



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

*A translation for the first Italian staging of
August Wilson's Jitney*

Relatrici
Professoressa Fiona Clare Dalziel
Professoressa Anna Scacchi

Laureanda
Angela Soldà
n° matr. 1167108/LMLCC

Anno Accademico 2022/2023

*Le parole, pare, sono creature erranti,
devono continuamente attraversare frontiere*

Luigi Meneghello

Contents

Preface	1
Introduction	3
1 On Translating August Wilson	5
1.1 Introduction to translation	5
1.2 The translator’s ethnicity	10
1.3 African American Language (AAL)	14
1.3.1 The legal framework for languages	14
1.3.2 language and constitutional rights	17
1.3.3 From King vs. Ann Arbor to Oakland School District	18
1.3.4 Language, dialect or slang	23
1.3.5 AAL origins	30
1.3.6 Features of AAL/AAVE	37
1.3.7 AAL in literature as a mean of survival and resistance	40
2 On August Wilson and Jitney	49
2.1 The debate between August Wilson and Robert Brustein	49
2.2 The life of August Wilson	58
2.3 A conversation with Constanza Romero	68
2.4 Pittsburgh and the Hill District	76
2.5 Jitneys and Jitney	80

3 On the Italian translation of Jitney	91
3.1 A few notes on the translation from professor Lina Insana	153
Conclusion	157
Bibliography	161
Abstract in Italian	173

Preface

My initial idea was a thesis that included a workshop for language teachers to be held during two or three weekends. Then, as happened to many of us, COVID broke out and completely disrupted my plans. I waited for a few months and after the summer of 2020 I thought that the workshop could be scheduled, but this was not the case, since in the Autumn a new wave of contagion spread.

In November I decided to give up my original project and turn to something that could easily be done at home: a translation of a literary text. I would have to start everything from scratch, but I had no choice. At the end of the year, Professor Dalziel received a request for the translation of a text by an African American playwright, which seemed to be a wonderful opportunity for a thesis. Moreover, the text was meant to be staged: the theater company La Piccionaia (based in Vicenza) and the director Renzo Carbonera wished to stage August Wilson's play *Jitney* with Italian actors. Until then, none of Wilson's works had been translated into Italian and staged in Italy.

I enthusiastically accepted this proposal, because what I imagined as the closure of my academic track was a project that was less theoretical and more practical. What could have been better than the translation of a theater text that would become alive on the stage? It was as if the choices I had made for my study plan were made exactly for this purpose. I had taken, in fact, four classes on American literature with Professors Anna Scacchi and Elisa Bordin. I had explored the notion of the American dream, a dream perceived as trust of belonging to a nation where all projects for a better future could be realized. On the other hand, I wondered who had ac-

cess to this dream. In the 20th century, was the concept of race that redefined the controversial idea of belonging and shaped a feeling of inbetweenness? Did Martin Luther King and Malcom X envision the same future for African American people in the United States? Who were the voices of the narrations and counter narrations of blackness and black identity? Reading poems and novels, I found in some way the key to better understand a culture, that until that moment I had only known through the representations offered by mainstream American culture. Despite this, I must confess I had never heard about August Wilson before.

I started my research into Wilson's world by reading *Jitney*, as it was the text I would work on. But even the simple act of buying the book in English was not an easy task in COVID times. Amazon did not sell it, and I finally found it in the book selling website Bookdepository.com, but it took nearly two months for it to be delivered. Luckily, it became easier with the other nine books of the Pittsburgh Cycle. I found out that two of the plays had already become movies, one is *Fences* starring Denzel Washington and Viola Davis, and the other one (*Ma Rainey's Black Bottom*) was released on Netflix at the beginning of 2021. In the end Wilson's work was not as unknown as I had thought. In September 2015 there was a news story on Playbill.com entitled: *Denzel Washington Will Bring All 10 August Wilson Century Cycle Plays to HBO, Starring in Fences*. In an interview (*An evening with Denzel Washington*) released by the Wallis Annenberg Center for Performing Arts, the actor declared: "He did 10 plays. I've been given the opportunity by the August Wilson estate. I'm directing and producing and acting in one (*Fences*) and I'm executive producing the other nine. I made a deal with HBO. We're going to do one a year for the next nine years. I'm really excited about that. That they put it in my hands, the estate, and trust me. That's good enough for me. It doesn't get any better than that" (Washington, 2015). Denzel Washington was going to show Wilson's wonderful plays to a wider audience outside the US. What will follow is a report of my one-year exploration of Wilson's world.

