

NEI PANNI E NELLA PELLE DELL'‘ALTRO’: ABITO, IDENTITÀ DI FRONTIERA E LINEA DEL COLORE IN *GEORGE WASHINGTON GÓMEZ: A MEXICOTEXAN NOVEL* DI AMÉRICO PAREDES

Tatiana Petrovich Njegosh*

Premessa: abito, identità messico-americana e linea del colore

Studi internazionali ormai più che ventennali nei campi contigui e intrecciati dell'abito, costume, e moda hanno dimostrato che l'abito, come artefatto e pratica socio-semiotica performativo e polisemico, contribuisce alla costruzione e rappresentazione dell'identità (Giorcelli). In tale prospettiva, l'abito è un elemento determinante nei processi multidirezionali e interdipendenti di differenziazione dell'identità. L'abito può rafforzare, o mettere in discussione, nozioni reificate ed essenzialiste di differenza su base biologica o culturale ('razza', etnia, nazione, cultura), pratiche di inclusione ed esclusione culturali, nazionali e sociali, confini di genere, strategie di codificazione e resistenza nelle dinamiche di razzializzazione ed etnicizzazione (Allatson 18; Scacchi; Boi). Nonostante la vasta bibliografia e l'uso frequente di un approccio interdisciplinare, una prospettiva transculturale è ancora poco diffusa, mentre dialettiche binarie e reificanti (identità-alterità, dominante-subalterno, centro-margini, etnico-non etnico, bianco-nero), nonché concezioni di cultura come realtà data e finita, omogenea e impermeabile sono ancora *en vogue*. Come sottolineato di recente, un punto di vista transculturale è però irrinunciabile nell'analisi delle realtà simboliche di frontiera, cruciali nella costruzione di culture e identità «transculturali» e transnazionali, che trascendono i confini geopolitici (Allatson 22). È il caso, per esempio, del *Border* tra Stati Uniti e Messico (d'ora in poi *Border*) – lo spazio di frontiera e confine – oggetto di una pluralità di campi di studio storico-culturali e letterari transamericani (tra cui gli Studi *chicani*, e gli US-Mexico *Border Studies*), nonché contesto di riferimento testuale ed extratestuale del romanzo citato nel titolo del mio articolo. Nella cultura *fronteriza* della Bassa valle del Río Grande, nella prospettiva messico-americana dello scrittore e antropologo Américo Paredes (1915-1999) l'abito segnala le dinamiche identitarie del *Border*

* Università di Macerata.

per più di cento anni, a partire dall'indipendenza del Tejas e dal trattato di Guadalupe Hidalgo (1836, 1848), fino agli *Zoot Suits Riots* del 1943. L'abito, o costume urbano dei *pachucos*, i giovani messico-americani di Los Angeles assurti alle cronache, come vedremo, nei 'disordini razziali' del 1943 è, non a caso, al centro dell'opera teatrale *chicana* dal vasto e duraturo successo prodotta dal Teatro Campesino, *Zoot Suit* (Luis Valdez¹, 1978, cfr. Bottalico), e poi del film musicale omonimo, sempre di Valdez, del 1981.

Una prospettiva transculturale è feconda perché è in grado di vedere e interpretare i processi relazionali generali di produzione dei significati socio-culturali, estetici, ideologici e identitari, e, in particolare, quelli generati nelle zone di contatto della modernità e contemporaneità globali (Pratt). Nello specifico, l'approccio transculturale permette di percepire e decodificare ciò che altrimenti non sarebbe possibile cogliere: i cambiamenti e i passaggi, innescati dall'interazione tra abito, costume e moda, nonché le dinamiche socio-culturali mutualmente trasformative e multidirezionali, dove convivono sia la riproduzione del potere, sia la resistenza (Allatson 18). Negli Stati Uniti, come ha sostenuto Anna Scacchi, l'abito è strumento e segno di identità diacronico e mutevole sin dagli anni della Fondazione, uno strumento e segno trasversale, duttile, ambivalente, che nelle élite dei 'nativi' bianchi di origine 'anglo-sassone' può significare «in modo trasparente la posizione dell'individuo», ma che nella letteratura degli immigrati ebrei tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento diventa «uno strumento attraverso cui il soggetto plasma la propria percezione di sé e il modo in cui appare agli altri» (85). Nella letteratura cosiddetta etnica statunitense, in particolare, l'abito riflette le dinamiche multidirezionali attraverso cui l'identità viene formata, codificata, costruita e ricostruita in rapporto dialettico con i concreti rapporti materiali e di potere (cfr. Izzo 7). Come tale, esso non presenta la traiettoria lineare ed evolucionistica imposta dall'ideologia assimilazionista statunitense – 'da' immigrato 'ad' 'americano' – ma rappresenta la nascita della 'nuova' identità dalle ceneri di quella ideologia, decostruendone alle radici la prescrizione identitaria e 'suntuaria' reificante ed essenzialista: abbandonare l'identità e l'abito d'origine per adottare l'identità e l'abito d'arrivo.

