuità con la sua attenzione trasversale rispetto alle appartenenze etniche, e con la visione multiculturalista che lo contraddistingue, Reed non sposa un approccio che ritiene viziato da un eccesso di ideologia: “Questo genere di contrapposizioni c'era già quando ero piccolo. Non me ne interessavo e ascoltavo quello che mi piaceva. Non amo le distinzioni fatte in base al colore”.⁴ Posizione tanto più significativa se si considera l'asprezza con cui negli anni sessanta egli prende a bersaglio quelle che considera forme di “rapina” della creatività nera, polemizzando sia con la poesia e la letteratura della Beat Generation sia con il rock.

Fra il 1962 e il 1967 è a New York, dove pubblica il suo primo romanzo, *The Free-Lance Pallbearers*, e nel Lower East Side stringe rapporti di amicizia con Sun Ra, Cecil Taylor, Albert Ayler e Bill Dixon. Come la scrittura di Reed, la ricerca di questi musicisti aspira a essere risolutamente innovativa. Ma la sintonia con questi alfieri dell'avanguardia afroamericana è più articolata: la loro pratica estetica non solo non corrisponde a quello che la società bianca si aspetta da artisti neri, ma disattende anche le richieste dei liberali radicali bianchi e dei militanti neri, che agli artisti afroamericani chiedono un “realismo sociale” focalizzato sulle condizioni delle minoranze e un atteggiamento

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

pedagogico nei confronti del popolo. Ma Reed apprezza piuttosto la posizione di Malcolm X quale “universalista, umanista e uomo globale” – come lo definisce in una intervista del 1968 con Walt Shepperd –, che ha superato ogni logica separatista. Apprezza anche Coltrane che guarda alla musica classica indiana e afferma: “Oggi l’artista afroamericano è un esploratore mentale internazionale. [...] È afro, è americano, e se va in India e fa del raga, è afro-americano-indiano”.⁵ Per contro non è affatto entusiasta della torsione nazionalista impressa a Coltrane da Frank Kofsky nel suo *Black Nationalism and the Revolution in Music*, uscito nel 1970, un testo di riferimento della lettura politica dell’avanguardia afroamericana.⁶

Ma i fili che lo legano ai jazzmen d’avanguardia che frequenta nel Lower East Side sono anche più specifici. Lo stimola l’iniziativa di una auto-organizzazione – non separatista – dei musicisti a cui Dixon dà vita nel 1964, e in cui coinvolge Sun Ra e Taylor, oltre ad Archie Shepp, Mike Mantler, Paul e Carla Bley. Con Taylor condivide le origini nativoamericane e l’interesse per antiche civiltà non occidentali come quella egizia. A Sun Ra lo avvicina l’utilizzo della cultura di massa e del kitsch, l’interesse per la mitologia e la fantascienza e il filo (e la passione) che li unisce entrambi al vaudeville, una delle maggiori fonti di ispirazione di Reed, ammiratore del geniale attore comico afroamericano Bert Williams, formatosi nel *minstrelsy* e battistrada del musical. Ma nell’avanguardia nera riaffiorano anche i legami con le religioni tradizionali africane, negli Stati Uniti messe in crisi dal cristianesimo, arrecando, secondo Reed, un danno enorme all’indipendenza di pensiero degli afroamericani, indotti a rinunciare alla possibilità di attingere altri livelli di esperienza:

⁵ Bruce Dick and Amritjit Singh (editors), *Conversations with Ishmael Reed*, University Press of Mississippi, Jackson 1995, pp. 7 e 10.

⁶ Frank Kofsky, *Black Nationalism and the Revolution in Music*, Pathfinder Press, New York 1970.

Il problema nel nostro paese è che non ci sono sufficienti influenze africane sulla cultura afroamericana, anche fra gli intellettuali: gli afroamericani finiscono a loro volta per essere occidentali. Poi ci sono quelli come me che rilevano gli elementi africani. C'è in corso un dibattito su cosa siano gli afroamericani, sul contesto da cui provengono. È per questo che ho sentito il bisogno di un ritorno alle origini, per vedere cosa sarebbe successo. C'è un legame fra jazz e religione che io identifico nel ballo e nei ritmi che erano originariamente destinati a usi religiosi.⁷

E la dimensione non materialistica configurata dalla magia, dalla possessione, dall'estasi attraverso la musica, dalla tensione all'uscita dalle limitazioni umane, da una "fisica hoodoo", non è in Reed solo un ingrediente letterario, ma è rivendicata anche nella direzione di un possibile allargamento delle nostre prospettive epistemologiche.⁸

Nel ricollegarsi al mondo spirituale del Sud degli Stati Uniti da cui al jazz è venuto un decisivo impulso, Reed rintraccia anche il filo conduttore che dalle primordiali esperienze religiose e artistiche afroamericane arriva al jazz moderno. Emblematica da questo punto di vista è la riscoperta di una figura come Louis Armstrong, che ha saputo portare la sensibilità delle origini dentro al nuovo. Se in gioventù Reed lo snobbava, considerandolo un musicista all'antica, verso gli anni settanta lo rivaluta, sia sul piano musicale sia politico, e nel 1997 lo rende addirittura protagonista di un lavoro teatrale, *The C Above C Above High C*. La pièce prende spunto da un celebre fatto storico. Nel 1957 il governatore dell'Arkansas Orval Faubus (Charles Mingus gli dedicherà il suo corrosivo *Fables of Faubus*) utilizza la guardia nazionale per impedire a nove alunni

⁷ Marcello Lorrai, intervista a Ishmael Reed, cit., p. 52

⁸ Cfr. l'intervista del 1972 con John O'Brien in Bruce Dick and Amritjit Singh (editors), *Conversations with Ishmael Reed*, cit., pp. 34-35.

neri di frequentare il liceo di Little Rock. Non uso a parlare di politica, criticato da molti neri (fra cui Dizzy Gillespie) per il suo compiacente “ziotommismo” e per non volersi esprimere sulla discriminazione razziale, in quell’occasione Armstrong sorprende tutti rilasciando un’intervista di fuoco. Furioso per l’inerzia di Eisenhower, afferma che per come la sua gente viene trattata nel Sud “il governo può andare all’inferno”, e che il presidente è “doppio” e non ha “gli attributi”. L’intervista esplode come una bomba, e sei giorni dopo Eisenhower si vede costretto a risolvere la situazione inviando in Arkansas mille paracadutisti. In *The C Above C Above High C*, investito di una missione pacificatrice, da “guaritore”, Armstrong rimette al suo posto l’irriverente giovane che lo provoca, personificazione della generazione dei bopper, e gli intima di “rispettare la continuità”: “I critici ci hanno diviso, spezzando la catena di una tradizione che rimonta alle foreste dell’Africa”.⁹

Ma il jazz è un’ispirazione fondamentale anche per *Mumbo Jumbo*, romanzo con cui, riprendendo le tecniche utilizzate nei due precedenti, Reed diventa scrittore di culto:

Scrivendolo ero ben attento al ritmo – afferma senza rinunciare alla polemica nell’introduzione di *The Reed Reader* – e avendo studiato il jazz, so che il ritmo [...] è alla sua radice. Ma la maggior parte dei critici che lodano uno scrittore perché si avvicina ai ritmi del jazz non sanno di che cosa stanno parlando, e spazzatura critica del genere rivela semplicemente la facilità del loro approccio quando analizzano forme americane in cui c’è un’influenza africana.¹⁰

Ad Al Young, che nello stesso anno dell’uscita del libro, il

⁹ Ishmael Reed, *The Plays*, Dalkey Archive Press, Champaign and London 2009, pp. 290 e 331. Più complessa la rivisitazione di Cab Calloway, variamente presente in testi di Reed, che ne valorizza la capacità di veicolare messaggi non coincidenti con un’apparenza fortemente indiziata di “ziotommismo”.

¹⁰ Ishmael Reed, *The Reed Reader*, Basic Books, New York 2000, p. XVI.

1972, gli chiede se trovi giustificato essere sempre paragonato a scrittori come Burroughs e Vonnegut, risponde:

No, se devo essere paragonato a qualcuno allora che mi si paragoni a un Mingus o a un Charlie Parker, musicisti che hanno una fluidità con la struttura accordale quanto noi l'abbiamo con la sintassi o la frase che è la nostra unità base. [...] Io cerco di fare lo stesso tipo di cosa dall'unità della frase al paragrafo al capitolo, ottenendo lo stesso tipo di variazioni che puoi trovare per esempio in Charlie Parker. Non è stato Charlie Parker, ma Cole Porter a scrivere *Night and Day*. Ma che cosa ci ha fatto Charlie Parker? Ci ha improvvisato sopra così che il brano è diventato qualcosa di più di quello che era. È quello che io ho fatto con la forma occidentale.¹¹

Ma gli specifici riferimenti al jazz si inscrivono all'interno di un più generale insieme di propositi estetici, che corrispondono a tratti determinanti dell'arte del jazz: Reed ambisce infatti a una letteratura che sia legata più alla tradizione orale e al carattere popolare dell'arte afroamericana che a una qualche tradizione letteraria precedente; gli interessa soprattutto la novità di un'esperienza tipicamente *americana*, e arriva addirittura a ipotizzare una scrittura che prescindendo dai libri e si nutra esclusivamente di sollecitazioni provenienti dalla televisione.¹²

Alla fine degli anni settanta è coinvolto da Kip Hanrahan in un progetto cinematografico che prevede la presenza di Cecil Taylor e di un famoso ballerino classico, ma che purtroppo non viene realizzato. Hanrahan allora rilancia con un progetto musicale. Nel 1979 propone ad alcuni musicisti che amano l'opera di Reed di lavorare su suoi testi: "Una delle cose che ti colpiscono nel lavoro di Ishmael è che è COSÌ musicale",

¹¹ Bruce Dick and Amritjit Singh (editors), *Conversations with Ishmael Reed*, cit., p. 44.

¹² Ivi, pp. 4-5.

osserva Hanrahan. “Non penso solo al ritmo e alla cadenza delle parole, o dei paragrafi, o alle adorabili trasformazioni della sintassi eccetera. Non sto parlando solo della poesia, perché lo è altrettanto nei romanzi e nei saggi. È nell’atteggiamento, è incorporato nella postura: sfida e testardaggine con stile, con SWING. Forse è questa la ragione, o parte della ragione, per cui le cose che ha scritto hanno significato tanto per i musicisti, e sono entrate così facilmente in rapporto con loro.”¹³

Per molti versi Hanrahan è un interlocutore ideale per Reed. Classe 1954, origini irlandesi (come lo stesso Reed) e russo-ebraiche, cresciuto nel Bronx a base di cultura latina a dominante portoricana, ha viaggiato in Algeria, Mali e Mauritania, quindi in India, dove ha frequentato il poeta Paul Haines e studiato per un anno architettura islamica. Tornato a New York si mette a lavorare con la Jazz Composers Association di Mike Mantler e Carla Bley, quindi nel 1979 fonda una propria etichetta, la American Clavé, per la quale escono due album, *Coup de Tête* nel 1981 e *Desire Develops an Edge* nel 1983, che colpiscono per le singolari atmosfere “cinematografiche” e per l’amalgama di personaggi di diverse estrazioni.¹⁴

Più “regista” di situazioni musicali che bandleader in senso convenzionale, Hanrahan mescola generi e registri mettendo insieme personaggi del free e post-free nero, uomini della no-wave, rock star e virtuosi delle percussioni latine. Nella sua musica ci sono presenze che rinviano a un sincretismo fortemente legato agli interessi di Reed, soprattutto le percussioni di matrice afrocubana connesse con la religiosità della santeria originata dalla cultura yoruba. Intitolato *Conjure* (come un’antologia di

¹³ Da un testo inviato nel 2012 da Kip Hanrahan agli organizzatori della rassegna *Ai confini tra Sardegna e jazz*, in preparazione di un trittico di concerti presentato in estate, uno dei quali, con la partecipazione di Reed, incentrato sul progetto *Conjure*.

¹⁴ Precedente più unico che raro in questo senso è, un decennio prima, *Escalator Over the Hill* di Carla Bley e Paul Haines.

poesie di Reed pubblicata nel 1972) e sottotitolato *Music for the Texts of Ishmael Reed*, l'album esce nel 1984 per la American Clavé. Responsabili della musica dei singoli brani sono David Murray, Carla Bley, Steve Swallow, Lester Bowie, Carman Moore, Taj Mahal e Allen Toussaint, oltre allo stesso Hanrahan. Curiosamente la musica è diversa e meno composita rispetto a quella dei due album precedenti. *Conjure* è più compatto, di taglio più blues e funk (uno dei mattatori è il bluesman Taj Mahal, mentre Toussaint è un importante esponente della scena rhythm'n'blues di New Orleans) ma sempre non convenzionale, e alcuni brani sono di grandissimo effetto, a cominciare dai due di apertura, *Jes' Grew* e *The Wardrobe Master of Paradise*, firmati rispettivamente da David Murray e Carla Bley.

Con un abbondante turnover di musicisti, sia come autori sia come strumentisti e vocalist (tra le voci c'è anche Bobby Womack), nel 1988 Hanrahan pubblica un secondo capitolo di *Conjure: Cab Calloway Stands in for the Moon*, anch'esso orientato in senso blues-soul-funk. La conclusione è affidata a *Minnie the Moocher*, la canzone di Cab Calloway con riferimenti cifrati alla religione afroamericana, dalla quale Reed ha preso l'omonimo personaggio per il suo quarto romanzo, *The Last Days of Louisiana Red*, del 1974. Nel 1992 *Conjure* viene presentato in Europa con due vocalist come Jimmy Scott, all'epoca all'inizio della sua riscoperta, e Jack Bruce.

Nei due album la presenza di Reed è abbastanza circoscritta, egli si presenta quasi esclusivamente come voce recitante senza accompagnamento. Più implicato è invece nel terzo e finora ultimo capitolo discografico di *Conjure*, il cd doppio *Bad Mouth*, registrato e pubblicato nel 2005. Dei tre episodi musicali *Bad Mouth* appare il più eclettico ma allo stesso tempo il più organico e incalzante, con brani che si offrono all'ascolto come un unico flusso. Densità tessiture dei bassi elettrici, il violino elettrico di Billy Bang e il sax tenore di Murray che suonano come la sezione di una big band di jazz, un funk che fa pensare al Miles

Davis visionario dei primi anni settanta, un rock animato da uno spirito zappiano, rock-blues, percussioni e vocalità afrocubane all'insegna della rumba e il free di Murray che con impressionante verosimiglianza evoca quell'Albert Ayler che tanto lo ha suggestionato (come ha suggestionato Reed) all'inizio del suo percorso. Con questo *gumbo* pieno di ingredienti, *Bad Mouth* è forse il progetto musicalmente più coerente alla poetica di Reed che Hanrahan abbia realizzato, un magnifico omaggio alla sua estetica del collage e alla sua capacità di unificare gli elementi più disparati.

Altre soddisfazioni sono venute a Reed dall'hip hop, che egli ha seguito con interesse, e in genere dai protagonisti della black music più giovane e creativa. Per lui infatti l'hip hop è "vero e ben fatto":

Trovo delle somiglianze fra il mio modo di scrivere, che è sempre stato un mescolare e campionare, una sorta di collage, direi influenzato dai surrealisti, e l'uso dei campionamenti che c'è nell'hip hop. C'è lo stesso tipo di approccio sincretistico, e gli *hip-hoppers* riconoscono il mio lavoro, così come George Clinton e i Funkadelics. Molti musicisti citano *Mumbo Jumbo* come fonte di ispirazione.¹⁵

Le testimonianze che ci propongono Reed come performer e in interazione con la musica non sono numerose, ma sono cresciute negli ultimi anni. Nel 2014, per onorare la scomparsa dell'amico Ortiz Walton, con la sua etichetta Konch Records ha pubblicato una session inedita da lui stesso prodotta nel 1970. Virtuoso del contrabbasso, Walton fu nel 1957 il primo nero a suonare nella Boston Symphony Orchestra, ma anche l'autore di un importante studio sociologico sulle dinamiche razziali nella musica americana, *Music: Black, White and Blue*, pubblicato nel 1972. In alcuni brani del cd, intitolato *His Bassist* e intestato a

¹⁵ Marcello Lorrai, intervista a Ishmael Reed, cit., p. 52

Walton, James Leary e a Reed, il poeta è impegnato con Walton, il percussionista Bill Summers e a volte Leary come secondo contrabbassista nell'interpretazione di propri testi: la musica, con Walton in intense, austere improvvisazioni con l'archetto o in vivaci pizzicati, contorna la recitazione che, ricca di pathos, in un caso inclina al canto.