Introduction

August Wilson wrote *Jitney* in 1982, it was his first play, but he was not an absolute beginner. He was already involved in political theater in Pittsburgh in the 1960s, not as a playwright but as director. *Jitney* found its place on Broadway 25 years later in 2017 with Ruben Santiago Hudson as director, later than other plays of the Century Cycle written after it. I asked myself many times why this story had to wait so long before having its premiere on Broadway. The play is set in 1977 and tells the story of six men who try to survive in difficult times, driving unlicensed cabs in Pittsburgh Hill District. The plot is probably less elaborate than the others of the Cycle, but the lives of those drivers take the audience to the 1970s, in the aftermath of the Vietnam war, in the struggle of a young man that compares himself to his father, and one can perceive that particular energy of those who never give up their desire for a better future.

As a translator, the challenge I faced was that of recreating this atmosphere with words and a rhythm very different from August Wilson's mother tongue. Dialogues may seem easy to translate at first glance, but the difficulty lies in making them sound natural, and not stiff as if coming from a printed page. They are actually born in print but they are meant for the stage. I thought that the African American language spoken by those cab drivers could be transformed in a colloquial tone in Italian. I tried to avoid subjunctive verbal forms in favor of *imperfetto*, *passato prossimo* or *indicativo*, and I used the repetition of pronouns as in *a me non mi sembra*, as a deviation from the standard language. I wanted to recreate in Italian the spontaneity of the original text; I imagined dialogues that sounded real and would let the body

of the actors move with the words. In African American language/English there is a wide use of the contraction of the auxiliary *to have* together with the negative, as in *I ain't got it*, which I translated as *mica ce l'ho*, as suggested by Franca Cavagnoli (Cavagnoli, 2012:91). I hope that my efforts to take a different path from standard Italian will do justice to Wilson's words.

The first chapter of the thesis discusses the role of the translator, also referring to the recent case of the Dutch translator of Amanda Gorman's Poem *The Hill We Climb*. The focus was on the choice of the translator; since Gorman is an Afro American young woman, must the translator share her same cultural background? The chapter also addresses African American English, which is the language Wilson uses in his plays. Talking about heated confrontations, the second chapter deals with the 1996 debate between August Wilson and the theater critic Robert Brustein, on the space given to the African American theater in the United States. It goes on to explore Wilson's short life, and includes glimpses of his beloved hometown Pittsburgh as described by his friends and by the characters of his plays. I also wrote a few words on the history of the jitneys, which dates back to the 1920s, on the origins of the play *Jitney*, and how it finally found its way to Broadway.

Finally, in Chapter 3, I present my translation of *Jitney*, with some footnotes that clarify my translation choices. I always tried to keep in mind that this translation was primarily meant to be staged. I kept in mind Wilson's stage information about the position of the objects and the movements of the characters. This helped me to work out how the Italian sentences could be, and how they should sound. Sometimes I even read my translation aloud moving across my living room, just to experience how it felt.

Chapter 1

On Translating August Wilson

1.1 Introduction to translation

Before starting a translation one has to try to understand what one's reader will be like or what you would like him/her to be. In my mind I pictured someone not afraid to discover other ways of living, someone who likes to explore new worlds and cultures, someone who wants to experience something other than what he/she is used to. This reader is happy to meet people who tell stories he/she never heard of, or eat something he/she never tried before, and therefore looks it up on the web to find out what it is, where it comes from and what it tastes like. He/she is happy to meet someone different; he/she is not afraid to lose something but rather apt to complete and enrich his/her own identity.

