

IL "TEMA NEGRO" IN NICOLÁS GUILLÉN

ROBERTO VANTAGGIATO

L'apparizione, il 20 aprile 1930, sul "Diario de la Marina", dei *Motivos de son* di Nicolás Guillén costituisce una vera e propria "rivoluzione poetica" non solo perché introduce nella poesia "colta" elementi folkloristici propri della cultura popolare cubana, ma perché trasferisce sul piano poetico-formale i ritmi di un ballo popolare cubano di carattere negro: il *son*¹.

Questo avvenimento si iscrive in una tradizione letteraria che aveva già cominciato a trattare il "tema negro" fin dagli inizi del XX secolo con Serafin Pichardo². "In seguito all'entusiasmo che nel terzo decennio di questo secolo si ridestò negli Stati Uniti pel folklore americano e che di là passò nelle Antille, - scrive Janheinz Jahn - gli autori cubani del "postmodernismo" hanno appunto tratto nuovi temi dal folklore. Alejo Carpentier, poeta e romanziere cubano di origine russo-francese, componeva nel 1928 il balletto *La Rembambaramba*. Nello stesso anno uscivano il poema *La Bailadora de Rumba* di Ramón Guirao e un altro poema, *La Rumba*, composto da José Zacarias Tallet. In essi per la prima volta il ritmo della rumba veniva inserito nella lingua [...]. Il poeta cerca di tradurre con la massima precisione il colorito teatrale degli strumenti e il vario timbro dei tamburi. La tecnica non ha tardato ad utilizzare altri elementi folkloristici: esclamazioni ed espressioni dialettali sono state inserite nelle composizioni letterarie, nei termini di una specie di pittura sonora"³. È quanto fa Guillén, riportando però questi elementi nell'ambito di una ricerca assolutamente originale e innovativa che, nel suo svolgersi, lo obbligherà ad uscire dai confini del "negrismo" estetizzante allora in voga per allargare la visuale a tutto il popolo cubano.

Guillén non cerca nel folklore solo uno strumento che sostituisca gli schemi ormai obsoleti del bagaglio modernista; egli vuole, in realtà, gettare le basi per una sintesi culturale che, affondando le radici nelle espressioni più genuine del popolo, faccia emergere e valorizzi l'autentica identità dei cubani. In concreto ciò significa - tenuto conto della particolare composizione etnica di Cuba⁴ - individuare nel tessuto sociale quella componente innovativa che, in contrapposizione a una mentalità di derivazione coloniale, innervi la cultura complessiva dell'isola rendendola pecu-

liare. Questa componente è il negro, o meglio, - come vedremo più avanti - il mulatto. Il poeta dà voce al negro e al mulatto perché essi, oltre ad essere la parte più maltrattata del popolo cubano, sono i possessori dell'autentica cultura dell'isola: quella cultura (*negri-blanca* la chiamerà più tardi) emersa dalla secolare mescolanza di razze. E così, attraverso l'assunzione del linguaggio popolare di strada, da una parte, e del *son* come ritmo sostanziale del suo materiale poetico, dall'altra, egli riesce a trovare felicemente una poesia che rappresenta la vita quotidiana del popolo - soprattutto quello da sempre emarginato - nella sua immediata concretezza. "La felice scoperta era formale e di contenuti: in quadri fugaci della vita popolare dell'Avana, apparivano tipi e modalità da caseggiato periferico, con il vocabolario e la prosodia peculiari del negro del quartiere povero. Il popolo, concretamente il popolo negro, con tutti i suoi attributi razziali, diventava protagonista di poesia"⁵. Partito dall'esigenza di rinnovamento espressa dalle avanguardie letterarie degli anni '20, il poeta arrivava dunque a "mettere a fuoco" il "problema negro" nel contesto di una visione che voleva comunque essere nazionale: non più subordinazione alle "mode" culturali europee o nordamericane, ma autentica presa di coscienza del carattere specifico del proprio popolo. Come ebbe a dire lo stesso poeta in un'intervista del maggio 1930: "Ho cercato d'incorporare alla letteratura cubana - non come semplice motivo musicale, ma come elemento di vera poesia - ciò che potrebbe chiamarsi *poema-son*, basato sulla tecnica di questa classe di ballo così popolare nel nostro paese. I miei *sones* possono essere musicati, ma questo non vuol dire che siano scritti precisamente con quel fine, ma con quello di presentare nella forma che forse è loro conveniente, quadri di costume fatti di due pennellate e di tipologie popolari tali e quali a quelle che si muovono intorno a noi. Tali e quali come parlano. Tali e quali come pensano... I miei *poemas-sones* mi servono inoltre per rivendicare l'unica cosa veramente nostra che ci rimane, portandola alla luce e utilizzandola come elemento poetico di forza [...]. Per ciò che concerne l'orientamento della mia poesia, credo che alla fine mi sono trovato. M'incanta lo studio del popolo. La ricerca delle sue profonde viscere. L'interpretazione dei suoi dolori e dei suoi piaceri"⁶.