Sulla base di questo documento quanto degli album con Hanrahan, anche se non si può sostenere che Reed sia più attento al senso del dettato che alla musicalità, la sua performance sembra non entrare in stretta relazione con il lavoro dei musicisti. Più che di interplay nel senso jazzistico, si dovrebbe forse parlare di un uso vocale della tecnica del collage, indubbiamente in linea con le sue scelte di poetica, che procede non per amalgama ma piuttosto per giustapposizione tra il mondo dei suoni e quello del senso.

Con una poesia appositamente scritta sulle donne guerriere del Dahomey, Reed interviene poi in un brano dell'album del 2014 *New Throned King* del sassofonista cubano Yosvany Terry, uno dei musicisti di *Bad Mouth*. E lo si ascolta, non solo come voce recitante ma anche come pianista, nell'album *For All We Know*, inciso nel 2007 e pubblicato dalla sua Konch Records, in cui è alla testa di un quintetto comprendente, oltre a flauto e chitarra, il violino della moglie Carla Blank e David Murray come guest.

Dopo avere smesso per un certo periodo di suonare, a sessant'anni Reed ha infatti ricominciato a studiare jazz, applicandosi questa volta al pianoforte e alla composizione (nel 2002 Murray ha interpretato una sua composizione intitolata *9/11*). Ha poi contribuito alla colonna sonora di un film indipendente del 2007, *Sacred Ground*, creata da Murray, con il testo della title track e di *Prophet of Doom*, basato sul mito greco di Cassandra (entrambi i brani sono cantati da Cassandra Wilson). La colonna sonora si è tradotta in un album di Murray (in *For All We Know* è Reed a interpretare *Prophet of Doom*, accompagnato al piano

da Murray). Nel 2009 Murray ha pubblicato l'album *The Devil Tried to Kill Me*, con due brani con testo di Reed, *Afrika*, cantato da Taj Mahal, e la title track interpretata dal rapper Sista Kee. Infine *Be my Monster Love*, album di Murray del 2013, con le voci di Macy Gray e di Gregory Porter, contiene tre nuovi brani con parole di Reed, *Army of the Faithful*, *Hope is a Thing with Feathers*, e anche in questo caso la title track.

La complicità fra Reed e Murray, assiduo del progetto *Conjure* e uno dei più significativi e popolari esponenti della scena jazzistica odierna, è profonda e non solo musicale: Murray “riesce a vedere i collegamenti tra jazz e religione, quella di Cuba o del Senegal: per lui non è solo intrattenimento, c'è qualcosa d'altro sotto. David fa parte della Holy Ghost Church, una delle chiese pentecostali in cui si ritrovano elementi africani: [...] per esempio conserva l'aspetto della possessione”.¹⁶

In *For All We Know* Reed interpreta i propri testi con musiche composte da Murray fra letture di brani come *Blue Bossa*, *Black and Blue*, *Come Sunday*, *Solar* e *Naima*. Ma è evidente che fare musica non significa per lui solo coltivare i propri antichi amori: come accenna in un'intervista, è parte della ricerca di “nuove forme di narrativa”.¹⁷

¹⁶ Ivi, p. 52.

¹⁷ Cfr. intervista con Wajahat Ali, in goatmilkblog.com.

Jes Grew in Italy

Giorgio Rimondi

Nessuno può dire cosa sia un romanzo. Può essere tutto ciò che si vuole, uno spettacolo di vaudeville, le notizie del mattino, l'incomprensibile borbottio di uomini cavalcati dai demoni.

Ishmael Reed

1.

New Orleans, inizio del XX secolo. Una misteriosa epidemia si diffonde per la città e piano piano, pagina dopo pagina e capitolo dopo capitolo sale verso Kansas City, quindi arriva a Chicago arrestandosi infine ad Harlem, la “città che Non Dorme Mai”. Il suo nome è *Jes Grew*. Un morbo che non fa differenze di sesso, cultura e stato sociale ma associandosi alle musiche nere induce la gente a dimenarsi, ballare e cantare in un vortice di entusiasmo che sovverte i valori costituiti: logica, sobrietà, decenza, capisaldi del Discorso Occidentale, vengono travolti da un brivido ritmico che scuote i corpi e le menti, sospingendo i pochi non ancora infetti a radunarsi al grido di “vogliamo la febbre!”. Costrette a esporre avvisi di “Vietato Ancheggiare” e “Basta col Dimenarsi” le autorità non sanno come affrontare un fenomeno che alla ritualità voodoo e al culto di Osiride unisce il dinamismo delle danze africane, serpeggiando come un fiume

in piena. Sulle cause della febbre psichica, che ciclicamente si presenta alla ribalta della storia con il nome di “desiderio di libertà”, indaga Papa LaBas, dandy attempato e detective metafisico, versione creola di quel Legba che nelle religioni caraibiche ha il compito di mediare fra gli dèi e gli uomini. Coadiuvato dal fido Black Herman (al secolo Benjamin Rucker), Gran Dottore del voodoo e Maestro Cerimoniere dell'ordine degli Occultisti, idolo dei musicisti neri e primo ispiratore di Sun Ra.

Costruito come una fiction-non fiction, *Mumbo Jumbo* di Ishmael Reed è un romanzo irriverente e iconoclasta che al destino del *logos*, e al monoteismo degli Atonisti (che amano la logica e il buon senso),¹ oppone lo spettro del *mythos* e la creatività degli HooDooisti (che escono di senno per far posto agli spiriti). Zeppo di riferimenti talvolta riconoscibili e talaltra depistanti,² mescola illustrazioni e definizioni, genealogie e bibliografie, anagrammi e telegrammi; impagina prologhi posticipati, falsi (o doppi) inizi, incipit che precedono le epigrafi; inserisce titoli improbabili come “Cercasi Punto di Vista Negro” o “Ricordare di dar da mangiare ai Loa”. E questo bisticcio di apparati produce una scrittura al quadrato in grado di sovvertire il senso dell'operazione letteraria. Come un inarrestabile virus discorsivo *Jes Grew* rilegge in chiave afroamericana la Storia Ufficiale parassitandone i procedimenti e opponendovi un'altra storia, che non si trova sui libri, dove Mosè suona la chitarra elettrica, il Libro di Toth si sfoglia al Cotton Club e Sigmund Freud s'impappina di fronte allo spettacolo della cultura nera.

¹ Il nome è desunto da quello del faraone Akhenaton, considerato il primo monoteista teocratico avendo sostituito il tradizionale pantheon egizio con il culto di Aton, il disco solare.

² A partire dal titolo, sulla cui origine una nota avverte: “Mumbo Jumbo, dal Mandingo *me-me gbio-mbo*, il mago che allontana gli spiriti inquieti degli antenati” (mentre per certi dizionari si tratta di un feticcio totemico), e da un esergo in cui si ricorda che per James Weldon Johnson i primi ragtime erano “cresciuti così: *Jes Grew*” (ovvero *just grew*). Qualche sorpresa riserva la rete a chi volesse provare a digitare i due sintagmi: “Mumbo Jumbo” e “Jes Grew”.

È la stessa nozione di testualità che viene problematizzata, facendo di *Mumbo Jumbo* la forma archetipale del “Grande Intertesto Nero”. In un movimento a spirale che si coglie fin dalla prima pagina, in cui il sindaco di New Orleans, un tipo azzimato con le scarpe di copale e i capelli alla Rodolfo Valentino, viene chiamato d’urgenza all’ospedale poiché “What was once dormant is now a Creeping Thing”, ciò che prima sonnecchiava è diventato una Cosa Che Striscia:

Dottore, com’è la situazione? chiede il Sindaco.

Ne abbiamo 22. L’unica cosa che sembra anestetizzarli è il sonno.

Quand’è cominciato?

Stamattina. Ci sono arrivate notizie che quaggiù la gente stava facendo “cose stupide e sensuali”, in uno stato di “agitazione incontrollabile”, si dimenavano come pesci, facendo qualcosa chiamato il “rock dell’aquila” e la “sculettata”; ballavano un “Mooche” molto fico e “bramavano di avere un ruolo”. Abbiamo decifrato questo Mumbo Jumbo dei negri. Sapevamo che qualcosa stava crescendo proprio come l’esplosione degli anni 1890. [...] Se questo Jes Grew diventa un’epidemia significherà la fine della Civiltà Come Noi la Conosciamo...

In America il romanzo esce nel 1972, suscitando un certo scalpore. Nove anni dopo Rizzoli ne propone l’edizione italiana a cura di Fedora Giordano, con traduzione di Anne Meservey, e nel 1991 lo inserisce nella Biblioteca Universale riconoscendolo come un classico.³ A certificare questa collocazione compare, in quarta di copertina e senza titolo, un testo di Elémire Zolla, esperto di esoterismo e testimone di quel “sapere tradizionale” che alimentò il pensiero prima del sorgere della filosofia. A suo parere il romanzo dà voce a quella metafisica negra che attraverso le figure archetipali presenti nelle cerimonie voodoo esprime

³ Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo. Romanzo vudù*, tr. it. di Anne Meservey, Rizzoli, Milano 1991.

una delle più significative critiche del razionalismo occidentale: non operando una deformazione del linguaggio, sulla scorta della lezione di Joyce, ma organizzando in modo “scintillante, coltissimo e gergale” le modalità narrative che costituiscono lo strumento d’elezione della rinascita negra. Approfittando dell’occasione offerta da questo rispecchiamento nello sguardo dell’altro, conclude l’autore, la modernità potrebbe finalmente decidersi a “gettare le stampelle su cui si regge da secoli, facendo, con Reed, le più singhiozzanti, liberatrici risate su se stessa”.

Forse la modernità non ha saputo profittare dell’occasione suggerita da Zolla, ma certamente ha continuato a leggere un libro che Harold Bloom considera tra i più influenti per il canone (o anti-canone) occidentale. E così nel 2003 l’editore ShaKe incarica Cristina Saffiotti di rivedere la traduzione Meservey, quindi ripubblica il libro badando a riportare gli apparati al loro (dis)ordine originario, visto che in un empito di sfiducia verso l’italico lettore l’edizione Rizzoli ne aveva per così dire semplificato lo schema. In aggiunta una postfazione di Franco Minganti, che traduce due “ricette” poetiche di Reed tratte dalla raccolta *Conjure* e poste sotto il segno dell’estetica “Neo-HooDoo”:

Gombo Févi

Un pollo intero – se non si ha del pollo,
andrà benissimo del vitello; un po’ di prosciutto;
granchi, o gamberi, o tutt’e due, a
piacere; okra secondo la
quantità di zuppa; cipolle, aglio, prezzemolo
peperoncino, ecc. Addensare con molto riso.
(Non dimenticare di tagliare a pezzi il gombo o okra.)

Gombo Filé

Come sopra tranne per il fatto che l’okra viene ridotta in
polvere e si usano delle ostriche

Perché la chiamo “Estetica Neo-HooDoo”?

La quantità degli ingredienti dipende
*da chi cucina!*⁴

L'apertura di una pratica in cui la variabilità degli ingredienti fa il paio con l'estro del cuoco corrisponde a una precisa poetica combinatoria (e a una ben definita posizione filosofica), che individua la cifra stilistica di *Mumbo Jumbo* in una disseminazione fortemente sincretica. Smontare le convenzioni della letteratura occidentale e rimontarle in un incredibile *pastiche* di tempi, ritmi, modelli e generi; rinnovare l'idea di spazio narrativo con il montaggio parallelo di testi, elementi grafici e immagini fotografiche: ecco alcune delle modalità operative di Reed, alle quali si aggiunge l'impellente necessità di “annerire” le tracce della civiltà occidentale dando spazio all'espressività afroamericana. Nella sua passione per il collage e il bricolage l'estetica “Neo-HooDoo” utilizza gli stessi procedimenti delle culture orali e del jazz, quelli in cui la creatività individuale interviene su materiali noti e standardizzati. Ed è in questo modo “che il Reed scrittore postmoderno, impegnato a interrogare, decostruire e sfidare le narrazioni e le metanarrazioni della modernità occidentale, facilmente incontra il Reed scrittore postcoloniale e multietnico, impegnato in un percorso molto simile, soprattutto per quel che riguarda i quadri della storia e le modalità narrative a essa associate”. Ed è sempre in questo modo che “gnosi, semiosi e mito si incontrano e si impollinano a vicenda in modo che l'umanità che Reed ha in mente possa farsi sentire, vedere e conoscere”.⁵

⁴ Cfr. Franco Minganti, *Postfazione* a Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo*, tr. it. di Anne Meservey rivista da Cristina Saffiotti, ShaKe, Milano 2003, p. 219, corsivi nel testo. *Gombo* o *gumbo*, il nome con cui i Bantu chiamano la pianta di okra, è un piatto tipico della cucina *cajun*, diffusa nel sud degli Stati Uniti e specialmente in Louisiana, che si prepara in forma di zuppa o stufato.

⁵ Ivi, entrambe le citazioni a p. 225.

2.

Che oltrepassando (a ritroso) l'Atlantico *Jes Grew* fosse arrivato in Europa *Mumbo Jumbo* lo dice solo di sfuggita, mentre ignora totalmente l'esistenza di una nostrana e pimpante Jazz Age. Tutto inizia nell'agosto del 1919, quando il supplemento culturale del "Corriere della Sera" pubblica un reportage da New Orleans intitolato *Musiche e danze americane* e firmato da un certo Bruno Zuculin. Cos'è questo "jazz-band" che entusiasma i futuristi e scandalizza i passatisti? si domanda l'autore. Per poi rispondere che si tratta di una nuova modalità esecutiva, di matrice nera e strettamente collegata alla danza. Egli non sa che dopo la chiusura del Red Light District i musicisti di New Orleans hanno iniziato la diaspora verso nord, seguendo passo passo il percorso di *Jes Grew*, e non immagina che la "febbre del jazz-band" è destinata a crescere anche nel Belpaese. Ma l'articolo di questo ignoto cronista avvia una guerra di opinioni pronta a esplodere sulla stampa nazionale.

Se dalle pagine del "Principe" si urla *Abbasso il fox-trot* la "Voce repubblicana" si preoccupa della *Moda del nero*, "Il Nazionale" dedica *Quattro parole a Joséphine Baker*, il "Corriere della Sera" dichiara *Guerra al jazz* mentre "Il Giornale d'Italia" lancia *Anatemi contro la musica negra*. Una passione epilettica per musiche e danze sincopate si impadronisce di critici e giornalisti, uomini di cultura e signore della buona società. Ovunque si discute di blues, di hot, di rag e ci si interroga sulla traduzione di *black bottom*: "bottone nero", "suolo nero" o piuttosto, e maliziosamente, "didietro nero"? Come si legge in un editoriale del fascistissimo "Impero", al tempo diretto da Mario Carli, l'infatuazione produce un'inarrestabile smania ballerina:

E infine danze e danzatrici, musiche, orchestre, jazz, strumenti, balletti d'America ovunque, sui palcoscenici del Varietà, nelle Taverne, negli Alberghi, perfino nelle case signorili: negri,

falsi negri, creole e mulatte, ungheresi truccate da meticce, napoletane travestite da cubane, presunte giavanesi del Massachusetts, e girls, girls, girls su tutta la linea...