Paredes ha dedicato all'abito grande ed esplicita attenzione, sia nei saggi e articoli dedicati al folklore e alla cultura del *Border* texano-messicano (scritti

¹ Alcuni dei cognomi messico-americani, *chicani*, *latinos* o ispanici citati nell'articolo sono privi di accento: è stato deciso di non uniformarli perché la presenza, o l'assenza, dell'accento riflette i processi di assimilazione e resistenza negli Stati Uniti d'America. Come molti hanno sottolineato, la lingua è infatti uno degli strumenti più importanti nelle dinamiche di inclusione ed esclusione delle politiche assimilazioniste statunitensi dalla metà dell'Ottocento ai movimenti per i diritti civili.

negli anni Settanta e raccolti in *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*, 1993), sia nel suo primo romanzo, scritto tra il 1936 e il 1940 ma pubblicato dalla casa editrice *chicana* Arte Público Press soltanto nel 1990, *George Washington Gómez: A Mexicotexan Novel* (d'ora in poi *GWG*). Nonostante ciò, pur collocando Paredes tra i precursori del *pensamiento fronterizo* di Walter Mignolo, la critica sembra aver trascurato l'argomento. Come cercherò invece di dimostrare, il romanzo di Paredes è forse il primo esempio di letteratura messico-americana in cui l'abito è oggetto e strumento performativo cruciale nella formazione dell'identità messico-americana. I significati dell'abito sono visibili in un contesto transculturale e comparato dove esso va interpretato, inoltre, anche in relazione alla ridefinizione della categoria di razza dopo la sentenza della Corte suprema del 1896 che istituisce la Segregazione razziale a livello federale negli Stati Uniti. In seguito a *Plessy v. Ferguson*, la razza, categoria simbolica i cui devastanti 'effetti di realtà' (Petrovich Njegosh 17-19, 29-30) si manifestano per oltre un secolo, si fa 'abito': segno ambivalente, paradossale e performativo (come sottolineato, tra gli altri, da W.E.B. Du Bois) che dovrebbe inchiodare la persona alla propria 'vera' identità razziale. In virtù dello scarto tra fenotipo (lineamenti, colore dei capelli, degli occhi e della pelle) e genotipo (il 'sangue'), sia per gli afroamericani, sia come vedremo per i messico-americani, essa contribuisce invece a vestire, nascondere e confondere l'identità razziale 'certa' che dovrebbe rivelare. Nelle parole con cui l'ex *Texas Ranger* accoglie il futuro marito della figlia, il personaggio eponimo del romanzo di Paredes, George Washington Gómez *sembra* bianco, ma è un «goddam Meskin» che porta un «nigger name» (*GWG* 284).

Identità messico-americana e linea del colore: la razza come abito

Paredes nasce a Brownsville, Texas, sul versante statunitense della frontiera, una sessantina d'anni dopo il trattato di Guadalupe Hidalgo, anche se egli, in quanto messico-americano, proviene «from both sides of the border» (Paredes cit. in R. Saldívar 65). L'essere messico-americano, sottolinea Paredes con amara ironia nel 1979, coincide con una condizione esistenziale e con uno status giuridico scomodo, ambivalente e imposto: ufficialmente stranieri nella propria terra a partire dal 1848, gli ex cittadini del Tejas possono, nel giro di un anno, decidere se rimanere cittadini messicani o diventare cittadini statunitensi (*Ibidem*). Residente (nel primo caso), o cittadino, il messico-americano vive in uno stato di crisi e conflitto permanenti dove i diritti e le opportunità, di vita e di morte, dipendono da una serie di variabili: il genere, il censo, la classe, l'educazione, e il fenotipo (*Ibidem*). Nel Texas fittizio ma realisticamente segregato

di *GWG*, l'essere «rich Spaniards» o «poor Mexicans» (*GWG* 195-196) comporta un'enorme differenza: la pelle bianca (l'origine 'spagnola', reale o mitica), segnala, a livello di 'superficie', la possibilità di uno scarto significativo nel comune destino. L'appartenenza fenotipica alla 'razza giusta' non costituisce però una vera possibilità per i messico-americani, ma segna anzi l'inizio di un percorso di cancellazione di quella parte di sé che si trova a sinistra del trattino e che, significativamente, riemerge nei sogni agitati di George Washington Gómez. Il passaggio dal 'nero' al 'bianco', l'ascesa sociale e razziale, e insomma il *passing* (l'attraversamento della linea del colore) portato a compimento con apparente successo dal personaggio eponimo è di fatto interno alla logica paradossale del sistema razzista istituzionale segregato, dove la linea del colore diventa per legge barriera netta e impermeabile dopo il 1896.