Il grande clamore suscitato dai *Motivos de son* diede luogo ad alcune polemiche letterarie intorno al linguaggio negro "nudo e crudo" (uno spagnolo dialettale trascritto quasi fedelmente con evidente stravolgimento della grafia castigliana) e al significato sociale che quest'operazione aveva nel contesto culturale cubano: alcuni critici postularono il "negrismo" di Guillén come fenomeno letterario legato alla moda europea e quindi come qualcosa di esteticamente nuovo, ma socialmente influente. Invece non fu così. Con la pubblicazione, nell'ottobre del 1931, di *Sóngoro Cosongo. Poemas mulatos* (libro che incorporava nella parte finale i *Motivos de son*) si ebbe una dimostrazione ancora più convincente della concezione innovatrice - e socialmente incisiva - che il poeta era andato sviluppando attraverso la sua ricerca poetica. La certezza di aver individuato la sintesi "oggettiva" dell'identità nazionale cubana veniva espressa chiaramente nel *Prólogo* che introduceva il libro: "Dirò finalmente che questi sono dei versi mulatti. Partecipano forse degli stessi elementi che entrano nella composizione etnica di Cuba [...]. L'iniezione africana in questa terra è così profonda, e s'incrociano e s'intrecciano nella nostra ben irrigata idrogra-

fia sociale tante correnti capillari, che sarebbe lavoro da miniaturista disintrecciare il geroglifico. Credo pertanto che non vi sarà una vera poesia creola tra noi se si dimentica il negro. Il negro - a mio giudizio - apporta essenze molto forti al nostro coctel. E le due razze che nell'Isola affiorano a pelo d'acqua, distanti in ciò che si vede, si tendono un gancio sottomarino, come quei ponti profondi che uniscono in segreto due continenti. Nell'immediato lo spirito di Cuba è meticcio. E dallo spirito verso la pelle ci verrà il colore definitivo. Un giorno si dirà: "colore cubano". Queste poesie vogliono avvicinare quel giorno"⁷.

Così la tradizione negra della "Santería", del "Ñañiguismo" e della "Rumba"⁸, attraverso un cammino sotterraneo fatto di migliaia di uomini dalla pelle scura, si innesta sul versante poetico che fu di Lope De Vega e Luis De Góngora per sboccare nel fiume comune del "ritrovamento" guilleniano. La musicalità che percorre queste poesie reca dentro l'eco dei tamburi africani, la nostalgia per un'acnestrale libertà e il segno preciso di riti religiosi fondati su un sincretismo nel quale la natura e l'uomo sono ancora una cosa sola. Il meticcio veicola tutto ciò con la forza disarmante e, nello stesso tempo, irresistibile che gli deriva da un mondo in perenne fermento vitale: la danza, il tamburo o la chitarra sono elementi interni al proprio sangue, elementi che rispondono ai semplici bisogni della vita, la quale si ricompone nella sua interezza attraverso i suoni ed i sogni del rito ancestrale. Il dolore antico si accende di sensualità e i secoli trascorsi uniscono con senso di pietà lo schiavo negro e l'idalgo estremegno.

L'elemento rituale africano prorompendo nella *copla* spagnola apporta ritmi e sonorità che la immergono in un universo altro fatto di onomatopoeie riecheggianti antichi dèi lontani. I versi della nuova poesia alterano e ricompongono continuamente in un diverso ordine il vecchio ottosillabo spagnolo ottenendo un originale impasto sonoro che disegna in maniera estremamente efficace l'effettiva identità del suddetto "colore cubano". Come si può osservare in "Canto negro":

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tamba;
tamba del negro, caramba,
caramba, que el negro tamba:
¡ yamba, yambó, yambambé!