I primi dischi Durium⁶ diffondono le voci dei cantanti americani per il piacere di una generazione che recita il proprio credo modernista: “Il film dev’essere tedesco, il ballo russo, la pittura francese e la musica negra”, mentre il Teatro della Pergola organizza un veglione intitolato *Jazzbandopoli* e “La Fiera letteraria” pubblica un’illustrazione con i *Sei personaggi* di Pirandello in cerca di un maestro jazz. Giuseppe A. Borgese pubblica *Valencia*, “il più bello dei fox-trot”, Attilio Bertolucci recensisce dischi negri su “L’Italia letteraria”, Massimo Bontempelli difende la moralità del jazz e Enrico Prampolini sostiene che il blues è una forma plebea di spleen. Fotografando lo stato di eccitazione generale una rivista per nottambuli e viveur propone di formare un’orchestrina di letterati con Borgese al trombone, Oriani al sassofono, la Vivanti al pianoforte, Bontempelli al contrabbasso e, ovviamente, Marinetti alla batteria.

I benpensanti considerano il jazz una musica volgare, nefasta per il sentimento religioso e l’unità della famiglia, i modernisti ritengono che incarni lo spirito dei tempi come i grattacieli. Mentre si diffonde la malattia sconosciuta, qualcuno getta un grido d’allarme: dall’America si starebbe propagando una pericolosa “patologia del jazz”; vittime della febbre epilettica, altrimenti detta “jazzdemenza”, tutti coloro che si lasciano travolgere dai ritmi sincopati. Nel 1928, dal fondo della prigione in cui l’hanno gettato i fascisti, Antonio Gramsci confida alla cognata Tania le sue preoccupazioni:

Se c’è un pericolo, esso è costituito dalla musica e dalla danza importate dai negri. Questa musica ha conquistato tutta una schiera di europei civilizzati, o meglio ha creato un vero

⁶ Casa discografica italiana attiva tra il 1940 e il 1989.

fanatismo. Ora è assolutamente impossibile immaginare che la ripetizione continuata dei gesti fisici che fanno i negri che danzano intorno ai loro feticci, che l'avere tutto il giorno nelle orecchie il ritmo sincopato del jazz-band, che tutto questo resti senza conseguenze ideologiche.⁷

Sintetizzando: se in generale la musica è pericolosa in quanto facilmente assimilabile dal nostro mondo psichico, la musica negra lo è ancor più in quanto collegata alla moda, al divertimento e soprattutto alla frenesia del ballo. *Jes Grew* sorride beffardo.

3.

Transitato dalla metafisica sapienziale al dislocamento postmoderno, con il passare del tempo *Mumbo Jumbo* non ha perduto la sua centralità, sia in riferimento agli studi postcoloniali sia alla tradizione della *science fiction*, se è vero, come scrive Reed, che “il Libro di Fantascienza può essere più rivoluzionario di tutti quanti gli opuscoli, i volantini e i manifesti politici messi assieme”. Come peraltro testimonia la recente uscita per le edizioni di minimum fax, che recuperando la nota di Elémire Zolla presenta il libro come un oggetto di culto a mezza strada tra giallo voodoo e hard-boiled mistico, ribadendo l'importanza di una cultura, come quella afroamericana, che appare governata da una specifica *Black Fantasy*. Tutt'altro che trasparenti appaiono però le motivazioni di questa edizione, a partire dalla scelta di abolire le immagini. Senza che al lettore venga fornita alcuna spiegazione spariscono infatti la trentina di fotografie, disegni e riproduzioni grafiche che nelle intenzioni dell'autore costituiscono il controcanto visivo della narrazione, e quindi la sua più intima cifra stilistica. Viene il sospetto che anche in questo caso, come per l'edizione Rizzoli, si cerchi di “normalizzare”

⁷ Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, Einaudi, Torino 1965, pp. 179-180.

un romanzo pensato per sottrarsi all'imperialismo del Discorso Occidentale, come direbbe Reed, compreso quello che si manifesta nelle forme della censura editoriale. Sicché nonostante le pecche, o forse proprio a causa di esse, l'occasione mostra come *Mumbo Jumbo* continui a disturbare i sonni dei difensori di ogni presunta *political (& cultural) correctness*. Non si può infatti dimenticare che nell'estrema varietà delle forme proposte, dal cinema alla narrativa alla musica, quella *Black Fantasy* sembra perseguire un solo obiettivo: ridisegnare lo spazio dei rapporti sociali e ripensare il tempo della propria vicenda storica, contrastando la logica della storia-a-senso-unico e avvalendosi della costruzione di mitologie alternative. Ed è precisamente questo l'interesse del cosiddetto *Afro-Futurism*, di cui *Mumbo Jumbo* è considerato una pietra miliare.

Il termine, introdotto nei primi anni novanta da Mark Dery, è in breve divenuto un imprescindibile riferimento critico.⁸ Nell'ottica di Dery si tratta di combinare elementi di storia e finzione, suono e immagine, oralità e scrittura per condurre un'indagine sulla vicenda afromericana che sia allo stesso tempo critica e aperta a tutte le forme di espressività: dal funk di George Clinton alla narrativa di Zora Neale Hurston, dalla poesia di Langston Hughes alle canzoni di Cab Calloway, dalle tele di Jean-Michel Basquiat al rap dei Public Enemy: "Afrofuturismo è la parola giusta per descrivere il mondo di oggi-domani nella musica, nell'arte e nel teatro, nella politica e negli studi accademici", precisa Michael A. Gonzales, "a seconda di chi la pronuncia, essa assume differenti coloriture". Sono del tutto evidenti le analogie tra questa definizione e le "ricette Neo-HooDoo," poiché sia l'una sia le altre si oppongono alla cancellazione della presenza nera nella storia moderna mentre, al contempo, difendono la libera circolazione delle idee ("I used ideas borrowed from others

⁸ Cfr. Mark Dery, *Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose*, in "South Atlantic Quarterly", 92, 1993.

cultures to reinforce my own culture”, ripete Reed). In linea con la prassi jazzistica, che attribuisce ugual peso all’autore di un brano e a coloro che ne propongono esecuzioni memorabili, questo atteggiamento valorizza la multiculturalità dilatando il concetto di *Black Aesthetic*, mentre al contempo problematizza il tema della paternità e del copyright. Insieme al tema della danza, e della sua forza vivificante e destabilizzante, nella produzione di Reed lo s’incontra ovunque, tanto nelle poesie:

ikhnaton looked like
prophet jones, who brick
by brick broke up a
french chateau & set it
down in detroit.
[...] osiris in
vented the popcorn, the
slow drag & the lindy hop.
he’d rather dance than rule⁹

quanto nelle interviste:

I Greci erano in Africa tremila anni prima di scrivere le loro tragedie. E le più antiche, come *Le supplici* di Eschilo, assomigliano molto alle cerimonie voodoo, con le libagioni agli dei e la possessione. C’è dunque un parallelo. *Antigone* è molto simile a Iside nel circolo di Osiride e io sto facendo esperimenti con il circolo di Osiride – temi come il morto insepolto. Ma Antigone ha anche alcune qualità di Minnie the Moocher nella canzone di Cab Calloway, poiché è una “lowdown Hoocher Koocher”, una frase che ha una connessione voodoo. D’altronde la Sfinge di Edipo viene dall’Etiopia...¹⁰

⁹ *Why I Often Allude to Osiris*, ora leggibile in <https://shigekuni.wordpress.com/2010/01/26/ikhnaton-came-up-with-the-door/>.

¹⁰ Shamooin Zamir, “An Interview with Ishmael Reed”, in Bruce Dick and Amritjit Singh (editors), *Conversations with Ishmael Reed*, University Press of Mississippi, Jackson 1995, p. 300.

Tale estetica non implica alcuna necessità ordinativa, alcuna esigenza tassonomica, limitandosi a riformulare le coordinate dell'esistenza a partire dai paradossi del pensiero occidentale che contrappone il tempo interiore della coscienza a quello esterno e misurabile, lo spazio lineare della percezione a quello curvo della relatività einsteiniana. Mentre nella cultura afroamericana il rapporto fra tempo e spazio assume caratteristiche del tutto peculiari: basti pensare ai collage di Romare Bearden (amico ed estimatore di Reed), ai romanzi di Octavia Butler, alla musica di Thelonious Monk. Misurati, venduti e comprati, il tempo e lo spazio occidentali hanno finito per assoggettare gli uomini alla loro astratta potenza, mentre nella tradizione africana (e afroamericana) l'uomo crea e produce il proprio spazio-tempo nell'ottica di un presente dinamico, in continuità con il passato ma estraneo a ogni escatologia.

4.

Jes Grew, quel Qualcosa che aveva spinto Charlie Parker a scalare l'Everest dell'Accordo. A tenere il riff in estasi, poi a scendere in basso, a risalire, la Cosa che fece la fortuna del suo sax Contralto. Jes Grew che ha influenzato il sax tenore di John Coltrane; che ha lasciato la sua traccia nella voce di Otis Redding, che ha costretto Black Herman a scrivere un dizionario dei Sogni che avrebbe fatto invidia a Freud. Jes Grew era l'elemento maniacale dell'artista che preferiva la glossolalia a cose "ordinate pulite o lucide".

Pronunciate alla fine del romanzo, le parole di Papa LaBas colgono il mistero di una narrazione che nelle forme della satira e dello spirito carnevalesco risponde a una società che non offre soluzione ai problemi che crea. Una narrazione che non si limita a celebrare il lutto della "ragionevolezza" ma ci introduce in una cultura che invita a credere nei sogni, misurarsi

con il soprannaturale, suonare in una band per risolvere *in concert* ogni controversia. Utilizzando una scrittura che eleva l'indeterminatezza a dimensione metanarrativa, e annodando inestricabilmente suono e senso, essa intende "battere le Sacre Parole dell'Occidente sull'incudine del Boogie Woogie". È la poetica del *gombo*, che lo si preferisca *Fevi* o *Filé*, e ci induce a leggere *Mumbo Jumbo* come una partitura, sperimentale e immaginifica, in grado di instaurare un nuovo patto tra visibile e invisibile, spaziale e temporale, unendo alla scelta modernista della discontinuità narrativa il sincretismo della spiritualità afroamericana:

Quando la banda comincia a suonare – racconta Louis Armstrong citato in *Mumbo Jumbo* – tutti si mettono a ondeggiare da un lato all'altro della strada, specialmente quelli che si aggregano e seguono quelli che sono andati al funerale. Sono noti come la "seconda fila" e possono essere gente qualsiasi, che si trova a passare e che vuole sentire la musica. *Lo spirito li prende e loro lo seguono.*

Nei riti voodoo i loa si manifestano tutti insieme, ricorda Reed, berciando e litigando in una sorta di apparente disordine; lo stesso accadeva nella musica di New Orleans ai primi del Novecento, quando le voci degli strumenti mimavano la manifestazione dei diversi loa. Per questo Louis Armstrong "è il più importante jazzman del secolo", perché ha mantenuto viva la tradizione. Una forma assurda, illogica, paranoica di conoscenza? "Certamente", risponde Reed, "poiché la paranoia è una forma superiore di sensibilità."

Deve averlo intuito anche Kip Hanrahan quando, nel 1984, raccoglie attorno a sé alcuni dei personaggi più in vista della scena musicale americana per dar vita al progetto *Conjure: Music for the Texts of Ishmael Reed*: Steve Swallow e David Murray, Carla Bley e Lester Bowie, Taj Mahal, Allen Toussaint e altri ancora riuniti in una seduta divenuta storica. Come suggerisce

il titolo del cd, si tratta di testi di Reed messi in musica. Con la sola, parziale eccezione della prima traccia, intitolata *Jes Grew*, che non corrisponde a uno specifico testo ma riassume il senso profondo del progetto reediano, poiché è costruita con lacerti e citazioni, con temi, frasi ed elementi concettuali direttamente pescati da *Mumbo Jumbo*. Un affascinante lavoro di montaggio che letteralmente teatralizza il *gombo style*, mescolando creativamente elementi di ordine linguistico e musicale senza dimenticare che non c'è pensiero che non abbia il suo ritmo, e concetto che non si possa ballare.

Ecco allora la voce di Taj Mahal che conduce le danze sul fondo ritmico delle percussioni, l'irresistibile contrappunto funky del sax di David Murray e le voci del coro che rispondono a tono: "scivolare, muoversi, ancheggiare: tutto ciò che tocchiamo si trasforma in un'altra cosa. *Eagle rock, cake-walk, sassy-bone*; eh sì, potrebbe essere la fine della Civiltà come Noi la Conosciamo!"

"Lord, if I can't dance, no one shall", se non posso ballare io non lo farà nessuno, imprecano gli invidiosi Atonisti, con i loro piedi di piombo e le schiene ingessate, incapaci di afferrare il ritmo della modernità nera. E di lontano, sornione, brilla il sorriso di *Jes Grew*.

ISHMAEL REED

Author of Hiring Dirty Laundry



"Part vision, part satire, part farce... A wholly original, unholy cross between the craft of fiction and witchcraft." —The New York Times

MUMBO JUMBO

Mumbo Jumbo, Scribner Paperback Fiction, New York 1996

Bibliografia ragionata

Andrea Ravagnan

Per il lettore italiano, Ishamel Reed, uno dei più prolifici ed emblematici autori afroamericani degli ultimi cinquant'anni, è semplicemente l'autore di *Mumbo Jumbo*. Vuoi per l'indubbia predominanza che il terzo romanzo ha assunto nella sua vicenda di scrittore, vuoi per il pionieristico intuito di Elémire Zolla che già nel 1981 – a una decina d'anni dalla sua prima pubblicazione negli Stati Uniti – inseriva nella collana Paramita dell'editore Rizzoli, da lui diretta, la prima traduzione italiana del libro, sta di fatto che *Mumbo Jumbo*, considerando anche la recentissima edizione per minimum fax, è non solo l'unico romanzo ma anche l'unico lavoro di Ishmael Reed pubblicato in Italia. Quattro le sue edizioni, che riportiamo di seguito, tutte basate sulla prima traduzione, quella di Anne Meservy. Un discorso diverso si può invece fare per la critica italiana che se n'è occupata, segnalando in particolare il lavoro di Fedora Giordano, curatrice, tra le altre cose, della prima edizione italiana del romanzo, e di Franco La Polla, che ancora prima

aveva selezionato brani da *Mumbo Jumbo* e *Flight to Canada* per un numero monografico della rivista “Carte segrete” interamente dedicato a *Il nuovo romanzo americano. 19 narratori inediti scelti e presentati da Franco La Polla, tradotti da Franco Minganti*; e, appunto, di Franco Minganti, che ha poi mostrato una continuità d’attenzione su Ishmael Reed difficile da ritrovare in altri studiosi del nostro paese.

Questa bibliografia, rivolta soprattutto al versante delle pubblicazioni statunitensi, vuole offrire al lettore italiano uno sguardo d’insieme sulla vastissima ed estremamente diversificata produzione letteraria di Ishmael Reed, nella piena consapevolezza di non poter essere esaustiva, sia per la mole di articoli e scritti brevi che caratterizza la sua lunga carriera di *contributor*, sia per la natura del suo lavoro di autore, vissuto spesso ai margini, o al di fuori, dei consueti binari editoriali ed entrato invece in quelli della *live performance*, collegata alla composizione e all’improvvisazione musicale (vale la pena ricordare il libretto scritto nel 1998 per la gospel-opera *Gethsemane Park*, su musiche di Carman Moore).

“Ciò che faccio potrebbe essere chiamato *collage*, come fanno certi pittori, ed è proprio questa forma di incorporazione che attuo nel mio lavoro. [...] Amo l’arte, la musica e la letteratura, mi piacciono allo stesso modo la *science-fiction* e la mitologia africana ma ho guardato la televisione per tutta la vita, e quindi sono influenzato dai format televisivi, dai *sequel*, dai cartoni animati. Così funziona la mia mente.” Dopo aver letto queste parole, tratte da un’intervista, appare riduttivo parlare semplicemente di multiculturalismo a proposito di Ishmael Reed. La sua esperienza umana e artistica si dilata infatti fino a comprendere gli aspetti più contraddittori del sapere, all’insegna di una forza inclusiva che intende riconfigurare i modelli culturali rifiutando ogni forma di imperialismo conoscitivo. Per comprendere la vastità di riferimenti che egli mette in campo nella serie di opere letterarie, teatrali, giornalistiche e musicali

cui ha dato vita o a cui ha collaborato è certamente utile partire dai testi di Franco Minganti e Marcello Lorrai compresi in questo volume, ma anche considerare che oggi una parte del suo lavoro può essere recuperato online, dove si trovano filmati che riproducono interviste, *poetry readings*, concerti eccetera.