Plessy v. Ferguson sancisce a livello federale l'esistenza di due categorie razziali, la bianca e la nera, il divieto di *miscegenation*, e cancella le precedenti categorie razziali e razziste intermedie (mulatto, quarto di sangue nero, ottavo di sangue nero). Chiunque abbia la famigerata goccia di sangue nero, seppure di pelle chiara, è, per la *one drop rule*, di razza nera. Chiunque abbia la pelle scura è, *de jure* o *de facto*, assimilato alla razza nera, e come tale discriminato e segregato. Allo stesso tempo, chiunque abbia il fenotipo 'giusto' può 'passare' per 'bianco'. Lo scarto apertosi tra fenotipo e genotipo – significativa e significato della categoria simbolica con pretesa di realtà e verità della razza – genera possibilità di attraversamento della barriera tra bianco e nero dai diversi significati che svestono la razza delle sue presunte origini biologiche e la mettono a nudo come costruito simbolico contraddittorio e ambivalente. La sentenza della Corte suprema nota come *Hernandez v. Texas* (1954) non segna, del resto, una pietra miliare sulla strada dello smantellamento della Segregazione, ma sembra anzi riflettere il paradigma dominante bianco-nero delle logiche e delle leggi razziste statunitensi, nonché l'ascesa sociale e razziale di una parte della classe media messico-americana (López e Olivas 296). Il caso non discute infatti la Segregazione *per sé*, ma rivendica un'appartenenza razziale 'giusta': i cittadini messico-americani ricorrenti appartengono alla classe media, vantano un'ascendenza *spagnola*, e hanno la pelle chiara (*Ibid.*: 296-297).

Abito e identità di frontiera: il furto del *cowboy*

Nel saggio intitolato "The United States, Mexico, and Machismo" (1971), Paredes sottolineava, più di quaranta anni fa, il ruolo dell'abito e del costume nella costruzione circolare, intrecciata e transculturale delle identità americane.

Nell'impersonificazione accurata dell'uomo politico che ne ha fatto strumento potente di propaganda nazionalista e modello di un'aggressiva politica interna ed estera, di frontiera, i panni, gli accessori, e le armi da fuoco della figura preesistente del *cowboy* rendono visibile il modello virile, WASP e bianco di identità nazionale statunitense forgiato dal due volte presidente Theodore Roosevelt. Nel riportare un brano da una lettera alla sorella in cui Roosevelt si dice 'pronto a tutto', abbigliato con il sombrero, il fazzoletto per il collo in seta, la camicia di pelle con le frange, i «sealskin chaparajos», gli stivali di pelle d'alligatore, il revolver dall'impugnatura di madreperla e il Winchester «beautifully finished», Paredes, che pure con quella citazione enfatizza il ruolo performativo dell'abito, è lapidario (Paredes. *Folklore and Culture*: 232). Dopo aver dedicato le pagine precedenti ad un'analisi comparata del *machismo* frontieristico transamericano, nonché parlato diffusamente delle figure del *gaucho* argentino, del *cowboy* e del *vaquero* americano, Paredes rileva che la mitica figura del *cowboy* – l'uomo nuovo statunitense prodotto dalla frontiera nordamericana – tanto più nella versione sontuosa e costosa di Roosevelt, è frutto di un'appropriazione, o meglio di un vero e proprio 'furto' simbolico e materiale: «The cowboy was taken almost totally from the Mexican tradition» (*Ibid.*: 23, 232). Il furto simbolico cela l'evidente desiderio dell'«io», in questo caso il miope e pingue Roosevelt (*Ibid.*: 234) nei confronti dell'«altro», in significativo parallelo con quanto sostenuto da Eric Lott a proposito dell'appropriazione del corpo e della cultura neri, del furto e del desiderio messi in scena dai bianchi 'travestiti' da neri nel genere para-teatrale del *minstrel show* statunitense. Il furto reale, quello perpetrato con le razzie della terra, con l'espansionismo, e poi dai Texas Ranger è ciò che innesca un significativo cambiamento nell'eroe messicano e messico-americano dei *corrido* – un genere musicale di resistenza delle Americhe – del *Border*. A partire dalla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento l'eroe folklorico del *corrido* 'abbandona' infatti l'arma 'tradizionale', il coltello, e ritorna sulla scena della zona di contatto «pistol in hand» (*Ibid.*: 230). A scoraggiare una lettura monodirezionale, Paredes elenca i passaggi, i prestiti e gli incrementi multidirezionali tra il *cowboy* e il *vaquero*, tra il Messico e gli Stati Uniti: come in un circolo vizioso, il *cowboy* è anzitutto il prodotto (non finito) di un atto violento, di un furto segnalato proprio dai «contributi» 'originali' nordamericani – la pistola, «a symbol of power – and of the abuse of power as well», lo Stetson (di fatto «an adaptation of the Mexican sombrero»), la sostituzione del cavallo da parte del «rancher-turned-millionaire» con la Cadillac – un ricorso massiccio alla forza tecnologica che rivela la paradossale debolezza dell'identità statunitense stereotipica (*Ibid.*: 232). Il furto, non occasionale, ma reiterato, e l'abuso di potere, danno luogo a un'ulteriore trasformazione in cui il protagonista non è il nordamericano, ma il «messicano»,

che rientra sulla scena del *Border* armato, «a *vaquero* returned as cowboy – a *pistolero* and a *macho* among *machos*», non senza aver cioè restituito, con gli interessi quel che il nordamericano gli aveva «prestato» (*Ibidem*). Tale surplus non costituisce affatto un guadagno, e anzi marca una perdita identitaria, segnalata proprio dall'abito, come sottolineato nella scena di vendetta contro le violenze e gli omicidi dei *Texas Ranger* che apre il quarto capitolo del romanzo. In agguato pancia a terra nel fango, armati e in attesa di fare fuoco per vendicarsi degli assassini dei *Ranger*, gli uomini al comando di Lupe García, fratello di Feliciano e zio di George Washington, indossano abiti sporchi, consumati, intrisi di sangue e sterco: «Their clothes were soiled with blood, grass stains and manure. The dust had worn itself into the leather of their boots; their hats were misshapen and torn» (*GWG* 23).