Franca Cavagnoli, a well-known Italian translator, writes that the editorial business in Italy has a completely different idea of the reader of a translated text, from the one I envision (Cavagnoli, 2019). The Italian reader is seen as lazy and eager to read a text that fits his/her culture. This is the reason why many translators and publishers make all peculiarities in a text disappear so that it becomes smooth to read. The reader does not stumble upon non-standard Italian sentences or names or idiomatic forms he/she does not recognize. The reading is flattened by a well-known and polished language where nothing breaks the regular rhythm of the narration.

This flattening gives the reader the idea of reading a text that was originally written in his/her own language. Venuti (2008), the American translation theorist, argues about the invisibility of the translator. He uses this term to describe the translator's attitude to producing an easy-to-read and fluent text, creating the "illusion of transparency" for the reader:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation but the original (Venuti, 2008: 1)

All culture-specific references have been erased, transposed to the culture of the translated version or even watered down to such a point where they become so general that they completely lose their function. Complex metaphors are changed into simpler and more comprehensible expressions. Normalizing is imperative. The readability of the text is the first issue, no matter if something is lost on the way. The reader has to feel comfortable, he/she has to find something recognizable in the text, something that he/she can trace back to his/her self. Venuti (2008) talks about invisibility associated with the terms domestication and foreignization. In his view, these methods are rooted in Schleimacher's 1813 essay *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (Scheleimacher, 1813/2012). Venuti expresses distress over the phenomenon of domestication because it involves "an ethnocentric reduction of the foreign text to receiving cultural values" (Venuti, 2008: 15). This means translating in a style that minimizes the alterity of the translated text, and adheres to the literary canons of the target audience, which easily lend themselves to this translation choice (Venuti, 1998: 241). Scheleimacher's preferred choice was, on the other hand, foreignization because it "entails choosing a foreign text and developing a translation method along lines which are excluded by dominant cultural values in the target language" (Venuti, 1998: 241). Schleimacher, in fact writes about a translation

strategy where “the translator leaves the writer in peace, as much as possible and moves the reader toward [the writer]” (Sclimacher, 1813/2012: 49). Foreignization makes the presence of the translator visible, and focuses on the foreign identity of the source text.

We can see how translation practices gain great power in shaping the world: diversity is seen as an obstacle and not as an asset. We are driven towards something that confirms our ideas and habits as if we were looking at people and places with a pair of glasses that makes everything appear exactly the same wherever we are. The translation can instead become a place where we host what is different from ourselves, the stranger. The act of translation becomes a social instrument to promote inclusion. Using Antoine Berman’s own words “The properly ethical aim of the translating act is receiving the foreign as foreign” (Berman, 1985b/2012: 241). Thus translating becomes a highly creative job. Instead of being a place for negation or distortion of reality, it becomes somewhere where the stranger feels at home, and accepted for what he/she is. In this way the translator can accomplish the ethical aim of translation. Paul Ricoeur speaks about “linguistic hospitality [...] The pleasure of dwelling in the other’s language is balanced by the pleasure of receiving the foreign word at home, in one’s own welcoming house” (Ricoeur, 2006: 23).

Another issue that often occupies the translator’s mind is loss. There is always something that is lost in the process of translation. What can we lose along the way and what is it important to keep? This is something to struggle with in every translation. It is impossible to keep everything that comes from the source text, or origin text. Referring to the text to be translated, Franca Cavagnoli (2012: 93) uses the word *origin* instead of *original*, to underline the fact that the translation is not a copy and consequently something of a much lower value. I agree that the translated text is simply something else because it was born in another language, and if it is a first translation, it also becomes a model for ones to come, like a piano suite played by different musicians. The music is the same but the player gives it his/her interpretation.

