

L'AFRICAN AMERICAN ENGLISH DI ZORA NEALE HURSTON

DI CHIARA SPALLINO

Saggio di letteratura americana e di studi sulla traduzione.

"So, if we look at it squarely, the negro is a very original being. While he lives and moves in the midst of a white civilization, everything he touches is re-interpreted for his own use. He has modified the language, mode of food preparation, practice of medicine, and most certainly the religion of his new country, just as he adopted to suit himself the Sheik haircut made famous by Rudolph Valentino." *Characteristics of negro expression*. 1934

Ed è proprio sulle modifiche e sugli apporti al linguaggio dei bianchi operate dai neri che si concentra la ricerca di Zora Neale Hurston che la porterà sia a cartografare questo linguaggio, l'African American English, nei suoi saggi, primo tra tutti, per l'appunto, *Characteristics of Negro Expression* del 1934, sia a sperimentarlo sul campo nei suoi romanzi e racconti.

Sono i suoi studi sul folklore e la sua esperienza di antropologa a fornirle la griglia concettuale per elaborare una sua personale versione dell'African American English, ad offrirle una legittimazione nell'uso di questa lingua orale, da lei strappata all'oblio e catapultata sulla pagina scritta.

L'esperienza di antropologa di Zora anticipa quella di letterata e saggista. In *Mules and Men* (scritto nel 1932 e pubblicato nel 1935, solo dopo la pubblicazione di *Jonah's Gourd Vine*, 1934, quasi a sancire la priorità della vocazione di scrittrice su quella di antropologa) Zora dimostra la tesi che il folklore dei neri è eversivo e non evasivo. E, non a caso, *Mules and Men*, ha un ruolo centrale in quella che potremmo definire la "Hurston Renaissance": dopo averlo letto Robert Hemenway scriverà *Zora Neale Hurston, a literary biography*, riscattando la Hurston da un lungo oblio.

Sarà infatti lo stesso Hemenway a riconoscere che Zora per prima ha capito come il folklore dei neri non fosse la manifestazione di un popolo psicologicamente distrutto, che, in realtà, era una prova di salute psichica. Per dirla con le sue parole i neri sapevano "how to hit a straight lick with a crooked stick", ovvero come escogitare un codice comunicativo che potesse al tempo stesso opporsi agli effetti del razzismo e mantenere la segretezza di questa opposizione.

Ma la "canonizzazione" dei testi della Hurston avviene soprattutto grazie alle "womanist", le femministe nere degli anni settanta/ottanta, prima tra tutte Alice Walker, che hanno raccolto idealmente l'eredità di Zora: la sua volontà di preservare il concetto di *Negroness*, la possente e scaltra negritudine della donna, di riscriverne il significato. E tramite la riscoperta della sua opera verrà ristabilita un'ascendenza matrilineare della letteratura africana-americana, dove la donna nera, il mulo del mondo, diventa a tutti gli effetti soggetto parlante e scrivente. Che Zora sia stata riconosciuta come "madre di noi tutti" dalle scrittrici africane-americane lo documenta anche, a livello testuale, il romanzo di



[« HOME](#)

[ARCHIVIO](#)

[EVENTI](#)

[INFORMAZIONI](#)

[NEWSLETTER](#)

[PERCORSI TEMATICI](#)

[REDAZIONE](#)

[RISORSE ONLINE](#)

[RUBRICHE](#)

Nessuna categoria

[FEEDS RSS](#)

[Tutti gli articoli](#)

IPERSTORIA

© 2020 Iperstoria

Informazioni tecniche

Powered by [WordPress](#)

Compliant: [XHTML](#) & [CSS](#)

[Collegati](#)

SEARCH

Find

Alice Walker, *Color Purple*, di recente letto come riscrittura di *I loro occhi guardavano Dio*.