Abito, identità maschile e il tabù della mescolanza (razziale)

Attivista, scrittore, giornalista, folklorista, docente universitario di letteratura inglese e spagnola, antropologia, musicista e reporter nel Giappone occupato, Paredes discute una tesi di dottorato interdisciplinare poi pubblicata nel 1958 (*With His Pistol in His Hand*), che rivoluziona lo studio del Sud-ovest statunitense e influenza i lavori successivi per l'impianto teorico metodologico interdisciplinare. L'opera analizza i *corrido* su Gregorio Cortez Lira, un messico-americano realmente esistito la cui storia viene raccontata in modo radicalmente diverso, e con strumenti radicalmente diversi, nelle canzoni folk messico-texane, o *tejane*, o nei resoconti scritti dagli *Anglos*. Come attivista, studioso, docente e messico-americano, Paredes dà vita al *Mexican American Studies Center* (1970) e a una nuova didattica che segnano l'istituzionalizzazione e la disseminazione di una prospettiva comparata e fortemente revisionista, rispetto agli studi tradizionali, sulla cultura messico-americana (Bauman). Ramón Saldívar, José David Saldívar e José Limón sono alcuni degli studiosi grazie ai quali Paredes occupa oggi uno spazio di primo piano nella mappa comparativa e transnazionale dei 'nuovi' studi nordamericani, dove è considerato precursore del recente *pensamiento fronterizo* e 'proto-Chicano writer' in virtù del concetto di *Greater Mexico*: «a dialogic space between two worlds» che prefigura «ahead of his time [...] the imaginary ground between two worlds in the borderlands of culture» (R. Saldívar 241, 5). Il ruolo dell'abito nella costruzione delle identità del *Border* in Paredes non è però finora stato preso in considerazione, e la mia impressione è che sull'abito pesino sia la categorizzazione degli studi sull'abito, sulla moda e sul costume come campi marginali e 'femminili', sia un residuo della passata squalificazione della cultura e dell'identità messico-

americana e poi *chicana* in quanto impure e fluide, performative, o per usare le parole di Slavoj Žižek, liquide. Frutto degenere e vittima di mitici 'primi' contatti violenti tra un io dominante e un altro, femminile e svirilizzato, dominato nello scontro tra le culture pre-colombiane e gli spagnoli, che ha dato origine al Messico moderno, e poi nello scontro con gli Stati Uniti d'America, il *mestizaje* è l'abito ibrido e bastardo che segnala, a livello visibile, 'di superficie', l'eterogeneità generata dalla mescolanza razziale. L'immagine della Malinche, figura poi rielaborata da teoriche e scrittrici chicane femministe come Gloria Anzaldúa e Sandra Cisneros, è stata fino agli anni Settanta del Novecento quella della *chingada*, colei che è stata, letteralmente, posseduta da Hernán Cortés, e colei che, metaforicamente, ha 'fregato' la cultura e l'autonomia indigene, contaminando e tradendo la purezza e l'autenticità dell'America del Nord pre-Conquista (cfr. Bordin).

George Washington Gómez: il romanzo

L'etichetta attribuita a Paredes di precursore della letteratura *chicana* contemporanea – una formula che unisce la retorica dell'autenticità culturale alle politiche culturali dell'etnicità – è limitante e cancella un passaggio problematico e importante in quella che soltanto a posteriori può essere definita come la tradizione 'accidentata' della letteratura *chicana* moderna. Attraverso l'abito, o meglio gli abiti, *GWG* mette infatti in scena due concezioni, opposte ma interrelate, di frontiera. A un livello più generale, il concetto di frontiera riguarda sia il mezzo – il romanzo novecentesco per statuto ontologico a cavallo tra verità, (effetto di) realtà e finzionalità – sia il contenuto (la costruzione di un'identità 'messicotexana', e la forma ibrida (che unisce realismo e simbolismo lirico modernista). Grazie a tale commistione di stili e generi narrativi, l'abito contribuisce in forte misura a definire, connotare, e insomma creare i personaggi sottolineandone sia la finzionalità, sia le ramificazioni extratestuali, e dare corpo, e panni, a una vera e propria zona di contatto dove nella formazione dell'identità maschile agiscono sia la resistenza sia il potere. A un livello più specifico, l'abito veste l'identità pubblica, politica e sociale del *Border*, la zona di frontiera fisica e culturale che occupa lo spazio materiale e simbolico tra Texas (e per estensione Stati Uniti d'America) e Messico nel Sud-ovest degli Stati Uniti secondo due linee parallele. Una linea segue il movimento espansionistico lineare della concezione di frontiera eccezionalista (nelle parole di Frederick Jackson Turner, «il versante esterno dell'onda» della civiltà che assimila la barbarie) e la linea del colore post-1896. L'altra linea evoca la frontiera nei termini attuali di *Border* e zona di contatto esplosiva e violenta nonché modello transculturale che, con il

riferimento all'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando e di sua moglie a Sarajevo (*GWG* 13), assume contorni transnazionali.