Quella che segue è dunque una proposta per iniziare a orientarsi nel multiverso reediano, che intende offrirsi come piccola guida per non smarrirsi nell’“inflazione caotica” solitamente collegata al concetto stesso di multiverso. Si è scelto quindi di mantenere – secondo un ordine suggerito dallo stesso Reed nel suo sito, aggiornato e di semplice consultazione anche in fatto di riferimenti bibliografici – una sequenza di categorie che vanno dalla narrativa alla saggistica, passando per la prosa e il teatro, indicando sempre la prima edizione ed evidenziando in apposite sezioni alcune caratteristiche particolari di uno scrittore militante (e quindi fondatore di riviste la cui pubblicazione prosegue ora online; curatore di diverse antologie a sostegno di altri autori afroamericani) e, allo stesso tempo, accademico (in grado quindi di accompagnare con le sue prefazioni le edizioni di due classici di Mark Twain come *Le avventure di Tom Sawyer* e quelle di *Huckleberry Finn* – e pure di venire inserito nella V Appendice dell’Enciclopedia Italiana Treccani).

Tornando allo scrittore militante, di vastità incalcolabile è la quantità di articoli scritti per la pubblicistica periodica. Non potendo darne conto, ci limitiamo a indicare i principali quotidiani e riviste dove sono apparsi interventi a sua firma: “Washington Post”, “New York Times”, “Baltimore Sun”, “Los Angeles Times”, “San Francisco Examiner”, “San Francisco Chronicle”, “Oakland Tribune”, “Philadelphia Inquirer”, “New York Newsday”, “Boston Globe”, “Wall Street Journal”, “Japan Times”, “Le Monde”, “Yale Review”, “Black Scholar”, “Black Renaissance Noire”, “San Diego Reader”, “American Journalism Review”, “Emerge Magazine”, “Essence Magazine”, “American Utne Reader”, “The New Yorker”, “The Paris Review”, “The

Nation”, “Connoisseur”, “Time”, “Life”, “Ebony”, “Vibe”, “Modern Maturity”, “Playboy”.

È poi importante segnalare il fondo Ishmael Reed Papers depositato alla University of Delaware (consultabile al link: www.lib.udel.edu/ud/spec/findaids/reed/), contenente ogni sorta di documenti personali e manoscritti.

Quanto alla bibliografia critica, essa non cessa di aumentare; qui abbiamo privilegiato i testi assolutamente imprescindibili e che aiutano a tracciare il profilo del nostro autore, oltre a una ricognizione degli studi apparsi in Italia.

Va tuttavia precisato che l’approfondimento bibliografico è oggi facilitato dallo sviluppo eccezionale del web, fermo restando che occorre stare sempre in guardia contro le insidie che vi si nascondono, come le numerose imprecisioni, a cui si può tuttavia far fronte attraverso i controlli incrociati: da un lato, sono stati quindi di grande utilità i cataloghi ufficiali delle biblioteche (universitarie e non solo: un esempio per tutti è quello di www.worldcat.org); dall’altro lato, i portali di acquisto online (oltre ovviamente a www.amazon.com, è fornitissimo, in particolare per le prime edizioni, anche www.abebooks.com). Al lettore curioso che, nella bibliografia qui pubblicata, troverà una raccolta ragionata del lavoro di Ishmael Reed nell’arco di quasi cinquant’anni, lasciamo il gusto di perdersi, se vorrà, nell’immenso oceano del web.

Edizioni italiane di *Mumbo Jumbo*

Rizzoli, Milano 1981 [tr. it. di Anne Meservey; collana Paramita, diretta da Elémire Zolla, edizione a cura e con una prefazione di Fedora Giordano].

Rizzoli, Milano 1991 [tr. it. di Anne Meservey; collana BUR, edizione a cura di Fedora Giordano con una nota di Elémire Zolla].

ShaKe, Milano 2003 [tr. it. di Anne Meservey; collana blackprometheus,

revisione della traduzione di Cristina Saffiotti, con una postfazione di Franco Minganti].

minimum fax, Milano 2016 [tr. it. di Anne Meservey; collana minimum classics, revisione della traduzione di Giovanni Garbellini, con una nota di Elémire Zolla].

Pubblicazioni uscite negli Stati Uniti

Narrativa

The Free-lance Pallbearers, Doubleday, New York 1967.

Yellow Back Radio Broke-Down, Doubleday, New York 1969.

Mumbo Jumbo, Doubleday, New York 1972.

The Last Days of Louisiana Red, Random House, New York 1974.

Flight to Canada, Random House, New York 1976.

The Terribile Twos, St. Martin's Press, New York 1982.

Reckless Eyeballing, St. Martin's Press, New York 1986.

The Terribile Threes, Atheneum, New York 1989.

Japanese by Spring, Atheneum, New York 1993.

Juice!, Dalkey Archive Press, Champaign 2011.

Poesia

Catechism of d Neoamerican Hoodoo Church: Poems, Paul Breman, London 1970.

Conjure: Selected Poems, The University of Massachusetts Press, Amherst 1972.

Chattanooga: Poems, Random House, New York 1973.

A Secretary to the Spirits, NOK Publishers, New York 1978.

New and Collected Poems, Atheneum, New York 1988.

New and Collected Poems. 1964-2006, Da Capo Press, Boston 2006.

Teatro

Ishmael Reed: The Plays, Dalkey Archive Press, Champaign 2009
[contiene: "Mother Hubbard" (1979); "Savane Wilds" (1989); "Hubba City" (1989); "The Preacher and the Rapper" (1994); "The C Above C Above High C" (1997); "Body Parts" (2007)].

Saggistica

Shrovetide in Old New Orleans, Doubleday, New York 1978.

God Made Alaska for the Indians: Selected Essays, Garland, New York 1982.

Writin' Is Fightin': Thirty-seven Years of Boxing on Paper, Atheneum, New York 1988.

Airing Dirty Laundry, Addison-Wesley, Boston 1993.

Oakland Rhapsody, The Secret Soul of an American Downtown, (introduzione e commenti di Ishmael Reed; fotografie di Richard Nagler), North Atlantic Books, Berkeley 1995.

Another Day at the Front: Dispatches from the Race War, Basic Books, New York 2002.

Blues City: A Walk in Oakland, Crown, New York 2003.

Mixing It Up: Taking on the Media and Other Reflections, Da Capo Press, Boston 2008.

Barack Obama and the Jim Crow Media: The Return of the Nigger Breakers, Baraka Books, Montreal 2010.

The Fighter and the Writer: Two American Stories, Random House, New York 2012.

Going Too Far: Essays About America's Nervous Breakdown, Baraka Books, Montreal 2012.

The Complete Muhammad Ali, Baraka Books, Montreal 2015.

Miscellanea

The Reed Reader, Basic Books, New York 2000.

Antologie e curatele

The Rise, Fall, And...? of Adam Clayton Powell (a cura di Ishmael Reed con lo pseudonimo di Emmett Coleman), Bee-Line Books, New York 1967.

19 *Necromancers From Now. An Anthology of Original American Writing for the 1970s* (a cura di Ishmael Reed), Doubleday, New York 1970 [contiene un brano dello stesso Ishmael Reed, *D Hexorcism of Noxon D Awful*, ripubblicato poi nel 1986 con il titolo *Cab Calloway Stands in for the Moon*, e qui presentato come estratto dal romanzo di futura pubblicazione *Mumbo Jumbo*; il brano confluirà in realtà con qualche variante nel romanzo *The Last Days of Louisiana Red*;

- D Hexorcism of Noxon D Awful* è pubblicato anche in *Amistad I: Writings on Black History and Culture* (a cura di John A. Williams e Charles F. Harris), Random House, New York 1970].
- Yardbird Lives!* (a cura di Ishmael Reed e Al Young), Grove Press, New York 1978.
- Calafia: The California Poetry* (a cura di Ishmael Reed), Y'bird Books, Berkeley 1978.
- The Before Columbus Foundation Fiction Anthology: Selections from the American Book Awards, 1980-1990* (a cura di Ishmael Reed, Kathryn Trueblood, Shawn Wong), W.W. Norton, New York 1991.
- The Before Columbus Foundation Poetry Anthology: Selections from the American Book Awards, 1980-1990*, (a cura di Ishmael Reed, J. J. Phillips, Gundars Strads, Shawn Wong), W.W. Norton, New York 1991.
- The HarperCollins Literary Mosaic Series* (collana a cura di Ishmael Reed). Volumi pubblicati: *Native American Literature, A Brief Introduction and Anthology* (a cura di Gerald Vizenor), HarperCollins, New York 1995; *Hispanic American Literature, A Brief Introduction and Anthology* (a cura di Nicolas Kanello), HarperCollins, New York 1995; *Asian American Literature, A Brief Introduction and Anthology* (a cura di Shawn Wong), HarperCollins, New York 1996; *African American Literature, A Brief Introduction and Anthology* (a cura di Al Young), HarperCollins, New York 1996.
- MultiAmerica, Essays on Cultural Wars and Cultural Peace* (a cura di Ishmael Reed), Viking, New York 1996.
- From Totems to Hip-Hop: A Multicultural Anthology of Poetry Across the Americas, 1900-2001* (a cura di Ishmael Reed), Thunder's Mouth Press, New York 2002.
- POWWOW, Charting the Fault Lines in the American Experience-Short Fiction from Then to Now* (a cura di Ishmael Reed e Carla Blank), Da Capo Press, Boston 2009.
- Black Hollywood UnChained. Commentary on the State of Black Hollywood* (a cura di Ishmael Reed), Third World Press, Chicago 2015.

Volumi collettanei che ospitano interventi dell'autore

- The Black Aesthetic* (a cura di Addison Gayle), Doubleday, New York 1971 [contiene "Can a Metronome Know the Thunder or Summon a God?"].

- Nommo: An Anthology of Modern Black African and Black American Literature* (a cura di William H. Robinson), Macmillan, Londra 1972 [contiene un brano da *The Free-lance Pallbearers*].
- Cutting Edges: Young American Fiction for the '70s* (a cura di Jack Hicks), Holt, Rinehart and Winston, New York 1973 [contiene "The Loup Garou Kid"].
- Superfiction or the American Story Transformed: An Anthology* (a cura di Joe David Bellamy), Vintage Books, New York 1975 [contiene "The Loup Garou Kid"].
- The Graywolf Annual Five: Multicultural Literacy. Opening the American Mind* (a cura di Rick Simonson e Scott Walker), Graywolf Press, Saint Paul 1988 [contiene "America: The Multinational Society"].
- Swing Low, Black Men Writing* (a cura di Rebecca Carroll), Crown Trade Paperbacks, New York 1995 [contiene un saggio senza titolo].
- Birth of a Nation'hood: Gaze, Script, and Spectacle in the O.J. Simpson Case* (a cura di Toni Morrison e Claudia Brodsky Lacour), Pantheon, New York 1997 [contiene "Bigger and O.J."].
- How We Want to Live, Narratives on Progress* (a cura di Susan Richards Shreve e Porter Shreve), Beacon Press, Boston 1998 [contiene "Progress: A Faustian Bargain"].
- Dark Matter, A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora* (a cura di Sheree R. Thomas), Warner Books, New York 2000 [contiene "Future Christmas", brano tratto dal romanzo *The Terrible Twos*].
- Police Brutality: An Anthology* (a cura di Jill Nelson), W.W. Norton and Co., New York 2000 [contiene "Another Day at the Front. Encounters with the Fuzz on the American Battle"].
- September 11, West Coast Writers Approach Ground Zero* (a cura di Jeff Meyers), Hawthorne Books & Literary Arts, Portland 2002 [contiene "America United"].
- Rediscovering America, the Making of Multicultural America, 1900-2000* (a cura di Carla Blank), Three Rivers Press, New York 2003 [contiene "My 1960s"].
- Linda Brown, You Are Not Alone: The Brown v. Board of Education Decision* (a cura di Joyce Carol Thomas), Jump at the Sun, Hyperion Books for Children, New York 2003 [contiene "Color Blind"].
- American Monsters, 44 Rats, Blackbats, and Plutocrats* (a cura di Jack

- Newfield e Mark Jacobson), Thunder's Mouth Press, New York 2004 [contiene "Jefferson Davis"].
- The Show I'll Never Forget* (a cura di Sean Manning), Da Capo Press, New York 2007 [contiene "Miles Davis at The Casablanca, Buffalo, New York, September 21, 1955"].
- The Vibe Q: Raw and Uncut*, Vibe Street Lit, New York 2007 [contiene "Sonny Rollins, the Colossus", intervista precedentemente pubblicata sul numero dell'ottobre 1996 della rivista "Vibe"].
- A New Literary History of America* (a cura di Greil Marcus e Wernor Sollors), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA) 2009 [contiene "Mark Twain's Hairball"].

Prefazioni o postfazioni a volumi di altri autori

- Zora Neale Hurston, *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, Harper & Row, New York 1990.
- Eldridge Cleaver, *Soul on Ice*, A Laurel Book published by Dell Publishing, New York 1992.
- Emil Guillermo, *Amok: Essays from an Asian-American Perspective*, Asian Week Books, San Francisco 1999.
- George Schuyler, *Black No More*, Modern Library Edition, New York 1999.
- Booker T. Washington, *Up From Slavery*, Signet Classic, New American Library, New York 2000.
- Charles Wright, *The Wig*, Mercury House, NEA Heritage & Preservation Series, San Francisco 2003.
- David Matlin, *Inside the New America: From Vernooch Creek to Abu Ghraib*, North Atlantic Books, Berkeley 2005.
- Charles Chesnutt, *The Colonel's Dream*, Harlem Moon, New York 2005.
- Wajahat Ali, *The Domestic Crusaders*, McSweeney's Books, San Francisco 2010.
- Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer and The Adventures of Huckleberry Finn*, New American Library, New York 2013.

Articoli accademici

- Ralph Ellison and the Agony of the Token*, in "Black Scholar", volume 38, numero 1, primavera 2008.

The Celtic in Us, in “Comparative American Studies”, volume 8, numero 4, dicembre 2010.

Ethnic Studies in the Age of the Tea Party, in “American Studies / Amerikastudien”, volume 55, numero 4, 2010.

Direzioni editoriali

“Yardbird Reader” (in collaborazione con Al Young), volumi 1-5, Yardbird Pub. Cooperative, Berkeley 1972-1976 [in seguito “Y’Bird Magazine”, volume 1, 1978].

“Quilt”, volumi 1-5, 1981-1986 (in collaborazione con Al Young).

“Konch”, volumi 1-9, Ishmael Reed Publishing Co., Berkeley 1990-1997 [in seguito online al sito www.ishmaelreedpub.com].

Bibliografia critica essenziale

Saggi e tesi di laurea pubblicati in Italia

Alessandro Gebbia, “La narrativa di Ishmael Reed”, in *Saggi sulla cultura afro-americana* (a cura di Alessandro Portelli), Bulzoni, Roma 1979.

Fedora Giordano, “Cent’anni di esotismo: il voodoo da G.W. Cable ad Ishmael Reed”, in *L’esotismo nella letteratura angloamericana II* (a cura di Elémire Zolla), Lucarini, Roma 1979.

Franco La Polla, “Ishmael Reed”, in “Carte segrete”, n. 50, Edizioni di Poetopsia, Roma 1980.

Fedora Giordano, “Ishmael Reed, strategie di uno storyteller”, in “Letterature d’America”, I, 4-5, Bulzoni, Roma 1980.