Ricoeur (2006) suggests leaving behind the dream of a perfect translation, accepting the fact that the loss is not a negation of something but the acknowledgement of something inevitable. He writes that translating is a work of mourning, a sort of grief over the perfect translation. Only by giving up this dream of omnipotence, a dream of a total translation that wipes away cultural differences, can translation start. Translators should accept a necessary imperfection that will leave room to the existing gap between ourselves and the “other”.

Robert Frost once remarked: “Poetry is what gets lost in translation” (in Untermeyer, 1964). This is in some way true, but on the other hand something is gained. Sofia Coppola may have cited Frost in the title of her 2003 movie *Lost in Translation*. The movie opens with the protagonist (Bill Murray) asleep on the back seat of a taxi. He slowly opens his eyes and the camera shows us what he sees out of the car window. We seem to recognize the lights of a big city with skyscrapers and a crowded street, probably Los Angeles or New York or even Las Vegas. Little by little we see more and notice that the signs are all ideograms. He looks puzzled, bewildered, and we share the same feeling because it is not what we expected. Can this process be compared with translation? May we expect something because we read words that we recognize and then find out that there is something else? A different culture conveyed by the words of our own language?

Repetition is also something that is mistreated during the translation of literary texts. Variations are often preferred as a mark of stylistic improvement, giving scant attention to the fact that repeating a word or a sentence is a choice and not an accident. This may happen more in Italian and other Romance languages than in English or German. Milan Kundera (1996) compares some French translations of Kafka and underlines the tendency of some translators to use refined synonyms in place of simple words like *to go* or *to be*. These synonyms are also used to avoid repetition: “The urge to use a word other than the simplest, most obvious, most neutral one could be referred to as synonymisation reflex, a reflex typical of most translators. Commanding a vast range of synonyms is a part of the virtuosity of fine writing. If

applied systematically, this seemingly innocent synonymisation tendency inevitably ends up dampening the author's original thought. And why the hell shouldn't one write *go* if the author says *gehen*?" (Kundera, 1994: 104). Repetitions give rhythm, give a sound to an obsessive thought, they emphasize or amplify an idea, they underline an emotional involvement. They are very important in poetry and are widely used when we speak.

"BECKER [...] And what I get, huh? You tell me. What I get? Tell me what I get!
Tell me! What I get? What I get, huh?
(BOOSTER moves toward him.)
BOOSTER Pop...
BECKER Stay away from me! What I get, huh? What I get? Tell me?"
(Wilson 2002: 50)

In this excerpt from *Jitney*, the father (Becker) spits out all his anger and disappointment over his son's choice after a long time of silence. The obsessive repetition of this question that had gone on and on in his mind for years looks like a series of slaps on Booster's (the son) face. Another example of the use of the repetition to regulate the rhythm of the prose comes from this excerpt of *Crossing the River* by Caryl Phillips:

Eventually, Martha climbed to her feet and began to run. (Like the wind, girl.)
never again would she stand on an auction block. (Never.) Never again would
she be renamed. (Never.) Never again would she belong to anybody. (No sir,
never.) Martha looked over her shoulders as she ran. (Like the wind, girl.)
(Phillips, 2006: 80).

Caryl Phillips was born on St. Kitts, an island of the Lesser Antilles and then his parents moved to Britain when he was only 4 months old. August Wilson was born in Pittsburgh, his father was a German immigrant and his mother, Daisy Wilson, whose mother migrated north to Pittsburgh from North Carolina, raised him in a black cultural environment. People from the Caribbean islands and African Americans have a special relationship with the oral tradition and the music. These two

elements are strictly linked: music and words as one single entity. Oral tradition here is meant as tales told from one generation to the next but also as songs or acting. The oral tradition has been recreated in the writing, like the sound of a trumpet that melts in an orchestra and creates a more powerful and richer tune.