Il percorso di assimilazione del personaggio eponimo del romanzo (il quale passa da messicano a statunitense) riflette la prima linea. L'abbandono della parte messicana avviene, significativamente, dopo una serata passata in un night club segregato di Harlanburg, cittadina a maggioranza 'bianca' confinante con Jonesville-on-the-Grande (al 90% abitata da messico-americani). Nella Casa Mexicana la 'messicanità' viene messa in scena, in una sorta di *minstrel*, dal punto di vista dei cittadini 'bianchi' di Harlanburg tra murales alla Diego Rivera, un «curio-shop» di terraglie e altri souvenir, e la musica di una piccola orchestra jazz i cui componenti indossano «silver-studded *charro* suit[s]» e sombrero (*GWG* 45, 171, 173). I significati del romanzo non si esauriscono però nel (falso) centro rappresentato dal personaggio eponimo, né nel suo pseudo-altro razzializzato ed esotizzato; proliferano nel mezzo, nell'alone grigio di senso (un surplus generato da abiti, costumi, lingua) in cui abitano personaggi apparentemente secondari e invece decisivi, sia per il progresso della storia sia per l'interpretazione del racconto (per es. Feliciano, e, come vedremo, El Negro). È in quello spazio grigio che viene riscattata e si manifesta l'ibridità negata dal percorso lineare e apparentemente centrale del protagonista eponimo. Feliciano, uno dei personaggi più importanti del romanzo, nonché zio di George Washington, appare sulla scena pubblica (è al lavoro in un bar) con calzature e cappello, accessori e dettagli transculturali. È alto (più alto della maggior parte dei messicani, come sottolinea ambigualmente il narratore, vera e propria figura di insider-outsider), porta stivali di cui non viene specificato se siano da *vaquero* o da *cowboy*, indossa il cappello «da cowboy», e si è lasciato crescere di nuovo i baffi, che porta lunghissimi (*GWG* 47). Gli abiti con cui Feliciano viene connotato – e con i quali egli si autorappresenta come messico-americano – segnalano contatto e frizione, scambi, prestiti, oppure, come nel caso del costume da *cowboy*, 'furti' simbolici e materiali che coprono dinamiche transculturali e transnazionali, transamericane, mai unidirezionali. L'icona paradossale, esasperata e ironica delle pratiche vestimentarie e delle dinamiche identitarie del *Border* è del resto un vero e proprio trasformista, il giudice Robert (Bob) Norris, il quale, da buon politico, contribuisce a mantenere incerta l'attribuzione delle proprie origini, veste con agio, di volta in volta, i panni meticci della tripla identità di frontiera e si muove con destrezza sulla linea del colore a seconda della lingua dell'interlocutore. Perfettamente bilingue, Norris vanta una nonna «spagnola», «Pure Castilian, daughter of an hidalgo family» di fronte a coloro i quali parlano inglese, mentre per gli ispanofoni l'ava diventa messicana. Infine, voci «ciniche» mai smentite, sostengono in modo indiretto l'origine indigena della donna, insinuando che portasse i capelli divisi in due lunghe trecce nere (*GWG* 45).

Nonostante la fine amara e ambigua del romanzo, il processo assimilazionista di americanizzazione da un lato, e l'imposizione di una rigida linea del colore e della Segregazione alle persone di origine messicana dall'altro, negano quello spazio di libertà necessario al riconoscimento, categorizzazione e rivendicazione positiva del surplus transculturale. Tale spazio, com'è noto, si concretizza soltanto tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, ed è in seguito ai movimenti per i diritti civili che si afferma a livello diffuso, pubblico e istituzionale la definizione e rivendicazione delle culture *chicane* (cioè degli statunitensi con origini messicane) e *latinas* (degli statunitensi con origini nel Sud e nel Centro America), nonché la ricerca di spazi (politica e società, ma anche, da subito, cultura, università ed editoria). È proprio negli anni Sessanta, peraltro, che si moltiplicano le richieste di specificità positiva, e visibilità, per la cosiddetta quinta razza, la *raza de bronce*, una formazione dichiaratamente simbolica e programmaticamente fondata sul *mestizaje* di elementi amerindi, spagnoli e statunitensi nonché elemento cruciale nella decostruzione del sistema razziale e razzista statunitense basato sulla dicotomia bianco/nero (Bordin). In piena Segregazione però, lo spazio d'azione di El Negro, come vedremo alla fine, può esistere su un versante soltanto del *Border*.

A fronte di questo doppio binario a disposizione dei personaggi maschili, o meglio, ciò che permette tale doppio binario nelle dinamiche maschili, è la stabilità – la rigida codificazione, anch'essa evocata dall'abito e dal fenotipo, dei personaggi femminili. La già citata, mitica nonna del giudice Norris certifica l'autenticità altrettanto mitica dell'identità del nipote, e anche le donne messico-americane, nonché la moglie «*gringa*» di George Washington (la definizione è della madre di lui, *GWG* 289), hanno il ruolo, fisso e stereotipico, di poli opposti dei due versanti di una concezione binaria dell'identità. Con la loro fissità eterna e immutabile sancita dal semplice e vedovile abito nero la nonna, la madre, e la sorella minore del personaggio eponimo evocano senza ironia né distanza, con grida e pianti, le figure stereotipiche rispettivamente, della *mater dolorosa* messico-americana (la *Llorona*) le prime due, e della *chingada* la terza (Maruca, bionda, incinta ma non sposata), fornendo così la rappresentazione statica e mitica di un'origine messicana 'pura' da cui i maschi devono distanziarsi. Ellen, la moglie dal volto angoloso e «anglo-sassone» di George Washington ha invece conquistato l'uomo non perché bella (in rapporto speculare quindi con María Elena Osuna, l'amore giovanile, che è bruna, scura, bella e stupida), ma perché intelligente e bionda, di un biondo che riluce dell'ascesa sociale ed economica promessa dall'assimilazione e dal *passing*: «it [her hair] looked like a mass of gold coins» (*GWG* 283, 282).