I giochi di parole in castigliano e le onomatopoeie di origine africana si integrano perfettamente dando vita a uno schema linguistico⁹ che esprime ai livelli più alti la ricca espressività popolare.

Sóngoro Cosongo, inoltre, in alcune poesie più elaborate, segna anche l'inizio di un processo evolutivo che porterà il poeta verso una produzione di sempre più alta qualità letteraria. Leggendo, ad esempio, "Velorio de Papá Montero", soprattutto le bellissime strofe finali

Hoy amaneció la luna
en el patio de mi casa;

de filo cayó en la tierra,
y allí se quedó clavada.
Los muchachos la cogieron
para lavarle la cara,
y yo la traje esta noche,
y te la puse de almohada.

non si può fare a meno di pensare al "Romancero Gitano" di García Lorca. A questo proposito, da più parti, si è parlato di Guillén come del García Lorca cubano: in effetti il *Romancero Gitano* e *Sóngoro Cosongo* sono due opere che si possono definire parallele, sia per la data di pubblicazione, sia per il particolare rapporto poetico che i due poeti hanno con le rispettive realtà nazionali. La comune vena surrealista, la ricerca di un primitivismo schietto e senza mediazioni, l'uso di schemi musicali provenienti dal popolo, fanno sì che l'accostamento non sia affatto arbitrario (ricordiamo, tra l'altro, la reciproca amicizia e stima): entrambi svolgono nei rispettivi "mondi" un'opera di ricerca e valorizzazione di culture considerate fino a quel momento "inferiori" ed entrambi riescono a dare coscienza e autonomia culturale a modalità espressive rimaste nel dimenticatoio della storia. Per Lorca si è trattato del mondo gitano, per Guillén di quello negro e mulatto.

Nel 1933, in seguito ai sommovimenti rivoluzionari che portarono alla caduta del dittatore Machado, il poeta comincia ad occuparsi di politica, attività dalla quale si era astenuto fino a quel momento. Questo fatto allarga, naturalmente, il campo visuale della sua ricerca esistenziale e poetica ben oltre gli orizzonti culturali precedenti: ora sarà la protesta sociale e politica a dominare la scena dei suoi componimenti. Le dure condizioni di vita della gente immersa nella fame, nella miseria e nello sfruttamento lo hanno portato a maturare una visione del mondo diviso non tanto in razze, quanto in classi sociali. Il mondo negro diventa così parte di un universo di sfruttati in lotta perenne contro l'unico grande nemico: l'imperialismo *yankee*. Infatti, il volume di poesie che esce nel 1934, intitolato significativamente *West Indies Ltd.*, è ambientato nel contesto antillano perché - come scrive Angel Augier - "in definitiva la dipendenza economico-politica dall'imperialismo era comune a tutto l'arcipelago; da qui la denominazione di questo in inglese (*West Indies*) con la sigla *Ltd.* che satiricamente conferisce ai nostri paesi il carattere di impresa globale di sfruttamento. Il poema si svolge in un tono di sarcasmo e ironia e le sue sequenze sono interrotte dai *sones* dell'*orchestrina di Juan el Barbero*. I ritmi e le parole di questi *sones* ormai non invitano al ballo, ma alla lotta. La drammatica realtà della frustrazione storica si offre nella sua apparenza di "strada senza uscita", senza soluzioni, ma rimane latente lo spirito combattivo e ribelle; il senso antimperialista appena annunciato in *Sóngoro Cosongo* acquista sviluppo e consistenza in *West Indies Ltd.*"¹⁰. Si delinea qui il Guillén che conosceremo nei decenni a venire: un poeta che partendo da una realtà peculiare (l'esperienza negra) ha esteso pian piano il suo sguardo (alle Antille, all'America) fino ad abbracciare l'umanità intera. Nessuna "scoperta", formale o di contenuto, sarà però "sacrificata": l'evoluzione poetica si espanderà "in forma concentrica, nel senso che lo sviluppo avviene sem-

pre attorno al primo nucleo, al nucleo originario, come continua aggiunta mai come sopraffazione"¹¹.