1.2 The translator's ethnicity

Amanda Gorman, a 24-year-old African American, was the youngest poet in the history of the United States to read her poem (*The Hill We Climb*) at a president's inauguration. In this case it was Biden's, on January 20th, 2021. The Dutch publisher Meulenhoff, approved by Ms. Gorman's team, chose Marieke Lucas Rijneveld as translator of the Dutch edition. Rijneveld is the youngest person to ever win the International Booker Prize in 2020.

On January 25th, the journalist and activist Janice Deul wrote an article in the *Volkskrant* newspaper, commenting on the publisher's choice of the translator. Deul (2021) says the following (English translation by Haidee Kotze on Medium):

Nothing to the detriment of Rijneveld's qualities, but why not choose for a writer who - just like Gorman - is a spoken word artist, young, female, and: unapologetically Black? [...] Not to be found you say? I can share a few names from my personal network. [...] All talents who enrich the literary landscape, and who often fight many years for recognition. What would it be like to let one of them take on the task? Wouldn't that make Gorman's message more powerful? [...] Embrace the people who are only marginally represented in the literary system, [...] Talented people of color also need to be seen, heard and cherished. Publish their work too, hire them too, and compensate them appropriately. Black spoken word artists matter. Also homegrown ones.

A debate started all around Europe about who has the right to translate Amanda Gorman's work, a discussion about identity and diversity in the often hidden world of literary translation. A few days after, Marieke Rijneveld relinquished the task,

explaining the reason for her decision in a poem (*Alles bewoonbaar*) published in some Dutch newspapers, and translated in the UK (from *The Guardian* March 6th, 2021):

Never lost that resistance and yet able to grasp when it isn't your place, when
you must kneel for a poem because another person can make it more inhabitable;
not out of unwillingness, not out of dismay, but because you know there is so
much inequality, people still discriminated against.

Something similar happened in Spain when the Barcelona publisher Univers originally asked Victor Obiols for a Catalan version of Gorman's poem with a foreword by Oprah Winfrey. When he completed the translation, he received a message from Univers, saying that he "was not the right person," reported Obiols to *Agence France Presse* (Obiols, 2021, in Marshall, 2021). "They told me that I am not suitable to translate it. They did not question my abilities, but they were looking for a different profile, which had to be a woman, young, activist and preferably black" (Obiols, 2021).

In Italy, an argument started brewing on the internet and newspapers, which generated an outcry against the idea that white people cannot translate black people. Translators, writers and columnists wrote streams of words arguing that this was an absurd claim, that literature should be about the mediation and transcendence of identity fences. Paolo Di Stefano in *Corriere della Sera* teases the reader with some questions, which were of a similar nature to the ones appearing in many other newspapers, magazines and posts on Twitter. He asks how a heterosexual translator can deal with Rimbaud, or whether a non-Jewish (a man maybe), can approach Anna Frank. He closes the article citing Nero Wolfe saying that one needs not be a whale to write *Moby Dick* (Di Stefano, 2021).

John McWhorter, linguist and professor of English at Columbia University, in an email to *The New York Times* says that "There is a tacit idea that we are supposed to be especially concerned about the 'appropriateness' of a translator's identity in the particular case of blackness. Instead our sense of 'diversity' is narrower than that word implies: it's only about skin color" (McWhorter, 2012). Is the skin color,

and the cultural background associated to it, the only relevant difference between a writer and his/her translator? What about the political views or the level of wealth, for example?

Reading *The Hill We Climb*, one can easily notice that it is not a complex text; it loses a great deal of its strength when on the page, compared to oral performance. More than this, it is not meant to have a universal value, because it speaks to American people in 2021 as a celebration of Biden's victory after four years of Trumpism. The *We* repeated so many times does not refer to African Americans, to oppressed women or to people around the world, but to the American citizens in 2021. Gorman's words travelled all around the world as a large editorial business and not a literary operation. It became a brand to be exported, made by a young, black woman wearing a bright-yellow Prada jacket. So even the publishers' choices of the translators and the great debate around it are part of the package that sells the product.