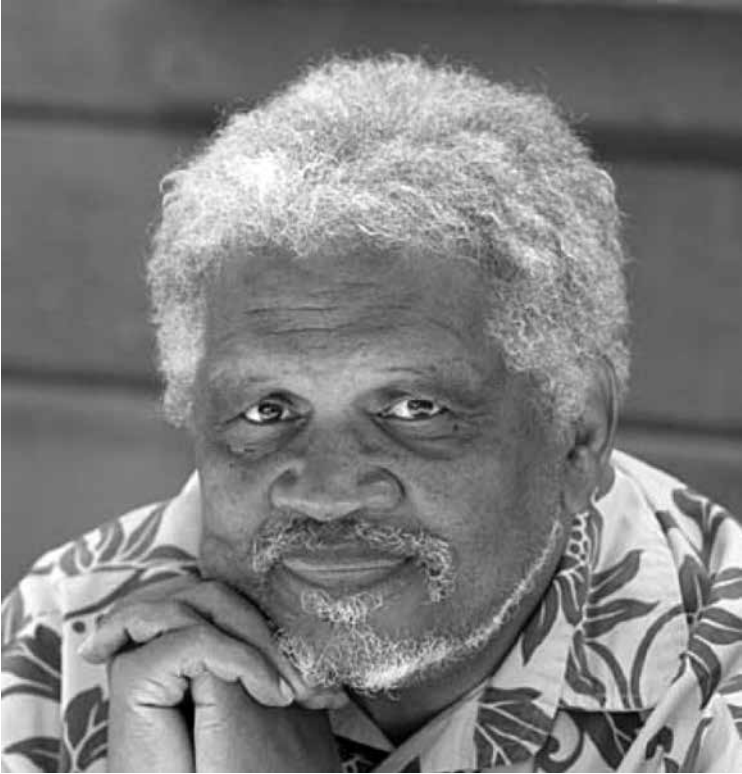
Fedora Giordano, “Ishmael Reed”, in *Novecento americano III* (a cura di Elémire Zolla), Lucarini, Roma 1981.

Franco La Polla, “*The Free-lance Pallbearers* di Ishmael Reed, ovvero non più arco di proscenio”, in “Il lettore di provincia”, anno XVI, numero 60, Longo Editore, Ravenna 1985.

Franco Minganti e Luca Torrealta, “Per una nuova estetica nera: Ishmael Reed”, in “Leggere”, n. 35, Archinto, Milano 1991.

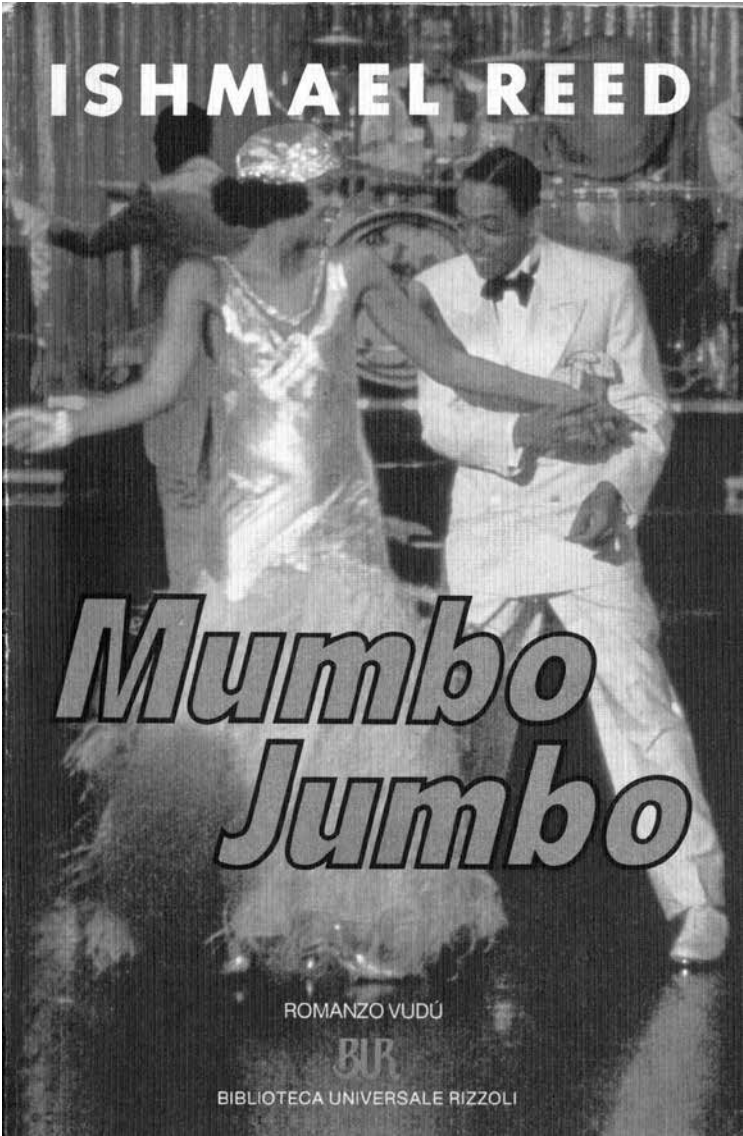
Fedora Giordano, “L’improvvisazione in *Mumbo Jumbo*: l’estetica neo-vudù di Ishmael Reed”, in *L’improvvisazione in musica e letteratura* (a cura di Giuliana Ferreccio e Davide Racca), L’Harmattan, Torino 2007.

- Nicoletta Gobbi, *La narrativa di Ishmael Reed: una voce nera nel romanzo americano contemporaneo*, Università di Bologna, 1983.
- Alberta Cane, *Ishmael Reed: tra media e voodoo*, Istituto universitario di lingue moderne, Milano 1992.
- Silvia Kitty Van Vegchel, *Saggi d'autore: voci afroamericane (Morrison, Walker, Ellison, Reed)*, Università di Bologna, 1994.
- Volumi, saggi e articoli accademici pubblicati negli Stati Uniti**
- Elizabeth A. Settle e Thomas A. Settle, *Ishmael Reed: A Primary and Secondary Bibliography*, Hall, Boston 1982.
- "Review of Contemporary Fiction", 4.2 [numero dedicato a Juan Goytisolo e Ishmael Reed, con interventi, tra gli altri, di Reginald Martin, Franco La Polla, Jerry H. Bryant, W. C. Bamberger, Joe Weixlmann, Peter Nazareth, James R. Lindroth, Geoffrey Green, Jack Byrne], Dalkey Archive Press, Champaign, IL 1984.
- Robert Elliot Fox, *Conscientious Sorcerers: The Black Postmodernist Fiction of Leroi Jones/Amiri Baraka, Ishmael Reed, and Samuel R. Delany*, Greenwood Press, New York 1987.
- Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, Oxford and New York 1988.
- Reginald Martin, *Ishmael Reed and the New Black Aesthetic Critics*, Macmillan, Londra 1988.
- Jay Boyer, *Ishmael Reed*, Boise State University, Boise, ID 1993.
- Bruce Allen Dick e Amritjit Singh (a cura di), *Conversations with Ishmael Reed*, University Press of Mississippi, Jackson 1995.
- Robert Elliot Fox, *Masters of the Drum: Black Lit/oratures Across the Continuum*, Greenwood Press, Westport, CT 1995.
- Sämi Ludwig, *Concrete Language: Intercultural Communication in Maxine Hong Kingston's The Woman Warrior and Ishmael Reed's Mumbo Jumbo*, Peter Lang, New York 1996.
- Patrick McGee, *Ishmael Reed and the Ends of Race*, St. Martin's Press, New York 1997.
- Bruce Allen Dick e Pavel Zemliansky (a cura di), *The Critical Response to Ishmael Reed*, Greenwood Press, Westport, CT 1999.
- Sämi Ludwig (a cura di), *On the Aesthetic Legacy of Ishmael Reed: Contemporary Reassessments*, World Parade Books, Huntington Beach, CA 2012.



Ishmael Reed

antologia



ISHMAEL REED

Mumbo Jumbo

ROMANZO VUDÚ

BUR

BIBLIOTECA UNIVERSALE RIZZOLI

Mumbo Jumbo. Romanzo vudù, Rizzoli, Milano 1991

Mumbo italiano

Lello Voce

Tradurre poesia è un'operazione eminentemente artistica e integralmente compromissoria.

Per cominciare dalla fine a spiegare meglio ciò che qui si è anticipato, essa è compromissoria nel senso che tradurre poesia è un atto di amore totale verso quel testo, un atto che, peraltro, ha già in sé il suo scacco.

Né il traduttore – come qualsiasi altro amante – potrà mai essere certo che quell'oggetto del suo amore, che egli ci presenta attraverso un testo che è insieme un'eco e qualcosa di assolutamente nuovo, non sia – in parte almeno – frutto esclusivo della “sua” arte.

Sanguineti l'avrebbe definito un “travestimento”. Altre volte resta addirittura un miraggio, o un abbaglio.

Ciò che vedono i suoi occhi, solo i suoi possono vederlo, e altri, probabilmente, vedrebbero altrimenti.

Ma, senza amore per quel testo, un atto così radicalmente votato alla sconfitta non avrebbe senso, né possibilità di realizzarsi.

Solo per amore è possibile quella che Dante chiamò la “loda”: un atto gratuito, che non attende risposta.

Il traduttore non può che compromettersi con il testo che ha scelto di tradurre, perché se il nome dell’amata può essere nascosto da opportuno *senhal* quello dell’amante è noto a tutti, per lui resta comunque solo l’eventualità della vergogna, la lode sarà sempre solo per l’amata.

Uno dei più grandi poeti e traduttori del secolo appena passato, il brasiliano Haroldo de Campos, tempo fa spiegò come sia l’impossibilità – *stricto sensu* – della traduzione in poesia a potenziarne l’aspetto creativo e artistico, a farne, in qualche modo, necessariamente una trans-creazione: “Una volta ammessa in via di principio la tesi dell’impossibilità di tradurre dei testi ‘creativi’, mi pare che essa generi come suo corollario la tesi della possibilità, anche in via di principio, della ri-creazione di questi testi” (*Della traduzione come creazione*, 1999), ovvero della loro trans-creazione.

Tradurre dunque è un gesto integralmente artistico, in cui l’aspetto filologico – pure indispensabile – non è che il solido trampolino da cui il traduttore-tuffatore sta per lanciarsi nel vuoto.

Quando la poesia si fa integralmente letteraria e muta, inoltre, quando rinuncia alla sincronicità dell’ascolto, essa si consegna alla “serialità”, smette di essere un’opera per divenire un libro.

L’irriducibilità della traduzione poetica al suo originale, dovuta tanto alla sua “sostanza” linguistica, quanto alla sua costitutiva sonorità e ambivalenza polisemica, è l’ultimo residuo segnale dell’unicità della poesia, del suo continuare a essere, in qualche modo un’opera. Tradurre è quindi, anche da quest’ulteriore punto di vista, un’operazione spiccatamente artistica.

Un poeta che traduce un poeta crea, per se stesso e per l’oggetto della sua operazione, una situazione estremamente complessa, ma altrettanto stimolante e radicalmente innovativa: quel testo tradotto, rinasce attraverso la “trans-creazione” e anche qualora la scelta sia quella della fedeltà più stretta al

testo da cui si parte, inevitabilmente essa comporta un residuo di responsabilità autoriale che ne fa un atto particolarmente rilevante e profondo, e non solo esteticamente.

Ciò vale a maggior ragione per testi come quelli di Ishmael Reed, così apparentemente “semplici” e così ricchi, in realtà, di infiniti rimandi e collegamenti a un universo poetico che si è nutrito dei più differenti apporti, spesso apparentemente inconciliabili.

A rendere la situazione ancora più stimolante c'è una lingua ricca di slang, idioletti, gergalità, che sembra fatta apposta per istigare alla trans-creazione; la lingua di Reed è un meccanismo verbale che può esplodere a ogni verso sotto la penna del traduttore che volesse normalizzarla, invece di accettare la sfida a moltiplicare lo scarto linguistico originale.

Tempo fa, Reed ebbe a dichiarare a proposito del romanzo: “No one says a novel has to be one thing. It can be anything it wants to be, a vaudeville show, the six o'clock news, the mumblings of wild men saddled by demons” (*Yellow Back Radio Broke-Down*, 1969).

Non ci si può certo aspettare di meno in poesia, né da chi quella poesia si accinga a tradurre.

Ismhael Reed, nel corso della sua lunga carriera artistica e letteraria, insomma, si è sempre assunto tutti i rischi formali, artistici e anche politici che un'operazione così *off* come la sua richiedeva.

Nell'immaginare questa sezione, ho dunque pensato che fosse giusto accettare la sfida sino in fondo e chiedere proprio a degli altri poeti e autori di tradurre alcune delle poesie di Reed.

Come gesto d'omaggio e come gesto di sfida alla lingua, in nome d'un autore che ha fatto della sua carriera un continuo tentativo di rinnovare non solo la letteratura, ma l'arte tutta.

Questo è anche il luogo per ringraziare tutte le amiche e gli amici che hanno generosamente voluto aderire a questa mia scommessa.

Le poesie dell'antologia, qui presentate nell'ordine della loro pubblicazione originale, sono tratte dalle seguenti raccolte: *Beware: Do Not Read This Poem* (da *Catechism of d Neoamerican Hoodoo Church*, 1970); *I Am a Cowboy in the Boat of Ra, Dualism* (da *Conjure: Selected Poems*, 1972); *My Brothers* (da *Chattanooga: Poems*, 1973); *Foolology, Poetry Makes Rhythm in Philosophy, The Reactionary Poet* (da *A Secretary to the Spirits*, 1978); *Imenhoptep, When I Die I Will Go to Jazz* (da *New and Collected Poems*, 2006). *Red Summer, 2015*, originariamente apparsa sulla rivista online "Konch", viene qui presentata in una nuova e allargata versione. Composta nel gennaio 2016, *Capitalism Throws Me A Banquet* trova in questa antologia la sua prima collocazione editoriale.

Poesia come alchimia

Note di lettura

Giorgio Rimondi

*Neo-HooDoo believes that every man is
an artist and every artist a priest.
Neo-HooDoo is a litany seeking its text.
Neo-HooDoo is a Church finding its lyrics*
Ishmael Reed

“Come faccio? Di solito prendo elementi disparati e cerco di conferire loro una certa unità. Faccio con la sintassi quello che Mingus faceva con la struttura musicale, fluidifico le asperità.” Parola di Ishmael Reed, per il quale nell’esperienza del poeta, come in quella del jazzman, la dissonanza è la verità dell’armonia. Ma se è vero che la scrittura porta in sé la propria motivazione, soprattutto in quella forma di manutenzione linguistica che è la poesia, per un poeta afroamericano essa non è mai disgiunta dal desiderio di riconoscimento. Risarcimento di tipo storico e sociale, collegato ai contenuti civili, rivendicativi e non di rado polemici che circolano anche in questa antologia, ma prima di tutto risarcimento linguistico.

Per la musica, si sa, le cose andarono diversamente, e questo le consentì di diventare la prima fonte di ispirazione. Dalla struttura del blues come prima matrice dello storytelling deriva infatti il senso di “viva voce” che caratterizza le forme della poesia afroamericana, insieme alla volontà di spingersi fin dove

il linguaggio origina come suono: “Le mie parole sono musica e la musica è parole, e nessuno può capirlo meglio di colui che ha il cuore puro”, diceva Sun Ra. Ma per lo schiavo costretto a imparare la lingua dei padroni e a dimenticare la propria, l’esperienza dell’esilio si presentò fin da subito collegata alla censura dell’espressione e all’espropriazione della parola. Se è possibile riconoscere una forma di *engagement* in una poesia che sceglie di misurarsi con la discontinuità dell’esperienza afroamericana, non può stupire che essa punti alla ricomposizione della memoria linguistica, dei suoi frammenti, dei cocci del suo passato: “to make something whole from the scraps”.