George Washington Gómez: un personaggio fantasma

Il romanzo, come sostenuto e dimostrato (Schedler; R. Saldívar 161), è un'opera modernista messico-texana dove il contatto e il conflitto operano a diversi livelli: genere, stile, lingua, spazi e personaggi. Come già detto però, l'abito e la razza, due categorie strettamente intrecciate, non vengono presi in considerazione. L'abito, e quelli che possono essere interpretati come dettagli niente affatto secondari del costume del *Border*, ma anzi veri e propri accessori di primo piano, come le armi da fuoco, le acconciature, la barba e i baffi, come il dato fenotipico (caposaldo della categoria pseudo-scientifica della razza) più superficiale e apparentemente leggibile, il colore della pelle, concorrono a costruire una realtà fittizia fortemente verosimile che all'inizio del romanzo risulta, a prima vista, di facile lettura e interpretazione. L'*incipit* ci introduce in uno spazio dove il *Border* appare una linea netta, un confine impermeabile, binario, dicotomico e apparentemente gerarchico tra due realtà ben distinte. Come invece sembra annunciare la soglia interna, il titolo bilingue della prima parte del romanzo, “‘Los Sediciosos’ / The Seditious”, dove lo spagnolo precede, pur tra le virgolette della lingua tradotta da un originale inglese, la realtà fittizia del romanzo è una realtà tradotta, una zona di contatto in senso letterale e lato. Il riferimento extratestuale è al Plan de San Diego, il progetto secessionista, presto naufragato, di una repubblica ispanofona indipendente nel Sud-ovest degli Stati Uniti (R. Saldívar 157).

Siamo in Texas, nel 1914: nella tarda mattinata estiva appaiono all'orizzonte quattro cavalieri, e il riferimento biblico, 'alto' e sinistro, all'Apocalisse di Giovanni, è subito controbilanciato dall'evocazione del notissimo film muto di Rex Ingram del 1921, protagonista Rodolfo Valentino, il latin lover nonché, proprio in quanto 'latino', primo sex symbol maschile, *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse*), tratto dal romanzo omonimo dello scrittore spagnolo Vicente Blasco Ibáñez. La figura tipica (e la realtà) minacciosa del *Texas Ranger*, materializzate attraverso l'abito – barba lunga coperta dalla polvere sottile della pianura (il *flat, salty llano*), i colletti delle camicie, le «bandanas» blu, gli stivali – (GWG 9, 11), vengono subito intaccate, nella pretesa eccezionalista, nonché nell'immagine di virilità bianca ed eterosessuale, con l'attribuzione di una doppia ibridità. L'ibridità scaturisce da un lato dal costume transculturale del *cowboy* e dal furto che esso simboleggia, mentre dall'altro essa deriva dal riferimento alla contro-icona maschile del momento, al modello virile 'altro' genericamente 'latino' e/o genericamente 'mediterraneo', e potentemente seduttivo in quanto non bianco e sensualmente femminile che Valentino impersona attraverso gli abiti e il trucco, i ruoli e i panni di scena (Hansen 255 e sgg.).

La simultanea presenza di due linee identitarie e vestimentarie, quasi il riflesso di due concetti di frontiera (linea retta espressione del destino Manifesto degli