Martina Testa has been working as a literary translator and editor for 20 years. She pointed up (2021) that no Italian black activist rose against her translation of *The Underground Railroad* by Colson Whitehead (2016 Pulitzer Prize winner), or Bernardine Evaristo's *Girl, Woman, Other* (2019 Booker Prize winner). Nobody complained about the new 2019 Italian edition of Alice Walker's *The Color Purple* translated by a white woman (Andreina Lombardi Bom). She explains (*ibid.*) that those were serious literary projects and not an easy marketing and branding business.

One should not forget that the object of the translation is not the writer but the text. From this perspective, it is a supposed affinity of the translator with the text and not with the author that is to be found. It is true that many novels have their inception from the author's personal experience, something that is at the basis of his/her identity. Yet this does not mean that an African Islamic woman can only write from the point of view of an African Islamic woman. Could she not write a novel from the point of view of a French soldier at the end of World War Two? In this case the translator should be familiar with the military terminology of those years, regardless of his/her religion or skin color. And if the translator does not have

this knowledge, the editor should provide a technical adviser. This is different from the idea that if an author comes from a specific minority group, the most suitable translator is someone who comes from the same group.

On March 22th 2021, The American Literary Translator Association (ALTA) published a statement on its blog, in response to the ongoing controversy around the translation of Amanda Gorman's work:

ALTA acknowledges that racial equity remains unrealized in the literary translation community, both in and outside of the United States. [...] In our view, the foundational problem this controversy reveals is the scarcity of Black translators and other translators of color, a scarcity caused by long-term patterns of discrimination in education and publishing. These patterns make it harder for these translators to access opportunities comparable to those available to their white counterparts, not to mention that the criteria for these opportunities have historically been defined in white-centering ways. It is damaging to literary translation as a profession and as a practice when persistent and pervasive inequality of access still exists for so many potential practitioners (ALTA, 2012).

If something good can come out of this debate on the choice of the translator, it is to focus on who has the opportunity to translate. The importance of the visibility that Gorman's text translation gives could have been an opportunity to give a black translator a prominence that is not usually easy to reach. I do not know if this is the case, but Deul's critique on *Volkskrant* may not have been meant to discuss whether Marieke Rijnveld can or cannot translate Gorman. The problem is who is, institutionally, given the space to practice, to share, to be visible. Who is allowed to seat at the table? Who is given an interview or column in the newspaper? We cannot deny the fact that privilege, in the past and today, runs along race and gender lines. The focus should be on how institutions, in this case publishers, can work towards more inclusivity. Hendrik Vos suggests in a subsequent article in *De Standaard* (March 7th 2021, translated by Haidee Kotze in Medium) that:

Someone unable to see how important representation is to groups who have

lacked such representation, clearly lacks the ability to ‘inhabit’ the experience of others that they so strongly advocate for themselves. Ultimately, what proponents of this line of argumentation demonstrate, more than anything, are anxieties about challenges to privilege — privilege so ingrained that it can afford to be wholly self-unaware (Vos, 2021, in Kotze, 2021).

One should not forget that translation is always a political act. Translation practices shed some light on a nation cultural policy. The resistance to the translation of texts coming from black feminism or postcolonial authors in France, starting in the 1980s, suddenly changed when the #MeToo and Black Lives Matter movements rose to the global attention of the public. Here the main issue is not identity that has to be preserved, but the political representation of artistic practices (translation, adaptation, etc.) that must change. Why did nobody cite an example of a famous white author translated by a black woman? It would be refreshing to see many good non-white or non-binary translators, who can translate Dante, Proust, Virginia Woolf, Octavia Butler or Vargas Llosa.