Una tale poetica della ri-composizione non s’interroga sulla *blackness* nelle forme tradizionalmente consegnate alle domande “in cosa consiste?” o “chi l’ha perduta?”, ma quelle forme costantemente manipola per ricavarne inedite combinazioni. Di ascendenza alchemica, benché mediata da una sensibilità postmoderna, l’allegoria del dissolvere e coagulare produce effetti imprevedibili e bizzarri ma certamente non aggressivi, nemmeno a livello formale: nessun collasso sintattico, nessun carnevale grafematico, nessuna sovversione semantica nel lavoro di Reed, che alla sensibilità per il *culture clash* unisce la passione per i romantici inglesi, e allo studio delle mitologie africane la difesa dei diritti civili. Sicché nel suo immaginario l’*academic discourse* si confronta con la *street philosophy* all’insegna di una totale, vorticosa intertestualità, i cui segni tendono a metamorfizzarsi in figure (astrali, politiche, esoteriche) e a organizzarsi in costellazioni. Al punto che il “pianeta Reed”, come si usa dire, assume piuttosto il profilo di una nebulosa. Questo il primo problema che si presenta agli studiosi e ai traduttori: individuare un limite alla proliferazione del multiverso reediano, il punto in cui cristallizzano gli elementi della sua poetica; e partire da lì.

Anche se è più semplice fare il contrario, per esempio evidenziando i (pochi) temi che non gli sono congeniali. Tra cui quello dell’identità, indubbiamente caro a molti intellettuali

afroamericani ma sostanzialmente inadeguato, nella sua fissità, a dar conto del nostro essere al mondo. Reed è ben consapevole che invece di concentrarsi sull'identità come fosse un dato certo, acquisito una volta per tutte, conviene occuparsi del processo della sua formazione, del movimento che lentamente e impercettibilmente ci fa diventare quello che siamo. Per cui sottrarsi alle categorizzazioni, e ai postulati che ne discendono, è il solo modo di far giocare il *mythos* contro il *logos*, imponendo alla conoscenza razionale di misurarsi con altri saperi.

L'utilizzo di modalità espressive tipiche della tradizione orale e della cultura popolare (costruzione paratattica, gusto dell'iterazione, struttura del *call & response*) perde infatti ogni connotazione folcloristica, ogni tendenza conservativa, una volta inserito in una dimensione poliprospectica ove la consequenzialità logica, e la stessa linearità degli accadimenti, sono spogliati del loro tradizionale appeal. Così il richiamo a un'egittologia allegramente rivisitata, insieme al gusto per la radicale anacronia che governa i processi simbolici, caratterizza alcuni testi in particolare ma lo si ritrova sparso un po' ovunque. Mentre la ricostruzione genealogica dell'aldilà, in *When I Die I Will Go to Jazz*, con il suo pantheon di musicanti di ogni genere e colore (Clifford Jordan e Bix Beiderbecke, Gil Evans e Count Basie, Dinah Washington, Sarah Vaughan e una "scatting" Ella...) esprime il bisogno di chi, storicamente deprivato di una discendenza certa, decide di collocare le proprie radici dove più gli aggrada. Per esempio in uno spazio dove la poesia sia fonte di riconoscimento, e di cui il poeta possa farsi cronista e apologeta. Se questo spazio viene identificato con il "paese del jazz" è perché la spinta utopica della musica nera anticipa il domani, alimentando un desiderio di trasformazione fatto di invisibile, di ignoto, di diveniente. Mentre la tradizionale autoreferenzialità afroamericana, quella del ghetto, della droga e della violenza trapassa nelle forme dell'auspicio e della speranza senza allontanarsi dagli aspetti sensibili dell'esistenza, dal bisogno

di comunità e convivialità, come se l'equivoco del *melting pot* potesse sciogliersi in una sorta di *cooking pot*, quella "cultural bouillabasse" dove si mescolano i sapori e le vite della gente. Questo insegnano le "ricette" dell'estetica "Neo-Hoodoo" (qui leggibili alle pp. 70-71), che vanno considerate parte integrante dell'antologia.

Non solo. A partire da una mitologia che considera i processi storici non dialettici e sintetici ma fluidi e contraddittori, un testo come *Dualism* diviene la rappresentazione paradigmatica della *double consciousness*, ovvero della ferita, della lacerazione che caratterizza la soggettività afroamericana. Il tema, elaborato da W.E.B. Du Bois più di un secolo fa, viene qui polemicamente collegato alla posizione assunta da Ralph Ellison all'interno della cultura e della comunità afroamericane. Ovvio che non stiamo parlando del dualismo che separa il corpo dalla mente, quello che il cristianesimo ha mediato dalla tradizione platonica e a cui il jazz ha sempre risposto intonando *Body & Soul*. Di quale "gabbia" stiamo allora parlando: quella di coloro che alternativamente rinchiudono o sono rinchiusi dentro/fuori dalla storia, o piuttosto quella di un discorso che intende assicurare la preminenza della Storia con la S maiuscola? L'unica certezza è che dentro e fuori non sono luoghi stabiliti, fissati una volta per sempre, ma dipendono dal gioco degli sguardi. E lo sguardo di Reed, tendenzialmente ironico e frequentemente polemico, resta comunque interlocutorio: che si rivolga ai propri invadenti confratelli (come in *My Brothers*) o denunci la violenza tutta "bianca" di un'estate tutta "rossa" (*Red Summer*, 2015); che inviti alla prudenza e all'autocritica (*Foolology*), ironizzi sulle *dramatis personae* del reazionario e del rivoluzionario (in *The Reactionary Poet*) o se la prenda con l'ipocrisia che governa il mondo della finanza (*Capitalism Throws Me A Banquet*).

Uno sguardo atipico fin dagli esordi, nei primi anni settanta, quelli a cui risale la pubblicazione di *I Am a Cowboy in the Boat of Ra*, fondamentale manifesto poetico che rilegge la mitologia

egizia collocandola nel far west della modernità. Misterioso signore della trasformazione, che si presenta ora come un bimbo innocente e ora come un cavaliere celeste, Ra disdegna ogni mediazione dialettica perché è convinto, come direbbe Zora Neale Hurston, che i bianchi pensino per concetti e i neri per geroglifici. Ed è questo che li esclude dalla gestione del potere e li sottrae alla Storia, come succede alla carta mancante nel gioco della Papessa Giovanna (“Pope Joan of the / Ptah Ra”), e non ci sono “motown long plays” o un qualche “dirty boogie” che possano cambiare lo stato dei fatti.

Se in *I Am a Cowboy in the Boat of Ra* l’alternanza dell’esilio e del ritorno, del conflitto e della promessa di pace drammatizza il tema del dualismo, la scelta di organizzare le strofe per blocchi concettuali giustapposti serve a ostacolare la linearità del flusso narrativo – e l’ideologia che lo supporta. E se mettere l’Egitto in salsa pop produce una sorta di epica capovolta, ciò consente all’io poetico di confermarsi nella disseminazione delle sue stesse apparizioni: *dog-faced man*, il negromante, *the cowboy*... Non dobbiamo dimenticare che nel teatro poetico di Reed la schizofrenia della doppia coscienza va a braccetto con l’orgogliosa rivendicazione dell’origine nera del pensiero: “Di quale altra prova abbiamo bisogno / Per dire che gli Egiziani erano neri?”, leggiamo in *Amenhotep*, amara requisitoria contro gli equivoci che governano i rapporti tra mondo moderno e sapienza antica, dedicata al geniale architetto delle piramidi. Sicché agli egittologi che non sanno quello che fanno, e alle orde dei turisti con l’alitosi, si contrappongono le forze della cultura nera: a partire dalla feconda e sovversiva arte musicale di Sonny Rollins, ma senza dimenticare il sex appeal di Isis, qui nei panni della signora del Boogaloo, una delle danze predilette dall’estetica “Neo-HooDoo”. Perché il potere misterioso degli dèi resta invisibile al *logos* e ai suoi ottusi rappresentanti, che odiano la danza e tutto ciò che vi si riferisce, mentre il poeta come un “Alchemist in ringmanship” deve vedersela con un

mondo che non sa che farsene della sua arte, del suo “corno di Bufalo” e del suo “copricapo di piume nere”.

Ma se il cowboy si rigenera assumendo forme sempre diverse, non c'è tuttavia alcuna pietra filosofale che gli venga in soccorso: “the enchantment will be found / Expendable” sostengono i (falsi) progressisti di *The Reactionary Poet*, dall'incantesimo si può tranquillamente prescindere. E se la poesia non è in grado di produrre una vera *coniunctio* alchemica ben poco può anche il potere del “ring”, simbolo della circolarità magica e del combattimento pugilistico: come il mitico Ezzard Charles, jazzman e boxeur afroamericano che chiuse la carriera subendo il definitivo knock out da “Jersey” Joe Walcott, anche il nostro cowboy rischia di non riuscire a risollevarsi. Evidentemente la barca di Ra assomiglia a quella del *middle passage*, e nulla può contro il puritanesimo e la teologia atonista, contro i poteri di Set: “to unseat Set / To Set down Set”.

Eppure, transitando dalle rive del Nilo alle pianure della Grecia, dai campi di cotone alle odierne metropoli la parola poetica non cessa di fare comunità. Accompagnandosi alla musica, alla danza e anche a Loup Garou, curiosa reviviscenza vampirica che ritroviamo nel romanzo *Yellow Back Radio Broke-Down*, e alla potenza scaramantica delle ossa del “Ju-Ju snake”, elemento del rituale voodoo utile a difendersi da ogni monoteismo assimilazionista. D'altra parte la filosofia della storia reediana, ove gli aspri conflitti si alternano a momentanee riappacificazioni, ha come lievito essenziale la fiducia nelle sopravvivenze, nel fatto che niente va davvero perduto e tutto prima o poi ritorna, sebbene mutato d'aspetto: “La tradizione, per dirla con una parola, è il senso del passato che ritorna”.

Chiaramente Reed non è un'anima bella, che tema la contraddizione e disdegna le incongruità. Tant'è vero che il paradosso sta al cuore del suo universo poetico. Così *Beware: Do Not Read This Poem* inizia invitando il lettore a non leggere, addirittura allertandolo circa i pericoli insiti nella lettura. Ma

siccome ogni divieto comporta un invito, il messaggio si rifrange in un gioco di specchi che non serve a inibire il desiderio ma a moltiplicarne le immagini: quella dell'autore, del lettore e anche della poesia. Il che indubbiamente impedisce ogni tautologica simmetria. Certo, l'avvertimento non si converte mai in supplica ("caro lettore, ti dico di non leggere perché vorrei a tutti i costi essere letto"), questo è vero, ma lascia il campo libero a ogni interpretazione. Nel gioco (narcisistico) dei rispecchiamenti il lettore non sa mai a quale livello si trova e tuttavia sa di essere convocato, ovvero chiamato a reagire, libero di trasgredire o ribaltare i confini tra finzione e realtà. Mentre l'autore, dal canto suo non ha alcun reale potere di farlo entrare o tenerlo fuori, per quanto dia fondo alle astuzie del suo armamentario retorico: potenti metafore, gustose allitterazioni e straniamenti metalessi, nel tentativo di riorganizzare una lingua che origina da una molteplicità diasporica.

Forse la terra promessa di cui parlano i blues, gli spiritual e anche certe pagine di *science fiction* non è poi così lontana dall'interpretazione che Reed offre del desiderio afroamericano, quello di riorchestrare la storia senza cedere alla superstizione dell'origine e dell'autenticità, ma nemmeno all'arroganza dell'ideologia monoculturalista.

Il surreale dialogo con Kansas City "Bird" (ovvero Charlie Parker) di *Poetry Makes Rhythm in Philosophy*, ancorché supportato da una buona bottiglia di Beaujolais non si limita a glorificare la natura musicale, e specificamente jazzistica, dei ritmi cosmici ("The Universe is a / spiralling Big Band in a / polka-dotted speakeasy"), ma suggerisce che il pensiero poetico sia superiore a quello critico. Alla logica del disincanto, che impone di analizzare le cose, il poeta affianca sempre il potere dell'incanto, che le fa sparire e apparire a piacimento. Se si potesse paragonare la poesia all'immagine di un fuoco che arde, allora si vedrebbe il critico intento ad analizzarne le ceneri e il poeta a ravvivarne la fiamma.

Ma se l'opera dell'incantatore consiste essenzialmente nel rimescolare le carte, producendo inedite configurazioni dell'immaginario, in quanto arte della parola collegata a una voce essa tuttavia si esprime nella musicalità del canto. Quando si dimentica che ogni voce possiede la sua propria verità, e che nessuna può definire la verità delle altre, il mondo si impoverisce.



Reed (primo a sinistra) con Minister Robert, Malcolm X, Malcolm Ernie, e Joe Walker, 1961



Ishmael Reed, 1980 circa

Beware: Do Not Read This Poem

tonite, *thriller* was
abt an ol woman, so vain she
surrounded herself w/
many mirrors

it got so bad that finally she
locked herself indoors & her
whole life became the
mirrors

one day the villagers broke
into her house, but she was too
swift for them. she disappeared
into a mirror
each tenant who bought the house
after that, lost a loved one to
the old woman in the mirror:
first a little girl
then a young woman
then the young woman/s husband

the hunger of this poem is legendary
it has taken in many victims
back off from this poem
it has drawn in yr feet
back off from this poem
it has drawn in your legs

Attenzione: nn leggere qst poesia

l'episodio di *thriller* di stasera
riguardava 'sta megera, così vanitosa
che s'era messa attorno
tanti specchi

arrivò ad un punto tale che alla fine
si chiuse dentro a chiave & tutta
la sua vita divennero gli
specchi

un bel giorno i paesani fecero irruzione
nella Casa, ma lei era troppo
svelta per loro. sparì
dentro uno specchio
a tutti gli inquilini che presero la Casa
dopo il fatto, la vecchia nello specchio
prese una persona amata:
prima una ragazzina
poi una giovane donna
poi il marito della giovane donna

la fame di qst poesia è leggendaria
ha fregato molte vittime
alla larga da qst poesia
ti ha inghiottito i piedi
alla larga da qst poesia
ti ha inghiottito le gambe

back off from this poem
it is a greedy mirror
you are into this poem. From
the waist down
nobody can hear you can they?
this poem has had you up to here
belch
this poem aint got no manners
you cant call out from this poem
relax now & go w/ this poem
move & roll on to this poem

do not resist this poem
this poem has yr eyes
this poem has his head
this poem has his arms
this poem has his fingers
this poem has his fingertips

this poem is the reader & the
reader this poem
statistic: the us bureau of missing persons reports
that in 1968 over 100,000 people disappeared
leaving no solid clues
nor trace only
a space in the lives of their friends

alla larga da qst poesia
è uno specchio vorace
sei dentro qst poesia. dalla
cintola in giù
nessuno può sentirti nevrero?
qst poesia nn ti digerisce più
rutta
qst poesia nn conosce le buone maniere
nn puoi urlare da qst poesia
rilassati adesso & abbandonati a qst poesia
muoviti & scatenati su qst poesia

nn resistere a qst poesia
qst poesia ha gli occhi tuoi
qst poesia ha la sua testa
qst poesia ha le sue braccia
qst poesia ha le sue dita
qst poesia ha le sue impronte

qst poesia è il lettore & il
lettore è qst poesia

statistica: l'ufficio federale delle persone scomparse dichiara
che nel 1968 più di 100.000 persone sono scomparse
senza lasciare indizi concreti
né tracce soltanto
uno spazio nelle vite dei loro amici

(traduzione di Enzo Mansueto)

I Am a Cowboy in the Boat of Ra

"The devil must be forced to reveal any such physical evil (potions, charms, fetishes, etc.) still outside the body and these must be burned." (Rituale Romanum, published 1947, endorsed by the coat-of-arms and introductory letter from Francis Cardinal Spellman)

I am a cowboy in the boat of Ra,
sidewinders in the saloons of fools
bit my forehead like O
the untrustworthiness of Egyptologists
who do not know their trips. Who was that
dog-faced man? they asked, the day I rode
from town.