In *West Indies* il "tema negro", sorretto ancora dal ritmo del *son* e incalzato dalla forza di un popolo sempre meno dispoto a subire le vessazioni dell'imperialismo, ha cambiato valenza. Dai quadretti pittoreschi di vita quotidiana dei *Motivos* siamo passati alla situazione disperata ma battagliera di Simón Caraballo:

yo,
negro Simón Caraballo,
ni toco, ni bebo, ni bailo,
ni casi sé ya quién soy.

...
yo,
negro Simón Caraballo,
tengo los puños cerrados,
tengo los puños cerrados,
¡ y necesito comer!

per giungere alla "voce antica e d'oggi, moderna e barbara" che canta:

- Cortar cabezas como cañas,
¡ chas, chas, chas!
Arder las cañas y cabezas,
subir el humo hasta las nubes,
¡ cuándo será, cuándo será!

L'identificazione del negro con gli sfruttati, i lavoratori, gli umili è ormai giunta a compimento. Acquisita la propria autonomia culturale, la razza negra può dunque associare, con piena dignità, il proprio destino a quello di milioni di oppressi in America e nel mondo intero in una lotta che avrà per posta la liberazione dell'uomo da qualsiasi catena, sia essa economica, politica o razziale. Così Cantaliso può dire ("Cantaliso en un bar", in *Cantos para soldados y sones para turistas*, 1937):

Aunque soy un pobre negro,
sé que el mundo no anda bien;
¡ay, yo conozco a un mecánico
que lo puede componer!
¿ Quién los llamó?
Cuando regresen
a Nueva York,
mándenme pobres
como soy yo,
como soy yo,
como soy yo.

A ellos les daré la mano,
y con ellos cantaré,
porque el canto que ellos saben
es el mismo que yo sé.

Di fondamentale importanza per la vita di Guillén è il viaggio nella Spagna della guerra civile e la sua iscrizione al Partito Comunista avvenuta a Valencia nel 1938. Da questo momento fino alla fine dei suoi giorni, infatti, il poeta dedicherà tutte le energie alla sua - come la definisce egli stesso in un'intervista - vocazione rivoluzionaria. La poesia, però, lungi dal diventare strumento di propaganda, rifletterà, in maniera sempre più articolata, l'esperienza civile e umana di Guillén nel periodo della sua maturità.

Fino al trionfo della Rivoluzione (1° gennaio 1959) il "tema negro" sarà sempre presente nella poesia di Guillén: lo ritroviamo in "Son numero 6" (*El son entero*, volume pubblicato nel 1947), in "El apellido" (*Elegías*, 1958), in "Canción de cuna para despertar a un negrito" (*La paloma de vuelo popular*, 1958) come rivendicazione di un'identità forte e di una libertà da affermare attraverso la lotta; oppure come denuncia dell'assassinio, avvenuto a Chicago il 31 agosto 1955, di un bimbo negro per mano di un gruppo di bianchi armati di fucile, in "Elegía a Emmet Till" (*Elegías*, 1958).

NOTE

¹ È un genere musicale presente a Cuba fin dal XVI secolo. Di quest'epoca ci rimane un'unica, preziosa, composizione: il *Son de la Mã Teodora*. Si tratta di un *romance* estremo-gno, cantato e ballato da Teodora Ginés, una liberta negra di Santiago de Cuba, la cui melodia era stata un pò modificata dall'intonazione popolare e le cui parole ricalcano perfettamente il classico ottosillabo del *romance* (accento sulle sillabe 1, 3, 5 e 7). Si presenta sotto forma di "domanda-risposta" tra solista e coro con un ritornello di una sola frase che viene ripetuto a volontà nelle battute finali. Questo procedimento "domanda-risposta" proviene dai giochi cantati africani ed è presente nella totalità dei canti religiosi *yoruba*. Come osserva Alejo Carpentier in *La música en Cuba*, Città del Messico, 1946, pp. 43-49, "il *Son de la Mã Teodora* è estremamente interessante perché rivela, al punto di partenza della musica cubana, un processo di transculturazione destinato ad amalgamare metri, melodie, strumenti ispanici, con rimembranze molto nette di vecchie tradizioni orali africane. Il negro, situato al gradino più basso dell'organizzazione coloniale spagnola, aspirava ad eleversì fino al bianco, adattandosi il più possibile al tipo di arte, di costumi, di maniere, che gli si offriva da modello. Ma non per questo dimenticava il suo istinto della percussione, per cui trasformava una mandola in uno strumento produttore di ritmi. Così, nel *son* cubano, come nella *samba* brasiliana, le chitarre hanno una funzione più percussiva che melodica". Il *son* "fin dai tempi di *Mã Teodora* era conosciuto come genere di canzone ballabile nella provincia di Santiago. Però, dal secolo XVI al secolo XVII, la parola *son* alludeva a forme imprecise di musica popolare danzabile. [...] Cominciò ad assumere un profilo definito con l'arrivo dei negri francesi a Santiago. Il suo sviluppo - in ambienti essenzialmente popolari - fu parallelo a quello della *contradanza*. [...]