Dunque, come suggerisce Andr  Lefevere (cfr. *Translation, rewriting and the manipulation of the literary fame*, 1992),   il background socioculturale di una pubblicazione a influenzarne la ricezione e l'esito, al di l  del suo valore intrinseco. E a met  degli anni Trenta, mentre Langston Hughes e Richard Wright sono impegnati a dar vita a una letteratura del proletariato, e un numero sempre crescente di neri s'iscrive nelle file del partito comunista, la fiera rivendicazione del folklore africano-americano come espressione pi  pura della creativit  dei neri di Zora non poteva venire accettata. Con trent'anni di anticipo sui movimenti nazionalisti e sul loro slogan "Black is beautiful" Zora rivendicava con orgoglio la vitalit  del proprio patrimonio culturale che opponeva alla terra desolata dell'immaginazione dei bianchi.

Dunque *Mules and Men*, appena pubblicato, suscita un coro di critiche e Hurston viene accusata di perpetuare una concezione pastorale del nero, di creare dei personaggi privi di coscienza sociale – dei "laughing darkies", lo stereotipo del buffone negro, – e di non fornire un ritratto veritiero della vita dei neri di cui omette i risvolti dello sfruttamento, della miseria e della sofferenza. La sua reticenza nell'affrontare il tema dell'oppressione bianca, la scelta di privilegiare gli aspetti positivi della vita della sua gente (di non riconoscersi in quella che lei chiamava la "sobbing school of Negrohood") suona come un oltraggio a chi stava sferrando un attacco frontale all'ideologia razzista e le critiche che gli intellettuali neri riservano ai suoi testi – da *Muli e uomini* a *I loro occhi guardavano Dio* – rivelano la loro difficolt  nell'accettare una narrativa che anteponga le dinamiche intrarazziali a quelle interrazziali. La sua poetica non era funzionale al sistema letterario dominante e dunque viene denigrata e scartata.

Nera e donna in un contesto culturale dominato da prevalenti modelli maschili – la Harlem Renaissance nella New York dei modernisti anni Venti – Zora Hurston   in cerca di una sua voce, una voce nera che non s'inscriva a forza nel testo dei bianchi. E per questo sceglie come proprio mezzo di espressione il dialetto afroamericano ascoltato e parlato nella sua infanzia a Eatonville, in Florida. Sono al tempo stesso la sua condizione razziale e il suo essere donna ad imporle di trascrivere il mai scritto, di dare una voce all'oscura sapienza delle madri.

Ma   il triplice crisma negativo – della razza, del genere e della scelta del mezzo dialettale – a schermare agli occhi dei suoi stessi contemporanei sia l'audacia modernista della sua invenzione narrativa che la sfida estetica da lei lanciata attraverso l'uso del dialetto africano-americano, l'unico linguaggio in grado di rappresentare la coscienza nera nelle forme che essa stessa ha creato.

Mules and Men   il frutto delle sue spedizioni e delle sue esperienze sul campo (prima in Florida, nelle comunit  chiuse come quella di Polk County, dove le tradizioni sopravvivono immutate, poi a New Orleans dove entrer  in contatto con gli stregoni e i guaritori, gli "hoodoo men" e i "conjure doctors") nel corso delle quali Zora raccoglie un vasto repertorio folkloristico da cui attinger  per tutta la vita.

L'antropologia, che studia e circostrive le "differenze" fra le varie culture, le offre gli strumenti per preservare l'integrit  e dimostrare l'autonomia della cultura dei neri sottraendola ai canoni dell'assimilazione, del "melting pot". E' la possibilit  di una razionalizzazione scientifica della sua esperienza razziale ad attrarla: una volta trovato lo schema in cui inquadrare il suo materiale, potr  fugare ogni pregiudizio e mettere in luce la ricchezza e la vitalit  della cultura della sua gente. L'antropologia le fornisce anche un paradigma teorico che l'autorizza a operare la cristallizzazione, necessaria allo studio delle costanti linguistiche e storiche, dell'universo di Eatonville in un microcosmo immutato nel tempo, permettendole, al tempo stesso, di rimuovere le profonde

trasformazioni che il flusso migratorio verso il Nord ha causato nella vita dei neri e indirizzandola verso lo studio di una cultura rurale e non urbana.