School marms with halitosis cannot see
the Nefertiti fake chipped on the run by slick
germans, the hawk behind Sonny Rollins' head
or the ritual beard of his axe; a longhorn winding
its bells thru the Field of Reeds.

I am a cowboy in the boat of Ra. I bedded
down with Isis, Lady of the Boogaloo, dove
down deep in her horny, stuck up her Wells-Far-ago
in daring midday getaway. 'Start grabbing the
blue,' I said from top of my double crown.

I am a cowboy in the boat of Ra. Ezzard Charles

Sono un cowboy nella barca di Ra

“Il diavolo deve essere costretto a rivelare qualsiasi male fisico (pozioni, ciondoli, feticci, ecc), ancora al di fuori del corpo e questi devono essere bruciati.” (Rituale Romanum, pubblicato nel 1947, approvato dal blasone e dalla lettera di presentazione del cardinale Francis Spellman)

Sono un cowboy nella barca di Ra,
crotali cornuti nel saloon degli idioti
morsero la mia fronte così O
l'inaffidabilità degli egittologi
che non conoscono i loro viaggi. Domandarono,
chi era l'uomo con la faccia da cane? il giorno che venni
dalla città.

Le maestrine con l'alitosi non possono vedere
la falsa scheggiata Nefertiti in fuga dagli agili
tedeschi, il falco dietro alla testa di Sonny Rollins
o la barba rituale del suo sax; un *longhorn*
che fa dondolare i suoi campanacci nei Campi di Papiro.

Sono un cowboy nella barca di Ra. Andai a
letto con Isis, Signora del Boogaloo, mi sono slanciato
su di lei arrapato, l'ho infilzata con il Wells Fargo
tempo fa nell'audace fuga del mezzodì. 'Comincia
ad afferrare il blue', dissi dall'alto della mia doppia corona.

Sono un cowboy nella barca di Ra. L'Ezzard Charles

of the Chisholm Trail. Took up the bass but they
blew off my thumb. Alchemist in ringmanship but a
sucker for the right cross.

I am a cowboy in the boat of Ra. Vamoosed from
the temple i bide my time. The price on the wanted
poster was a-going down, outlaw alias copped my stance
and moody greenhorns were making me dance;
 while my mouth's
shooting iron got its chambers jammed.

I am a cowboy in the boat of Ra. Boning-up in
the ol West i bide my time. You should see
me pick off these tin cans whippersnappers. I
write the motown long plays for the comeback of
Osiris. Make them up when stars stare at sleeping
steer out here near the campfire. Women arrive
on the backs of goats and throw themselves on
my Bowie.

I am a cowboy in the boat of Ra. Lord of the lash,
the Loup Garou Kid. Half breed son of Pisces and
Aquarius. I hold the souls of men in my pot. I do
the dirty boogie with scorpions. I make the bulls
keep still and was the first swinger to grape the taste.

I am a cowboy in his boat. Pope Joan of the
Ptah Ra. C/mere a minute willya doll?
Be a good girl and
bring me my Buffalo horn of black powder
bring me my headdress of black feathers
bring me my bones of Ju-Ju snake
go get my eyelids of red paint.
Hand me my shadow

della Pista Chisholm. Presi il basso ma
mi fecero saltar via il pollice. Un alchimista
del ring ma totalmente negato per il diretto destro.

Sono un cowboy nella barca di Ra. Squagliatomi dal
tempio io aspetto il mio momento. Il compenso per la mia taglia
stava diminuendo, un altro fuorilegge s'è fregato il mio stile
e lunatici novellini mi fecero ballare;

mentre i proiettili di ferro
della mia bocca trovano le camere di scoppio inceppate.

Sono il cowboy nella barca di Ra. Sgobbando
nel vecchio West aspetto il mio momento. Dovresti
vedere come mando affanculo 'sti giovinastrì fumati. Io
scrivo gli LP motown per il ritorno di
Osiride. Li invento quando le stelle fissano i manzi
addormentati qui fuori vicino al falò. Le donne arrivano
sui dorsi delle capre e si buttano sul mio
Bowie.

Sono un cowboy nella barca di Ra. Dio della sferza,
il Giovane Loup Garou. Figlio bastardo di Pesci e
Acquario. Tengo le anime degli uomini nel mio vaso.
Ballo lo sporco boogie con gli scorpioni. Immobilizzo
i tori e fui io il primo donnaiole a prenderci gusto.

Sono un cowboy nella sua barca. La Papessa del
Ptah Ra. Vieni qua n'attimo, bella?
Fai la brava e
portami il mio corno di Bufalo con la polvere nera
porta il mio copricapo di piume nere
porta le mie ossa del serpente Ju-Ju
per dipingermi le palpebre di rosso.
Dammi la mia ombra

I'm going into town after Set

I am a cowboy in the boat of Ra

look out Set here i come Set

to get Set to sunset Set

to unseat Set to Set down Set

usurper of the Royal couch

imposter RAdio of Moses' bush

party pooper O hater of dance

vampire outlaw of the milky way

Vado in città a cercare Set

Sono un cowboy nella barca di Ra

attento Set eccomi che arrivo Set
a prenderti Set al tramonto Set
a stronarti Set a deporti Set

usurpatore del divano Reale
impostore RAdio del rovelo ardente di Mosè
sciupafeste O odiatore delle danze
vampiro fuorilegge della via lattea

(traduzione di Francesca Cricelli)

Note

“Longhorn” varietà di bue dalle corna lunghe; “Ezzard Charles” pugile di colore, 1921-1975, peso massimo; “Pista Chisholm” pista usata da cacciatori e mercanti di bestiame Usa nella seconda metà dell’Ottocento per trasportare animali dal Texas fino alla costa Est; “Bowie” il *bowie knife* è un tipo di coltello da caccia.

Dualism

In Ralph Ellison's *Invisible Man*

I am outside of
history. i wish
i had some peanuts, it
looks hungry there in
its cage

i am inside of
history. its
hungrier than i
thot

Dualismo

Dall'*Uomo invisibile* di Ralph Ellison

Sono al di fuori
della Storia. Vorrei
mangiare noccioline,
sembra di aver fame
dentro in gabbia

Sono dentro
la Storia. Fa venire
ancora più fame
di quanto pensassi.

(traduzione di Franco Buffoni)

My Brothers

They come up here
Shit on my floor
Spill my liquor
Talk loud
Giggle about my books
Remove things from their
Natural places

They come up here
And crackle the snot-
Nosed sniggle about
My walk my ways my words
Signify about what is
Dear to me

My brothers
They come up here and
Hint at underhanded things
Look at me as if to
Invite me outside

My brothers
They come up here
And put me on the hot
Seat so I feel I am
Walking the last mile

I miei fratelli

Vengono qui
Mi cagano sul pavimento
Si versano i miei liquori
Parlano vocianti
Ridacchiano dei miei libri
Spostano le cose
Dai loro luoghi naturali

Vengono qui
Fanno crepitare risatine
Da mocciosi
Per il modo in cui cammino, mi comporto
Per il senso che do alle mie parole,
Per tutto ciò che mi è caro

I miei fratelli
Vengono qui
Insinuano falsità
Mi guardano come se volessero
invitarmi fuori.

I miei fratelli
Vengono qui
E mi ficcano in una brutta
Situazione, mi fanno sentire
All'ultimo giro di corsa

My wrong, sorry, no
Manners brothers
I will invite them again
I must like it?

You tell me

Contest ends at midnight

Sbaglio io, scusate,
Fratelli scostumati
Li inviterò ancora
Devo proprio farmelo piacere?

Ditemelo

La contesa termina a mezzanotte

(traduzione di Andrea Inglese)

Foolology

Shaken by his bad press, the wolf
presses north, leaving caribou to
the fox,

Raven, the snow player gets his
before buzzards with bright red
collars move in to dine near the
bottom of a long scavenger line

This poem is about a skunk, no
rather about a man, who though
not of the skunk family uses
his round-eye the way skunks do

After he eats, his friend eat
He is a fool and his friends are
fools but sometimes it's hard to
tell who is the biggest fool this
fool or his fool friends

By the time they catch us
we're not there
We crows
Nobody's ever seen a dead crow
on the highway

First moral: Don't do business
with people for whom April first

Follilogia

Scosso dalla sua pessima immagine pubblica, il lupo
si spinge verso nord, lasciando il caribù
alla volpe.

Un corvo, che gioca nella neve, becca la sua parte
prima che gli avvoltoi dal collo rosso
arrivino per cena alla fine
della lunga catena saprofaga

In questa poesia si parla di un puzzone, anzi
no, si parla di un uomo che anche se non
fa parte della famiglia delle puzzole usa far
l'occhio-tondo come fanno le puzzole

Dopo che mangia, mangiano i suoi amici
È un folle e folli sono i suoi amici
ma talvolta è difficile dire
chi è il folle più folle
se questo folle o i suoi folli amici

Quando ci avranno raggiunti
noi non saremo più lì
noi corvi
Nessuno mai vide un corvo morto
Sulla strada

Prima morale: non fate affari
con gente per cui il primo aprile

is an important date
they will use your bank balance to
buy eight thousand pies, tunics,
ballet slippers with bells and
a mail order lake in the middle of
a desert for splash parties

Second moral: Before you can spot the
fools in others you must rid yourself
of the fool in you
You can tell a fool by his big mouth

è una data che conta.
Useranno il vostro conto in banca
per comprare ottomila tra torte, tuniche,
scarpette da ballo coi campanelli
e un lago ordinato per posta
e piazzato in mezzo al deserto
per le feste in piscina.

Seconda morale: prima di vedere
un folle negli altri devi far fuori
il folle in te.
Un folle si riconosce dalla bocca larga.

*(Traduzione di Rosaria Lo Russo,
con la collaborazione di Thomas A. Kirk)*

Poetry Makes Rhythm in Philosophy

Maybe it was the Bichot
Beaujolais, 1970
But in a.m. upstairs on
Crescent Ave. I had a conversation
with K.C. Bird

We were discussing
rhythm and I said
“Rhythm makes everything move
the seasons swing
it backs up the elements
Like walking Paul-Chambers fingers”

“My worthy constituent”
Bird said, “The Universe is a
spiralling Big Band in a
polka-dotted speakeasy,
effusively generating new light
every one-night stand”

We agreed that nature can’t
do without rhythm but rhythm can
get along without nature

This rhythm, a stylized Spring
conducted by a blue-collared man
in Keds and denims
(His Williamsville swimming pool
shaped like a bass clef)
in Baird Hall

La poesia dà il ritmo alla filosofia

Forse è stato il Bichot
Beaujolais del 1970
Ma a notte fonda in un piano alto di
Crescent Avenue ho discusso
con Bird di Kansas City

Stavamo parlando del
ritmo e io ho detto
“Il ritmo dà il movimento a tutto
fa oscillare le stagioni
sostiene gli elementi
come fanno le dita veloci di Paul Chambers”

“Mio valido compare”
disse Bird, “l’universo è una
turbinante Big Band in uno
speakeasy decorato a pois,
che calorosamente genera altra luce
a ogni concerto.”

Convenimmo che la natura non possa
fare a meno del ritmo ma il ritmo possa
cavarsela senza la natura

Questo ritmo, una Primavera stilizzata
diretta da un colletto blu
in scarpe Keds e jeans
(La sua piscina a Williamsville
ha la forma di una chiave di basso)
alla Baird Hall

on Sunday afternoons
Admission Free!

All *harrumphs!* must be
checked in at
the door

I wanted to spin
Bennie Moten's
"It's Hard to Laugh or Smile"
but the reject wouldn't automate
and the changer refused to drop
"Progress", you know

Just as well
because Bird vanished

A steel band had
entered the room

le domeniche pomeriggio
entrata libera!

Tutti gli *Ehmmm!* devono
essere lasciati
all'ingresso

Volevo metter su
It's Hard to Laugh or Smile
di Bennie Moten
ma la leva automatica che toglie i dischi non funzionava
e quella che li cambia si rifiutava di metter giù il piatto
“Il progresso”, sai com'è

Meglio così
Perché Bird era scomparso

Una steel band era
entrata nella stanza

(traduzione di Andrea Scarabelli)

Note

Nel testo abbondano i riferimenti ai jazzmen, da Charlie “Bird” Parker a Paul Chambers a Bennie Moten, al loro mondo e alle loro modalità espressive: “My worthy constituent” è il modo in cui Charlie Parker presentò al pubblico Dizzy Gillespie il 15 maggio 1953 al concerto al Massey Hall; “Get along without” allude alla composizione di Hoagy Carmichael *Get Along Without You Very Well*; “speakeasy” è il nome dei bar clandestini durante il proibizionismo. Baird Hall è invece l’edificio che ospita il Dipartimento di musica dell’Università di Buffalo, frequentata dal poeta.

The Reactionary Poet

If you are a revolutionary
Then I must be a reactionary
For if you stand for the future
I have no choice but to
Be with the past

Bring back suspenders!
Bring back Mom!
Homemade ice cream
Picnics in the park
Flagpole sitting
Straw hats
Rent parties
Corn liquor
The banjo
Georgia quilts
Krazy Kat
Restock

The syncopation of
Fletcher Henderson
The Kiplingesque lines
of James Weldon Johnson
Black Eagle
Mickey Mouse
The Bach Family
Sunday School

Il poeta reazionario

Se tu sei rivoluzionario
mi sa che sono reazionario
ché se tu rappresenti il futuro
a me non rimane altra scelta
che mettermi con il passato.

Ridatemi le bretelle!
Ridatemi la mamma!
Il gelato fatto in casa
i picnic al parco
quegli ometti seduti in cima a un'asta di bandiera
i cappelli di paglia
le feste per pagare l'affitto
il distillato di mais
il banjo
le buone vecchie trapunte della Georgia
Krazy Kat
gli sconti per cambio magazzino

Il ritmo sincopato
di Fletcher Henderson
I versi kiplingheschi
di James Weldon Johnson
Aquila Nera
Topolino
la famiglia Bach
il catechismo la domenica

Even Mayor La Guardia
Who read the comics
Is more appealing than
Your version of
What Lies Ahead

In your world of
Tomorrow Humor
Will be locked up and
The key thrown away
The public address system
Will pound out headaches
All day
Everybody will wear the same
Funny caps
And the same funny jackets
Enchantment will be found
Expendable, charm, a
Luxury
Love and kisses
A crime against the state
Duke Ellington will be
Ordered to write more marches
“For the people”, naturally

If you are what's coming
I must be what's going

Make it by steamboat
I likes to take it real slow.

persino il sindaco La Guardia
che leggeva i fumetti
mi attraggono di più
della tua versione
di quel che ci attende.

Nel tuo mondo di domani
l'umorismo sarà chiuso a chiave
e la chiave gettata via
gli altoparlanti martelleranno
sui mal di testa da mane a sera
tutti avranno
gli stessi buffi copricapi
e le stesse buffe giacchette
la meraviglia sarà ritenuta
rinunciabile
il fascino un lusso
l'amore e i baci
un crimine contro lo stato
Duke Ellington avrà l'ordine
di scrivere marcette
“per il popolo”, naturalmente

Se tu sei quello a venire
mi sa che io son quello ad andare

Lo farò su un battello a vapore
ché mi piace andare leento.

(traduzione di Wu Ming 1)

Imenhoptep

The world may run out of water
and the world may run out of oil
but the world will never run out of
tourists.

They arrive in Egypt with bottled water
Aqua, Schweppes and Baraka
digitalized hordes
They cling to their camera bags
and grip their sunglasses
In Luxor, they pay good money
to crawl into the spaces of the dead
whose tombs have been removed
they chatter in a dozen languages
gazing at figures that are half
human and half animal or bird
they wander about statues
that have survived every invasion
every defacement
from the graffiti of the Greeks
vandalism by Christians to
the mad Turk who shot off
the Sphinx's nose
Aggressive souvenir peddlers
pester the invaders with
mementoes
and invitations to shop for
perfume and papyrus and to
see where the alabaster is made

Amenhotep

Il mondo potrebbe rimanere senz'acqua
e il mondo potrebbe rimanere senza petrolio
ma il mondo non rimarrà mai senza
turisti.