Stati Uniti e zona di contatto, *Border* dalle dinamiche complesse, multidirezionali e linea del colore), complica una facile lettura del romanzo come 'genuino' precursore della letteratura *chicana* in generale o, in particolare, come esempio delle magnifiche sorti progressive del concetto postmoderno di ibridità in alcune frange dei nuovi studi americani statunitensi. Come suggerito dal titolo e dal sottotitolo del romanzo, e come confermato nel testo attraverso l'ulteriore scomposizione dell'unità del nome del protagonista nel testo – George Washington Gómez, Gualinto, George I. Gómez – la centralità del personaggio eponimo è soltanto apparente. Il percorso guida sembra essere quello che porta il giovane Gualinto, da giovane messicano aspirante leader e vendicatore del suo popolo (GWG 74), a George I. Gómez, agente segreto dei servizi statunitensi (genere del *Texas Ranger* che ha ucciso il padre Gumersindo), incaricato di garantire, alla vigilia della seconda guerra mondiale, la tenuta al nemico della frontiera tra Stati Uniti e Messico. Ma la realtà e verità di questo pseudo-*bildung* scaturiscono piuttosto attraverso un processo modernista di accumulo, relazione e rifrazione dei significati tramite il gioco tra gli altri punti di vista e voci, compresa quella di un narratore bilingue le cui commutazioni e commistioni di codice ne segnalano l'identità di frontiera. L'identità messico-americana negata dalle politiche imperialiste, predatorie e assimilazioniste, dalla Segregazione e dalla Grande depressione degli anni Venti e Trenta del Novecento appare in controluce, e soltanto come riflesso finzionale. La sentenza della Corte suprema prima accennata, *Hernandez v. Texas*, sancisce ciò che Gualinto-George I. Gómez prefigura e anticipa, grazie ai capelli rossi e alla pelle chiara ereditati dal padre (Gumersindo, vittima innocente dei *Texas Ranger*), il *passing* sociale e razziale di una buona parte della emergente classe media messico-americana nel Secondo dopoguerra. Nel romanzo vengono descritti, in dettaglio, gli abiti di tutti i personaggi, primari o secondari che siano. Persino del personaggio di Doc Berry, il medico che con la sua Ford modello T accompagna Gumersindo a casa dalla moglie in procinto di partorire viene rivelato ciò che indossa – «a white goatee» e un «wide-brimmed panama» – (GWG 11). Non è un caso, credo, che l'unico personaggio di cui non viene mai descritto l'abito sia proprio Gualinto-George I. Gómez, un fantasma sbiadito condannato a indossare il proprio fenotipo, i 'panni' stretti del bianco, e a vestire la pelle chiara di cui è paradossale prigioniero.

Abito, identità messico-americana e linea del colore transculturale: *lo zoot suit*

In un saggio del 1978, "The Problem of Identity in a Changing Culture", Paredes sottolinea che il disprezzo nei confronti della cultura di frontiera messico-americana non è frutto di un punto di vista isolato o minoritario. Né esclusiva-

mente statunitense, tant'è che persino un grande intellettuale e scrittore messicano come Octavio Paz, con una sorta di «inverted indigenismo» ha definito il *pachuco* protagonista delle rivolte e scontri a sfondo razziale nella Los Angeles del 1943, un «clown sinistro» (Paredes. *Foklore and Culture*: 45). Paz sbaglia, conclude Paredes, nel giudicare il *pachuco* in termini di autenticità tradita – il punto non è se egli abbia «lost all his heritage» – ma ha ragione nel dire che il *pachuco*, o *pocho*, va interpretato non prescindendo dalla precarietà statutaria che lo caratterizza, dal suo vivere, «in a state of permanent crisis [...] between two cultures» (*Ibid.*: 47; cfr. Boi 164). È proprio da quello stato di crisi permanente e dal vivere sulla frontiera di due culture, però, che i giovani messico-americani attingono le risorse transculturali di resistenza e riscatto manifestate con l'abito e attraverso l'abito negli *Zoot Suit Riots* di Los Angeles (1943) poi al centro dell'opera teatrale e del film di Valdez citati all'inizio. L'episodio degli *Zoot Suit Riots* – le aggressioni e le violenze consumate da alcuni *marine* ai danni di un gruppo di messico-americani vestiti con lo *zoot suit* di derivazione afroamericana – non è un evento isolato: gli attacchi ai danni di giovani messico-americani e afroamericani dilagano rapidamente in tutto il paese (Alvarez 198).

Lo *zoot suit* è l'abito dai colori sgargianti, e per estensione lo stile ricercato ed eccessivo, che tra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento caratterizza la cultura 'subalterna', di resistenza, ribellione ed espressione di sé, degli afroamericani che gravitano nei mondi contigui del jazz e della danza e anche, come dimostrato da Paola Boi (157,167), della letteratura negli Stati Uniti. Lo *zoot suit* (pantaloni a sbuffo, a vita alta e alla caviglia, giacche dalle spalle imbottite con ampi risvolti, cappelli modello Borsalino a larghe tese, soprabiti morbidi e lunghi) non 'veste' soltanto i giovani maschi afroamericani della costa orientale, e viene adottato anche a Ovest, dai *pachuco*, i giovani messico-americani, nei primi anni Quaranta. La trasversalità della moda in questione sottolineerebbe una connessione simbolica nella creazione di un'identità contro-culturale tra i giovani afroamericani e i giovani messico-americani: in entrambi i casi l'abito sfiderebbe, infatti, il modello egemone di mascolinità (Kayser e Looyesen). Come però sostenuto da Luis Alvarez, la cultura dello *zoot suit* unisce i giovani (uomini e donne, nel caso dei messico-americani) di due minoranze marginali, o contro-culturali, anche perché non bianche, e come tali discriminate dal razzismo istituzionalizzato statunitense. In altre parole, l'«altro», svalutato in quanto biologicamente nero, assumerebbe potere indossando il codice vestimentario e performativo della nerezza. Adottando il punto di vista 'subalterno', si potrebbe però dire che egli si costruisce come 'io' alternativo grazie a una nerezza transculturale. Con un passaggio significativo, la 'sotto'-cultura giovanile dello *zoot suit* può insomma essere letta come codice vestimentario transculturale e trasversale che unisce e identifica afroamericani e messico-americani

negli anni Quaranta non in quanto minoranze non bianche, ma in quanto, sia nella discriminazione e Segregazione, sia nella resistenza, 'nere'.