Il corpus del folklore raccolto in *Mules and Men* (detti, motti, frammenti di canzoni, esempi del rituale di "playing the dozens", riletture di episodi della Bibbia, storie delle piantagioni) reca tracce della cultura africana ma evidenzia anche le contaminazioni che essa ha subito nell'incontro con la società americana e con la realtà della schiavitù. Zora ci dimostra che il folklore, primo tentativo dei neri di definire se stessi attraverso l'arte del raccontare, è sintomo di una resistenza all'oppressione dei bianchi: tramite una fitta rete di simboli, di analogie e di mascheramenti, veicola una protesta obliqua ma mirata che ha vanificato le pretese di chi ha creduto di poter trasformare gli uomini in muli, vendendoli e comprandoli come bestie da soma. All'interno del codice intrarazziale l'equazione schiavi = muli si annulla: la consapevolezza dello sfruttamento accentua l'umanità di chi del mulo condivide il destino. Riappropriandosi del patrimonio folklorico nero, sottraendolo agli stereotipi in cui l'hanno rinchiuso gli scrittori della Plantation School (si veda Thomas Page e la sua raccolta *Old Virginia* dove un nero ricorda con nostalgia "dem old times", i tempi della vita nella piantagione), Zora ne rilancia il messaggio eversivo. Il folklore africano-americano non è dunque per lei uno strumento di evasione, l'argine difensivo di un popolo allo stremo, ma la manifestazione più alta della creatività di una razza che nel folklore iscrive la propria autoaffermazione, il proprio desiderio di riscatto.

Mules and Men è un testo che punta dritto al cuore della vita dei neri, che indaga sulle caratteristiche razziali operanti nelle modalità di comunicazione. Zora si ritaglia qui il duplice ruolo di guida al folklore da un lato e di cronista dall'altro: creando una persona che si eclissa dalla scena, favorisce la partecipazione diretta di chi legge ai rituali della comunità.

"Negro folklore is not a thing of a past, it is still in the making", afferma Zora; avendo compreso che il dialetto è l'unico veicolo per esprimere la vitalità della cultura della sua gente, Zora decide consciamente di sceglierlo come unico mezzo espressivo nei suoi romanzi e nei suoi racconti, salvandone e perfezionandone le potenzialità mitopoietiche, il fasto bizzarro delle metafore, l'inclinazione naturalmente imagista, la propensione al neologismo, tipica della lingua parlata.

Ed è nel già citato saggio *Characteristics of Negro expression* che avvia la sua indagine su questo dialetto, isolandone le costanti stilistiche e lessicali.

La riflessione sul linguaggio dei neri avviata qui prelude all'intuizione sottesa alle opere della maturità: che quel linguaggio, quello solo, possa – in virtù del suo carattere corale e delle manipolazioni cui consciamente è sottoposto per aderire il più fedelmente all'esperienza– esprimere la Weltanschauung della razza.

La lista dei contributi dell'African American English e i suoi commenti sul dialetto sono in linea con gli studi linguistici più attuali.

Zora afferma che "*drama*", la potenzialità drammatica, è la prima caratteristica del linguaggio dei neri. "Negro words are actions, because action comes before speech." Ogni fase della vita dei neri è altamente drammatizzata e i neri reinterpretano la lingua inglese in termini di immagini, il che spiega il continuo ricorso a metafore e similitudini. E' più facile illustrare che spiegare e ogni atto è descritto nei termini di un altro. L'uomo bianco pensa nei termini di una lingua scritta, il nero pensa in termini di geroglifici: deve aggiungere azione alle parole e lo fa con i *double descriptive*; parole come *sitting-chair*, *cook-pot*, *chop-axe*, *hot-boiling*, *low-down*, *top-superior*, *kill-dead*, *speedey-hurry* o, alternativamente, usando i *verbal nouns*: *funeralize*, *sense me into it*, *I wouldn't*

friend her, she features someone I know, jooking (ovvero "playing piano or guitar as it is done in jook houses".)

La seconda caratteristica del linguaggio dei neri è la "will to adorn", il desiderio di abbellire: "the stark trimmed phrases of the Occident seem to bare for the voluptuous child of the Sun, hence adornment".

Inoltre, secondo Zora, i neri hanno ammorbidito e "toned down" (attutito) le consonanti (si veda *aren't* che diventa *ain't*) e creato nuove parole piene di forza per sostituire parole più deboli. Si vedano inoltre, a questo proposito, le funzioni religiose dei neri, veri e propri esempi di "prose poetry": i neri non si capacitano della "bleakness" delle preghiere dei bianchi.