Arrivano in Egitto con acqua in bottiglia
Aqua, Schweppes e Baraka
orde digitalizzate
Attaccate alle borse delle macchine fotografiche
si tengono stretti gli occhiali da sole
A Luxor, pagano dei bei soldi
per strisciare dentro i buchi dei morti
le cui tombe sono state rimosse
parlottano in una dozzina di lingue
rimirando figure che sono mezzo
uomo o mezzo animale o mezzo uccello
vagano tra statue
sopravvissute a ogni invasione
ogni affronto
dai graffiti dei greci
al vandalismo dei cristiani
al turco pazzoide che sparò
al naso della Sfinge
Venditori ambulanti di souvenir
aggrediscono e molestano gli invasori
con i loro ricordini
invitandoli a fare compere
su profumi e papiri
a vedere dove si produce l'alabastro

They'll sell you a statue of Ba
for \$ 300 instead of the fortune
it's worth because they can't
authenticate its being found in
a tomb
The waiters at the Movenpick hotel
cater to the visitors from Japan
and England
who watch the sun set
over the Nile to the accompaniment
of Tchaikovsky's *Swan Lake*
The children sell clay statues of
the Sphinx
the salespeople at the Thomas Cook
travel agency can book you into Giza
the guides lure their clients
into restaurants and business for
a percentage of the take
The people at the Osiris Bazaar
the people at the Isis Tours and Hotels
the guards at the Egyptian Museum
earn their keep by
scolding you for using a flash camera
Everybody got paid

Imenhoptep designed the first
pyramid and for his effort
received only
room and board

What further proof do we need
That the ancient Egyptians were black

Vi venderanno una statua di Ba
a 300 dollari invece di quella fortuna
che vale perché non sono in grado di
produrre l'autentica che proviene
da una tomba
I camerieri all'hotel Movenpick
offrono i loro sevizi ai visitatori dal Giappone
e dall'Inghilterra
mentre rimirano il sole che scende
sul Nilo con in sottofondo
il *Lago dei cigni* di Čajkovskij
I bambini vendono statue in argilla
della Sfinge
i venditori dell'agenzia viaggi Thomas Cook
ti possono prenotare una gita a Giza
le guide adescano i clienti
scortandoli nei ristoranti e dentro aziende
per prendersi la percentuale
La gente del Bazaar Osiris
quella dei Tour e degli Hotel Isis
le guardie al Museo Egizio
si guadagnano da vivere rimproverandoti
di aver usato la macchina fotografica
Ognuno è stato pagato

Amenhotep disegnò la prima
piramide e per il suo sforzo
ha ricevuto in cambio
solo vitto e alloggio

Di quale altra prova abbiamo bisogno
Per dire che gli Egiziani erano neri?

(traduzione di Marco Fazzini)

When I Die I Will Go to Jazz

“Jazz is My Religion” (Ted Joans)

As Ted would say
Let them go to Heaven
or let them go to Hell
when I die I want to go to Jazz

Who needs Gabriel when we got
Clifford, Clark, Lee and Bix
You can add Thad
to that distinguished mix
and Prez and Billie sit on
their thrones
and their court wear porkpies
gardenias and checkered vests
And the tempo of the place is
like Denzil Best
With Mingus and Ray Brown doing
the chores on bass

A place where Satch is Avatar
and Sun Ra, Gil and Count
are residents Sages
and among those on trumpet
are Fats and Hot Lips Page

With Klook on drums
and Trane on Axe
a thousand years of

Quando morirò io andrò nel Jazz

“Il Jazz è la mia religione” (Ted Joans)

Come direbbe Ted
gli altri se ne vadano in Paradiso
o se ne vadano all'Inferno
quando morirò io andrò nel Jazz

Chi ha bisogno dell'arcangelo Gabriele
quando abbiamo Clifford, Clark, Lee e Bix
puoi aggiungere Thad
a questo gruppetto illustre
e Prez e Billie seduti
sui loro troni
e la loro corte indossa *porkpies*
gardenie e gilet a scacchi
e il ritmo del posto è
come Denzil Best
con Mingus e Ray Brown che fanno
il loro dovere al basso

Un luogo dove Satchmo è Apparizione
e Sun Ra, Gil e Count
sono Saggi residenti
e tra quelli alla tromba
ci sono Fats e Hot Lips Page

Con Klook alla batteria e
Trane al sax
migliaia di anni

Jamming
for what more could I
ask

Let them go to Heaven
let them go to Hell
when I die I want to go to Jazz
Don't surround me with cherubim
with their golden locks
a place where there's no vodka
on the rocks
and spare me the diet of
milk and honey
in this high-up Lincoln Center
where it's all about the money

What use are Angels
singing a cappella
when I can have Dinah, Sarah and
a scatting Ella

A tisket a tasket I lost

my yellow basket

Mr. Paganini please play

my melody

I want to spend eternity in
a place where they can swing it
no need for a Paradise where
anybody can wing it
The folks in Jazz
might no dress in
white garments but
they're as netty and clean as
a stylish Errol Garner
or Duke in his tails, gloves

di *jamming*
che cosa potrei chiedere
di più

Gli altri se ne vadano in Paradiso
o se ne vadano all'Inferno
quando morirò io andrò nel Jazz
non circondatemi di cherubini
coi loro boccoli dorati
un posto dove non c'è vodka
on the rocks
e risparmiatemi la dieta del
latte e miele
in questo Lincoln Center dei cieli
dove tutto gira intorno ai soldi

A che servono gli Angeli
che cantano a cappella
quando io posso avere Dinah, Sarah e
Ella con il suo *scat*
A tisket a tasket I lost
my yellow basket
Mr. Paganini please play
my melody
Voglio trascorrere l'eternità
in un posto dove si fa swing
non c'è bisogno di un Paradiso
dove chiunque può improvvisare
La gente nel Jazz
forse non veste
di bianco ma
è elegante e pulita come
il dandy Errol Garner
o Duke nei suoi frac, guanti

and black top hat
and Saint Peter is babs Gonzales
saying welcome home
cats

The residents of Jazz are
bopping in the aisles
as Diz and Bird swap
fours with Miles
and spare me the sounds
of celestial harmonics

I prefer something like
Jazz at the Philharmonic
Jumpin' with my boy Sid
in the city

When I die I will go
straight to Jazz
no need for me to encounter
the Naz and
don't send me off with
No Razz a Ma Tazz
some bars from Round
Midnight will do just fine
and lacking that
some Earl Fatha Hines

e cilindro nero in testa
e San Pietro è Babs Gonzales
che dice benvenuti a casa
ragazzi

I residenti del Jazz
fanno bop tra il pubblico
mentre Diz e Bird ogni quattro
battute si alternano con Miles
e mi salvano dai suoni
dell'armonia celeste

Io preferisco qualcosa come
Jazz at the Philharmonic
Jumpin' with my boy Sid
in the city

Quando morirò io andrò
dritto nel Jazz
non ho bisogno di incontrare
il Naz(areno) e
non congedatemi con
nessun *Razz a Ma Tazz*
qualche battuta di *Round*
Midnight andrà bene lo stesso
e in mancanza di questo
un po' di Earl Fatha Hines.

(traduzione di Sara Ventroni)

Note

“Ted Joans” è un poeta, pittore e musicista di colore, 1928-2003; *A-tisket A-tasket* e *Mr. Paganini* sono due canzoni rese celebri da Ella Fitzgerald; *Jumpin' With Symphony Sid* è una canzone di Lester Young.

Red Summer, 2015

1

The year

is 2015

Nine holy martyrs are shot

by a man with a scheme

He was nurtured and

weaned on

a textbook of lies

in which slavers and

killers reigned

supreme

Jefferson Davis

Nathan Bedford Forrest

and Robert E. Lee.

2

The devil entered

Vesey's church

disguised as a youth

But the children of god

recognized a hoof

instead of a foot

could smell his soot

but clung to their vow

not to give strangers

the sinner's boot

Estate Rossa, 2015

1

L'anno

è il 2015

Nove santi martiri son stati uccisi

con l'inganno

da un uomo

armato di pistola

Cresciuto e

allattato da

un manuale di menzogne

in cui schiavisti ed

assassini regnavano

supremi

Jefferson Davis

Nathan Bedford Forrest

e Robert E. Lee.

2

Il diavolo entrò

nella chiesa di Vesey

travestito da ragazzo

Ma i figli di dio

riconobbero uno zoccolo

al posto del piede

poterono sentirne il puzzo di bruciato

ma rispettarono il voto

di non sbattere la porta

in faccia allo straniero

3

They invited him in
to join them in prayer
and so powerful was their
prayer with its African roots
after Daniel Roof completed
his assignment from hell
he said their prayer
almost got to me
almost turned me
said he
Almost bought the
the devil to the mourner's
bench
His mind full of bile
he came to defile
A mother played dead
in the blood of her child.

4

A child was shot down
while holding a toy
The police asked questions
but nobody was blamed
The stars in his eyes went
dim in the day
He lay on the pavement
where children played games

5

A man was shot in the
back
while running away
The shooter took aim

3

L'invitarono a entrare
a unirsi con loro in preghiera
e la loro preghiera dalle radici
africane fu così potente
che quando Daniel Roof completò
il suo compito per conto dell'inferno
disse la loro preghiera
quasi mi prese
quasi mi cambiò
disse
Quasi spinse il
diavolo a piangere i morti
Con la mente piena di fiele
venne a violare
Una madre che si fingeva morta
nel sangue di suo figlio.

4

Un bambino fu abbattuto
mentre impugnava un giocattolo
La polizia fece domande
ma nessuno ebbe la colpa
Le stelle nei suoi occhi si
attenuarono quel giorno
Disteso sul marciapiede
su cui giocavano i bambini

5

Un uomo fu colpito alla
schiena
mentre correva via
Il tiratore prese la mira

as though he were game
the demons are partying
with their buddies, the
fiends and having a good
time
drinking bad whiskey
and drinking bad wine

6

Red Summer

the year is

2015

For making ends meet
by selling cigs loose
or making a lane change
they will give you the noose
His neck was crushed
in the back of a van
he got "the wild ride"
he could breathe no more
They found her dead on
the jailhouse floor
A grand jury looked
and issued a tome
They blessed the killers
and allowed them to roam.
go and kill again the
suburbs said,
we got
your back when you shoot
a black in the back

7

When Dorsey got news

come se stesse sparando alla selvaggina
i demoni fan festa
coi loro amici, i
diavoli e se la spassano
bevendo cattivo whiskey
e bevendo cattivo vino

6

Estate Rossa
l'anno è il
2015
Per sbarcare il lunario
vendendo sigarette sfuse
o per un cambio di corsia
ti stringeranno il cappio
Aveva il collo spaccato
nel retro di un furgone
gli avevan dato uno "strappo" furioso
non poté più respirare
La trovarono morta sul
pavimento della prigione
Un gran giurì ci diede un'occhiata
e ci pubblicò sopra un tomo
Benedirono gli assassini
e li lasciarono andare liberi.
andate e uccidete ancora i
sobborghi dissero,
vi copriamo
le spalle quando sparate
a un nero alle spalle

7

Quando a Dorsey giunse voce

that both wife and child were
dead
that's our mood
in this summer of dread
The spirit was his guide
when he wrote that great song
but who is the god
who will take our hand
and who is the god
who will lead us on?

8

“Don't you get weary”
Martin said when he
spoke of his dream
His words have kept us
from drowning in screams
in this bloody summer
of 2015
Where killers and murderers
reign supreme and
demons are partying with their
buddies the fiends and having
a good time
drinking cheap whiskey
and drinking ripple

9

You brought down the flag
you all joined hands and
cried
but you still have
highways and buildings
honoring those who

che moglie e figlio erano entrambi
morti
Ecco il nostro umore
in questa estate di terrore
Era lo spirito la sua guida
quando scrisse quella grande canzone
ma chi è il dio
che ci prenderà per mano
e chi è il dio
che ci mostrerà la via?

8
“Non vi stancate”
disse Martin quando
parlò del suo sogno
Le sue parole ci avevano trattenuto
dall’annegare di grida
in questa estate di sangue
2015
Dove omicidi e assassini
regnano supremi e
i demoni fan festa con i loro
amici i diavoli e se la
spassano
bevendo whiskey da due soldi
e bevendo pessimi liquori

9
Avete ammainato la bandiera
Tutti avete unito le mani e
pianto
ma avete ancora
autostrade e palazzi
che onorano quelli che

committed high crimes
Who didn't want people to
be free
Jefferson Davis
Nathan Bedford Forrest
and
Robert E. Lee.

commisero crimini di stato
Quelli che non volevano il popolo
libero
Jefferson Davis
Nathan Bedford Forrest
e
Robert E. Lee.

(traduzione di Sergio Garau)

Capitalism Throws Me A Banquet

Bank of America led off the tribute

“Thanks for your suggestion

You’re right.

“We made billions in profits last

year and so instead of one teller

to deal with the long lines that

wind around the block on Fridays

we’ll have two

“And we’ll take up your suggestion

about creating a row of beds in each

bank so that people can take a

nap while awaiting their turn in

line”

Wells Fargo was next.

We’re sorry that we overcharged

you \$6000 for your mortgage payments

Our bad;

help yourself to

the peppermint candy in bowls

placed in front of each teller’s

cage.

Barclay bank said

“Forget about those two

jokers, we can offer you

0 & credit until the end

of 2017, ain’t we good

ain’t we generous

Il capitalismo mi offre un lauto pranzo

La Banca d'America diede il via ai festeggiamenti

“Grazie per il suggerimento

Ha ragione.

“Abbiamo realizzato miliardi di profitto

lo scorso anno così invece d'un cassiere

che si occupi delle lunghe file che il venerdì

si snodano attorno all'isolato

ne avremo due

“E accogliamo la sua proposta

di creare una bella fila di letti in ogni banca

così la gente si può fare un pisolino

mentre aspetta il proprio turno

in coda”

Poi toccò a Wells Fargo.

Davvero spiacenti di averle addebitato

6.000 dollari in più per il mutuo

colpa nostra;

prenda pure

ci sono delle mentine nelle ciotoline

messe proprio di fronte agli sportelli

dei cassieri.

La Banca Barclay disse

“Non faccia caso a quei due codicilli

possiamo offrirle

tasso 0 & credito fino alla fine

del 2017, non siamo forse bravi

non siamo forse generosi

“You didn’t read the small
print about the \$347.00 transfer
fee?”

Direct TV said

“We didn’t know that you
hated football otherwise we
wouldn’t have automatically
charged you

6 payments

at \$40 each payment.

“But don’t

worry, you don’t have to renew after
the Super Bowl”

A chorus of Hedge

Funds guys stepped up
to the mic. and serenaded me
in rhyme

“Thanks to you and other
taxpayers for not sending
us to jail to rot”

We’re too big to fail

Their soloist said

“with my bonus I bought
a two million dollar yacht”

Finally Capitalism

Gave me the honor

A bill for the banquet.

“Non ha letto tutta la parte scritta
in piccolo sui 347 dollari di commissione
per un bonifico?”
Direct TV disse
“Non sapevamo che
lei odiava il football altrimenti
non le avremmo automaticamente
addebitato
6 rate
da quaranta dollari ciascuna
“Ma non
si preoccupi, lei non è tenuto a rinnovarle
dopo il Super Bowl”
Un coro proveniente dagli agenti
d’un fondo speculativo si fa avanti
al microfono e mi fa la serenata
in rima
“Ringraziamo lei e gli altri
contribuenti per non averci mandato
ad ammuffire in galera”
Siamo troppo grossi per fallire
Disse il loro solista
“Con il mio bonus mi sono comprato
uno yacht da due milioni di dollari”
Alla fine il Capitalismo
Mi concesse l’onore
Di pagare il conto del lauto pranzo.

(traduzione di Marco Fazzini)

Note

“Direct TV” è una tv satellitare Usa; “We’re too big to fail” è il mantra ripetuto dagli istituti bancari dopo la crisi finanziaria del 2008.