Il *son* ha gli stessi elementi costitutivi del *danzón*. Ma entrambi vennero a differenziarsi totalmente per una questione di traiettoria: la *contraddanza* era ballo di sala; il *son* era ballo assolutamente popolare. La *contraddanza* era eseguita da orchestre. Il *son* fu canto accompagnato da percussione. E questo, senza dubbio, costituisce la sua migliore garanzia di originalità. Grazie al *son*, la percussione afrocubana, confinata in baracconi e quartieri popolari, rivelò le sue meravigliose risorse espressive raggiungendo una categoria di valore universale. [...] Il *son* cubano - tale come ci si presentò nella sua forma pura, nel 1920 - fa pensare a uno stato rudimentale de *Le nozze di Stravinsky*... Il materiale melodico, affidato alle voci umane; il clima sonoro e la scansione ritmica prodotti da un insieme di strumenti di percussione. Inoltre, il *son* nella sua presenza matura, ci arrivava con una forma definita: *largo* e *montuno*. Il *largo* era il recitativo iniziale, l'esposizione a guisa di *romance*, di antico radicamento santiaughese, scandita con ritmo lento da una sola voce... Nervosa reazione della batteria. E le voci che entravano, tutte insieme, stabilendo nel *montuno* la vecchia forma responsoriale primitiva già osservata nel *Son de la Má Teodora*... Con una insensibile accelerazione del *tempo*, le variazioni potevano improvvisarsi, dentro un'inquadratura ritmica generale, per tutto il tempo che si preferiva farle durare. Gli strumenti ricamavano, facevano "filigrane", suddividevano i valori fondamentali, collaborando con la crescente eccitazione dei ballerini che, a loro volta, complicavano i passi. I giochi coreografici dell'Africa erano presenti in questo *allegro con variazioni* rudimentale che musicisti e cantanti sostenevano a braccio teso fino a quando una pausa diventava necessità fisica". Alejo Carpentier, *ibidem*, pp. 242-249. Di questa struttura tradizionale, Guillén utilizza soprattutto il *montuno*: Gli serve sia da ritornello ritmico, sia da "battuta" finale che dà alla composizione poetica un senso di "apertura" e di "burla", tipico del *son* musicale. Cfr. Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, 1958.

² Manuel Serafín Pichardo (1863-1937) fu giornalista, diplomatico e versificatore; affidò il meglio della sua produzione a poemi brevi e sonetti di tono e di evocazione moderatamente sentimentali. Incapace di adeguarsi alla sensibilità modernista, dette forma e nome personale alle *Ofélicas*, un tipo di poema breve ancora in voga, allora, in Spagna e in Ispanoamerica. Tra le sue opere, il poema *Cuba a la República* (1902) e *Villaclara* (1907). (Da: *Canti negri. Poesia delle Antille* a cura di Giovanni Battista de Ccsare, Ediz. Accademia, Milano, 1971, pag. 30).

³ Janheinz Jahn, *Muntu. La civiltà africana moderna*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 95-96.