Altre due caratteristiche dell'espressione negra sono "angularity", l'angolarità, ("everything the negro touches becomes angular") e "asymmetry", l'asimmetria, (nella scultura e nella danza, anche se nella danza la mancanza di simmetria va di pari passo con la presenza di ritmo). L'angolarità e l'asimmetria sono due ulteriori esempi di deviazione dalla norma.

Dopo aver isolato e studiato le caratteristiche di questo linguaggio, Zora lo elegge come suo mezzo espressivo.

I romanzi e i racconti di Zora sono dunque innanzitutto "speakerly texts", come li ha definiti Henry Louis Gates, ovvero testi basati su strategie mirate a rappresentare una tradizione orale, forme narrative che fissano la voce parlante nera nella scrittura.

Per questo sono altamente sperimentali e il punto più alto della sperimentazione di Zora è *Their Eyes Were Watching God*, del 1937, trasposizione riuscita dell'universo di Eatonville nella narrativa. La storia di Janie, giovane donna nera alla ricerca di se stessa e dell'amore, acquista forza e legittimazione dal linguaggio in cui è narrata, non più soltanto "esotico" o antropologico, ma funzionale alla struttura narrativa e metaforica. Il romanzo cartografa il percorso seguito da Janie per acquisire una voce autonoma e autorevole: da bambina senza nome (la chiamavano Alfabeto) e senza coscienza del suo colore, a raccontastorie che illumina della sua sapienza la comunità. Janie scopre se stessa attraverso il linguaggio, si definisce attraverso il suo racconto, dopo aver vinto la battaglia per liberarsi dai "testi" che altri le hanno imposta. Sia Nanny, la nonna, che Joe, pur dai due estremi opposti di ex schiava e di negro borghese, le propongono lo stesso testo che mira, in un'ottica di emulazione dei bianchi, a raggiungere un "posto in alto", al riparo dalle discriminazioni e dai soprusi. Ma Janie, una volta riconosciuta la propria scissione, la discrepanza tra il dentro e il fuori, nominandola acquisisce una voce e da allora in poi diventa libera di tessere la sua trama. Il romanzo si configura dunque come la storia dell'acquisizione di una voce, che metaforicamente riflette l'acquisizione di una voce libera e individuale da parte della sua autrice.

Tradurre un testo cult: *Tre quarti di dollaro dorato*.

Paradigmatica è la traduzione di testi che sono essi stessi il prodotto di deviazioni consapevoli dal sistema linguistico a cui sono correlati: in testi simili la complessità abissale del tradurre è più che mai enfatizzata e il traduttore deve mettersi doppiamente in gioco e raccogliere la sfida.

La traduzione di questi suoi racconti pone particolari problemi di resa: tradurli comporta anzitutto un processo duplice "una riformulazione intralinguistica" di un idioma e una traduzione "interlinguistica" di quello stesso idioma che nessuna lingua può accogliere così com'è. Per riuscire, questo processo duplice dev'essere simultaneo: il traduttore deve ricreare il testo, avendo in mente le parafrasi possibili che ne chiarificano le oscurità e insieme gli enigmi impliciti. In altre parole, deve riuscire a "produrre" il testo nella propria lingua. Nel passaggio simultaneo dal lessico personale dell'autrice, la sua elaborazione letteraria del dialetto africano-americano, all'americano e poi alla lingua d'arrivo, il traduttore accetta la sfida di sperimentare sul campo.

La responsabilità di un traduttore è particolarmente importante nella traduzione di un "cult text" e i racconti della Hurston sono un *cult* all'interno della cultura che li ha prodotti. Più un testo è rappresentativo, più c'è il rischio di compromettere quel che rappresenta. Inoltre, i tre racconti sono stati presentati in una collana di classici con i testo a fronte, rivolta principalmente a un pubblico di studiosi: la scelta editoriale creava ulteriori vincoli al traduttore, anche se la possibilità di introdurre una nota gli consentiva di illustrare le strategie adottate, di inserire nel metatesto tutto quanto il testo non poteva contenere.