1.3 African American Language (AAL)

1.3.1 The legal framework for languages

Policies on languages, and their importance, are a relatively recent phenomenon, arising from the democratization of the modern state. It also concerns the language regulation seen as a legal matter in connection with the culture that expresses it. The laws on the use of a language or more languages in a specific country underline a sense of belonging to a community. Language rights are usually highlighted when it comes to opposing what we may call “the other”, namely, a group that speaks a different language, someone who wants to invade or annex to its territory parts of your country, or a group with a strong cohesion, that will be unlikely to integrate into the main group (e.g. migrants). When a 1989 law established Ukrainian as the official language in Ukraine, it had much to do with the conflictual relationship with

Russia. The Ukrainian language had not been considered a language, and for a long time, since 1960, its use in schools for religious purposes had been forbidden. From 1930 to 1980 the country witnessed a forced process of Russification. The new law of 1989 not only established the official language of the country, but also protected other languages spoken by minority groups.

The definition of minority is very important in this case, because rights have to be legally established to protect these groups. A 1977 definition by Francesco Capotorti has been for a long time a reference point:

numerically inferior to the rest of the population of a State, in a non-dominant position, whose members, being nationals of the State, possess ethnic, religious or linguistic characteristics differing from those of the rest of the population and show if only implicitly a sense of solidarity, directed towards preserving their culture, traditions, religion or language (Capotorti, 1977: 96).

A clearer and more open legal definition came in 1995 from Roberto Toniatti:

minorities as such do not exist. Rather, there exist large and small, numerous and otherwise, social groups. In abstract, all groups, each endowed with its own identity, equally represent the natural and cultural diversity of the human species. A social group may be seen as transformed into a minority when, on the basis of a shared and single feature of reference, it establishes relations with another group which, by virtue of a largely (but not solely) quantitative criterion comes to constitute the majority (Toniatti, 1995: 200).

In Catalonia, language is a fundamental matter when it comes to understanding its identity. If Catalan had not been spoken in Catalonia, it would have disappeared, because it is a language that does not have a kin-state.

The term *kin-state*, as it is broadly understood, refers to a state that represents the majority nation of a transborder ethnic group whose members reside in neighboring territories. Kin-states actively cultivate ties to external members of that group based on shared cultural and national kinship, and take on a role in the protection and preservation of their external kin (Waterbury, 2020: 799).

An example of a language with a kin-state is French in Canada, so if for some reason people in Quebec did not speak French any more, still there would be millions French-speaking people around the world. It is the public education system that preserved Catalan from disappearing, and makes it a right of choice when dealing with public organizations and offices. Everybody has the right not to be discriminated against on language basis, and all official documents written either in Castilian Spanish or in Catalan are valid and effective. All Catalan students have to learn Castilian Spanish, but Catalan is the language used for teaching. University professors and students can choose to use which of the two languages they prefer during their academic career. Similar to the Catalan model, in Italy there is a 2007 regional law which establishes Friulian as an official language of the north-eastern region of *Friuli Venezia Giulia*. In this case when children are enrolled at the primary school, parents have to declare if they want Friulian to be taught to their children.

In the United States all laws and regulations on bilingualism have been discouraged, because they were perceived as divisive. The United States has always been a multilingual country, and this pluralism elicits a desire for assimilation and evenness, an ongoing tension between diversity and uniformity. U.S. federalism is far from ethno-federalism, meaning that a territory is not totally identified with an ethnic group or a dominant culture. Some states have given official status to languages other than English: Pennsylvania has recognized German, California and New Mexico Spanish, and Louisiana recognized French. In 1919, after World War One, driven by anti-German sentiment, a State law abolished bilingual schools. Nebraska passed a law prohibiting teaching grade school children any language other than English. Robert T. Meyer, who taught German in a Lutheran school, was charged with violating the 1919 *Siman Act*, which restricted the study of foreign languages. In 1923, Judge McReynolds of the U.S. Supreme Court, in *Meyer v. State of Nebraska* reversed the Nebraska law, and declared it unconstitutional, adding that the liberty guaranteed by U.S. Const. amend. XIV protected the teacher's right to teach. In 1927, in *Farrington v. Tokushige*, the U.S. Supreme Court sentenced as illegal a law of the Hawaii

Territory (at the time the archipelago was not yet a U.S. state), which restricted the teaching of foreign languages in schools.