Coda: El Negro

A un terzo circa del romanzo ritroviamo un personaggio incontrato all'inizio nel ruolo marginale e 'criminale' di sedizionista. Avvolto da una nuvola di polvere decisamente 'western', El Negro fa il suo esordio, nel primo capitolo, entrando nel campo visivo e d'attenzione dei «rinches» (i *Texas Ranger*) per la carnagione «dark brown» (nelle parole del narratore; «nigger greaser» in quelle dei *Ranger*, *GWG* 10, 12). Il personaggio ricompare poi, nel capitolo nove, con il nome di Don Santos de la Vega e nei panni, anzi nella divisa, di colonnello villista. Il nome, la divisa e il grado (la stella di colonnello), il possesso di terra e l'incarico che svolge sono gli elementi di una metamorfosi la quale sembra rispondere al modello mitico statunitense del passaggio *from rags to riches*: «Mexican army colonel, chief of customs and wealthy landowner» (*Ibid.*: 80). Mentre però il romanzo, stavolta tramite la voce di El Negro, sottolinea ancora una volta l'irriducibilità della realtà *mestiza* del *Border*, dei suoi uomini e delle sue donne – El Negro è figlio naturale di Don Agustin de la Vera, un ricco messicano «of Spanish origins» e di una donna «black» e «Indian» (*Ibid.*: 77) – per i fratellastri bianchi nati dopo il 1848 da madre *criolla* ai quali il personaggio deve il proprio soprannome, e soprattutto per la legge statunitense, vige la norma discriminatoria, segregazionista e violenta della *one drop rule*. Come il testo si premura infatti di specificare, l'ascesa di El Negro/Santos de la Vega, l'ascesa cioè del personaggio messico-americano nero, non si consuma negli Stati Uniti d'America, ma a Morelos, sul lato messicano della frontiera (*Ibid.*: 77).

Bibliografia citata

- Allatson, Paul. Review. *Fashion Theory*, 16 (2012): S15-S22. Supplement.
- Alvarez, Luis. *The Power of the Zoot: Youth Culture and Resistance During World War II*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 2008.
- Bauman, Richard. "Introduction". Américo Paredes. *Folklore and Culture in the Texas-Mexican Border*. Austin: CMAS, University of Texas at Austin. 1993: ix-xxiii.
- Boi, Paola. "The Zoot Suit, Stylin' and 'The Killer-Diller Coat' from Zora Neale Hurston and Ralph Ellison to Malcolm X". Cristina Giorcelli (ed.). *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*. X. Palermo: Ila Palma. 2010: 155-186.
- Bordin, Elisa. "Quando la razza è di bronzo: meticcio e ibridità nel magico mercato italiano". Tatiana Petrovich Njegosh e Anna Scacchi (eds.). *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*. Verona: ombre corte. 2012: 202-219.

- Bottalico, Michele. "Zoot Suit, fra compromesso e azione sociale". *Sipario*, xxxiv (1979): 396.
- Giorcelli, Cristina (ed.). *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*. IX. Palermo: Ila Palma. 2009.
- Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1994.
- Izzo, Donatella. "Discutendo su *Abito e identità*". Maria Cristina Assumma (ed.). *Babele online*. <<http://www.babelonline.net/PDF00/Abito%20e%20identit%C3%A0%20doc%20Assumma.pdf>> (novembre 2013): 1-11.
- Limón, José. "Border Literary Histories, Globalization, and Critical Regionalism". *American Literary History*, 20 (Spring-Summer 2008), 1-2: 160-182.
- . *Américo Paredes: Culture and Critique*. Austin: University of Texas Press. 2012.
- López, Ian Haney and Olivas, Michael A. "Jim Crow, Mexican Americans, and the Anti-Subordination Constitution: The Story of Hernandez v. Texas". Rachel F. Moran and Dewon Wayne Carbedo (eds.). *Race-Law Stories*. New York: Foundation Press. 2008: 273-310.
- Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford University Press. 2003.
- Paredes, Américo. *George Washington Gómez: A Mexicotexan Novel*. Houston: Arte Público. 1990.
- . *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*. Austin: CMAS, University of Texas at Austin. 1993.
- Petrovich Njegosh, Tatiana. "Gli italiani sono bianchi? Per una storia culturale della linea del colore in Italia". Tatiana Petrovich Njegosh e Anna Scacchi (eds.). *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*. Verona: ombre corte. 2012: 13-45.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge. 1992.
- Saldívar, José David. *Transamericanity: Subaltern Modernities, Global Coloniality, and the Cultures of Greater Mexico*. Durham and London: Duke University Press. 2012.
- Saldívar, Ramón. *The Borderlands of Culture: Américo Paredes and the Transnational Imaginary*. Durham and London: Duke University Press. 2006.
- Scacchi, Anna. "'Give me the democracy of beauty': Lo scialle e le nuove americane". Cristina Giorcelli (ed.). *Abito e identità. Ricerche di storia letteraria e culturale*. V. Palermo: Ila Palma. 2004: 63-103.
- Schedler, Christopher. "Inscribing Mexican-American Modernism in Américo Paredes' Novel, *George Washington Gómez*". *Texas Studies in Literature and Language*, 42 (2000): 154-172.