La dominante, ovvero quell'elemento o quel livello al quale si consegue l'unità del testo, è il linguaggio adottato dalla Hurston. Il primo problema era dunque come rendere questo dialetto, una variante dell'americano che riverbera di echi di lingue dell'Africa occidentale e risuona insieme di influenze franco creole, la cui trascrizione emula gli aspetti fonetici, grammaticali, della parlata dei neri; recuperando questo linguaggio orale la Hurston non fa una operazione di mimesi per preservare la pronuncia sgangherata di un gruppo sociale ed esaltarne il lamento di razza oppressa, ma trova il veicolo per esprimere un modo di essere, il suo, di donna nera, e di quanto degli altri trova in lei un'eco fedele, come il cantastorie è fedele a chi l'ascolta.

Di fronte all'estrema marcatezza del testo, dopo aver fissato una griglia interpretativa, si è optato per una strategia traduttiva intermedia che mirasse da un lato a evitare i rischi di un'eccessiva esotizzazione e dall'altro quelli di un'eccessivo straniamento. Scartata a priori l'ipotesi di renderlo con un dialetto italiano, si è preferito riprodurre il tono e l'atmosfera, adottando un registro linguistico duplice che e ne rispecchiasse gli estremi: da un lato la colloquialità, dall'altro la potenzialità poetica delle immagini di cui è intessuto.

Se nei dialoghi si sono fatte numerose concessioni al parlato, si è cercato, d'altra parte, di rispettare la matrice colta della voce narrativa: nel momento in cui narratore e personaggio raggiungono un livello comune di consapevolezza i due livelli si unificano, in quanto il dialetto nella narrativa della Hurston non funziona come marca di differenza di razza o di classe ma come segno di adesione a un preciso modello culturale, a una scelta estetica. La voce narrante, penetrando nella coscienza del personaggio, ne assume allora i ritmi linguistici e la ricchezza metaforica.

Si è dunque scelto di "ibridare", di operare commistioni, storicizzando là dove si sentiva la necessità di mantenere la patina dell'epoca (come nella scelta di tradurre il termine *pimp*, che nello slang di Harlem significa *male prostitute*, con il termine *gigolò*) e omologando quando l'effetto straniante era troppo forte. C'era poi il problema della resa delle immagini di cui la Hurston fa largo uso, fedele al "desiderio di abbellire" da lei considerato una delle caratteristiche del linguaggio dei neri. Tutte le volte che è stato possibile si è trovata l'immagine italiana corrispondente a quella dell'originale; negli altri casi, dove era arduo attenersi alla letterarietà perché si rischiava di introdurre elementi estranei alla nostra cultura, si è conservato il significato dell'immagine cambiando però il veicolo.

Ecco alcuni esempi della strategia adottata:

You are trying to show your grandmother how to milk ducks: A chi credi di darla a bere?

The wind may blow and de door may slam, that's why your shooting isn't worth a damn: Fischia il vento soffia la bufera ma quel che dici non vale fino a sera.

Oh, well, whatever goes over the Devil's back is got to come under his belly: Oh, insomma, il diavolo fa le pentole ma non i coperchi.

Lo stesso criterio è stato adottato per le rime: il linguaggio dei neri, in virtù della sua matrice orale, si avvale spesso della rima, che diventa componente fondamentale del tessuto linguistico, strumento di acrobazie e mirabolanti iperboli, vero e proprio codice di comunicazione intrarazziale. Nella traduzione si è dunque cercato di riprodurre il più possibile le rime, sia per imprimere al testo lo stesso ritmo dell'originale, sia per rispettare la funzione di risposta creativa a un mondo prosaico che la rima assume all'interno del discorso dei neri.

If you ain't lying now, you flying = che tu possa volar via, stai dicendo una bugia.

Oh just like the bear, I ain't nowhere, like the bear's brother, I ain't no further. Like the bear's daughter ain't got a quarter ≠ Oh, sono povero in canna non mi muovo di una spanna. Camminare io non posso senza neanche un soldo addosso, sono povero, poverino, non ho il becco di un quattrino.