⁴ Secondo dati ufficiali (non particolarmente attendibili dato il razzismo dell'epoca), negli anni '20 la maggioranza della popolazione era di razza bianca (precisamente creoli ed immigrati spagnoli più recenti); la gente di colore si aggirava intorno al 27%. Cfr. Hugh Thomas, *Storia di Cuba 1762-1970*, Torino, Einaudi, 1973, pag. 861. Le ragioni dell'importanza sempre più crescente della "cultura negra" non sono di natura "numerica", ma politica ed economica. "Il fatto che i nordamericani si fossero impadroniti di vaste estensioni del territorio cubano, così come di aziende industriali assai importanti, ebbe due conseguenze, le quali vennero entrambe sentite politicamente. Primo, la vecchia società cubana dei padroni venne sopraffatta, tentata dai grandi profitti che poteva ottenere se avesse venduto i suoi zuccherifici. In quel modo, la società creola di un tempo, già gravemente minata dalle guerre d'indipendenza, scomparve, e quei membri della vecchia classe padronale che sopravvissero, lo fecero assimilando in modo crescente le abitudini dei nordamericani. [...] La seconda conseguenza fu la sempre crescente identificazione della nazione cubana, così come era, con il popolo, i lavoratori, gli operai degli zuccherifici, i negri, *los humildes*. Gli stranieri potevano controllare i mezzi di produzione, ma i cubani nel loro complesso lavoravano per quelli [...]. La continua partecipazione degli spagnoli alle attività commerciali - persone che conservavano la nazionalità spagnola a scopo di indipendenza - era un altro fattore di denazionalizzazione. Fra

gli intellettuali e gli scrittori, tali come erano, già verso il 1920 esisteva una tendenza ad identificare la "autentica" Cuba con i negri, gli schiavi che avevano reso possibile l'industria zuckeriera, in particolar modo dopo che era nata la percezione del contributo dato generalmente dai negri, al ritmo, alla danza ed al folklore cubani; una percezione che incominciò ad acquistare seriamente peso, all'incirca fin dal 1906, sotto l'ispirazione di Fernando Ortiz". Hugh Thomas, *ibidem*, pp. 432-433.

⁵ Angel Augier, introduzione a *Nicolás Guillén. Antología poética*, edizione a cura di Gustavo Bonifacini, Librería y Editorial "El Juglar", Buenos Aires, 1987, pag. 30.

⁶ Da: Nicolás Guillén, *Summa poética*, Edizione a cura di Luis Iñigo Madrigal, Cátedra, Madrid 1986, pp. 62-63.

⁷ Nicolás Guillén, *Antología poética*, a cura di Gustavo Bonifacini, *op. cit.*, pag. 98.

⁸ La "Santería" e il "Náñiguismo" sono culti religiosi afro-cubani nati da un'assimilazione (abbastanza superficiale) degli dei africani ai santi cattolici. Caratteristica principale delle complicate e spesso lunghissime cerimonie rituali è la danza: accompagnato dal suono dei tamburi, il danzatore, entrato in *trance*, si identificherà alla fine del rito con un Santo dando vita ad una specie di possessione mistica. La "Rumba" è invece una danza "profana", molto sensuale, risalente al periodo della schiavitù. Per notizie dettagliate ed esaurienti circa questi rituali vedi: Janheinz Jahn, *op. cit.*, pp. 63-102.

⁹ "Grazie alla sua ricchezza in fatto di vocali sonore brevi, la lingua spagnola ha potuto riprendere parole e gruppi di parole africani senza che diano, in essa, il senso di semplici espressioni straniere. La metrica africana ha potuto acclimatarsi nella lingua spagnola grazie alla possibilità che, a differenza della lingua francese, questa ha di accentuare fortemente le parole. Così fra la lingua spagnola e la ritmica africana, fra l'arte del verso spagnola e quella africana ha potuto stabilirsi una perfetta armonia in una lirica che, per esser sentita a fondo, ha bisogno di venire ascoltata. Le poesie possono essere recitate a suon di tamburo; anzi può accadere che alcuni versi vengano cantati al tamburo nello stile del recitativo cubano". Janheinz Jahn, *op. cit.*, pag. 100.

¹⁰ Angel Augier, introduzione, *op. cit.*, pag. 36.

¹¹ Dario Puccini, introduzione a Nicolás Guillén, *Elegie e canti cubani*; Edizioni Accademia, Milano 1971, pag. 27.