Nel primo racconto *Sudore*, dove la Hurston dà voce alla donna nera, *the mule of the world*, si è mirato da un lato alla lealtà al testo, rispettando la scansione ritmica e riproducendo le ripetizioni che la pagina scritta di per sé limita, dall'altro si è dato ampio spazio all'invenzione, sottolineando la carica metaforica del dialetto soprattutto nei dialoghi, interpretati secondo i parametri pragmatici dell'oralità. In questo cupo racconto rurale di riscossa, simile a uno spiritual per la tensione lirica e le analogie bibliche, dove la protagonista si trasforma da vittima potenziale in potenziale assassina, è la forza della parola, la libertà dell'immaginazione a promuovere la riscossa.

Abbandonati i toni della tragedia, in *Tre quarti di dollaro dorato*, racconto ironico e melodrammatico, la Hurston mette in scena un'altra "battaglia tra i sessi", questa volta dai toni giocosi: Missie May, un'Alice nel paese delle meraviglie del sesso si trasformerà da moglie bambina in donna madre: l'eccesso del sogno la induce a scambiare il falso per il vero, la doratura per l'oro, ed è Joe, il marito, a segnalarle l'inganno, aiutandola a maturare una nuova lucidità. La tensione tra il dialetto parlato dai personaggi e la voce del narratore, particolarmente marcata in questo racconto, ha costretto il traduttore a repentini cambi di registro, dall'epico al burlesco, per poter rendere fedelmente la rete d'immagini (*le ore camminarono sulle loro caviglie rugginose, la luna sottile che solca il lago su una barca argentata*) e i dialoghi dei protagonisti dove ogni parola, in virtù della vocazione teatrale dell'espressività nera diventa un evento scenico.

In *Storia nello slang di Harlem* (1942), il racconto che chiude la raccolta, ai ritmi lenti della campagna si sostituisce la frenesia del palcoscenico di Harlem e la sperimentazione linguistica si spinge all'estremo. Nel passaggio dal sud rurale alla città il dialetto nero si è trasformato, facendo propri i ritmi accelerati della metropoli senza perdere la volontà di abbellire e di eccedere. Qui sono il suono e il ritmo a dominare e ai toni del blues si sostituisce l'improvvisazione del jazz. *Storia nello slang di Harlem* più che un racconto è un'esecuzione linguistica: l'illusione del parlato è creata dal narratore che è il regista della breve azione, ma si esprime nello stesso gergo dei personaggi: Jelly e il collega Sweetback, due gigolò affamati, emigrati al sud per inseguire lusso e ricchezza, e ricchi, invece, solo di parole. Nel ghetto urbano di Harlem, più ancora che a Eatonville, il linguaggio è strumento di gioco e di sfida e il traduttore, abbandonato il registro colloquiale, si è arreso alle invenzioni pirotecniche della Hurston cercando di consegnarle intatte nella lingua d'arrivo o trovandone di nuove dove non era possibile una soluzione letterale, cercando di far vibrare nella traduzione dei neologismi le sfumature dell'originale. Pur nella consapevolezza delle molte insidie interpretative e dell'impossibilità di riprodurre fedelmente il ritmo serrato dei dialoghi, nella traduzione si è mirato a sottolineare lo sperimentalismo vertiginoso del linguaggio della Hurston che, con

il suo *Glossario nello slang di Harlem*, anticipa gli sviluppi dello slang americano con una serie di termini destinati a entrare nel canone linguistico della beat generation (*refeer, scrap-iron, dig*). Pur portando i segni del momento storico in cui viene compilato, il glossario prefigura la nascita di un gergo interetnico, di uno slang che oggi, perdendo il suo carattere marginale, si configura come elemento di coesione in una società sempre più frammentaria.

23 Maggio 2011

« [INTERCULTURAL MEDIATION AND SUBVERSIVE PATRIOTISM IN PEARL S. BUCK'S WARTIME WRITINGS](#)
[NATIONALISING ENGLISH LEGAL LANGUAGE PEDAGOGY IN L2 GENRE-BASED WRITING: LEGAL PROBLEM QUESTION IN THE UK LOCI OF LAW. IMPLICATIONS AND CHALLENGES FOR THE PLURICENTRICITY OF A LEGAL ENGLISH PEDAGOGY](#) »

© 2006 Iperstoria