1.3.2 language and constitutional rights

While the two previous sentences were meant to mitigate overly restrictive laws that promoted a preeminent role of the English language, the 1959 ruling of the U.S. Supreme Court on *Lassiter v. Northampton County Board of Elections* reaffirms that proof of English knowledge is a necessary requirement to exercise citizenship. Lassiter was an African American woman who wanted to register to vote for the elections in North Carolina. This Southern state required a literacy test for the voter registration. The test consisted in writing and reading a passage from the North Carolina Constitution. Mrs. Lassiter refused to comply with this requirement and filed an action against the Northampton County Board of Elections. The Supreme Court declared this state law constitutional, and did not consider this requirement highly discriminatory. A similar law was effective in the state of New York, and was put in place to prevent a million Yiddish speaking Hebrews from voting for the Democratic Party.

In Cleveland on April 3rd 1964, Malcom X delivered his famous speech *The Ballot or the Bullet*:

The only reason they have seniority is because they come from states where Negroes can't vote. This is not even a government that's based on democracy. It is not a government that is made up of representatives of the people. Half of the people in the South can't even vote. Eastland is not even supposed to be in Washington. Half of the senators and congressmen who occupy these key positions in Washington, D.C., are there illegally, are there unconstitutionally. [...] These senators and congressmen actually violate the constitutional amendments that guarantee the people of that particular state or county the right to vote. And the Constitution itself has within it the machinery to expel any representative from a state where the voting rights of the people are violated. [...] If the black man

in these Southern states had his full voting rights, the key Dixiecrats in Washington, D. C., which means the key Democrats in Washington, D.C. would lose their seats (Malcom X, 1964).

Malcolm X (1964) extensively explains the reason why the political parties, and the southern Democrats in particular, have no interest in granting black people the right to vote in the southern states. Those Democrats who think of themselves as progressive fear the loss of their political power whenever black people are allowed to vote. It is a priority for him that black people become aware of the importance of their vote, and that not a single vote is wasted; it must hit the target like a bullet. He believes that it is not necessary to ask for civil rights because black people already have them according to the law, and in addition they already earned them with slavery and their blood. The simple thing that must be done is to apply what is already in the Constitution, which already gives Congress the ability to throw out the representatives of a state where civil rights are violated.

The Civil Rights Movement began in the late 1940s, and on 2 July 1964, President Lyndon Johnson signed the Civil Rights Act, which prevented employment discrimination based on sex, race, color or religion. On February 21st 1965 Malcom X was killed, and on March 7th 600 people were attacked by the police while they were marching from Selma to Montgomery (the capital of the state of Alabama) to raise awareness on the discrimination and difficulties black people had to face in registering for vote. On 6 August of the same year, President Johnson signed the Voting Rights Act, that prevented the use of literacy tests as a voting requirement.

1.3.3 From King vs. Ann Arbor to Oakland School District

The 1968 Bilingual Education Act was primarily meant to help Hispanic students to overcome their difficulties in an English-only educational system. Federal funds were issued to encourage the creation of bilingual classes of mainly Hispanic students, who had to become proficient in English in order to be transferred to a regular class. As a reaction to these federal bilingual programs, the majority of U.S. states

(roughly 30¹) passed laws making English their official language, even though the federal government does not recognize it as the official language. In May 2006 the Senate approved a resolution that “Reaffirms that statements or songs that symbolize the unity of the Nation, including the National Anthem, the Oath of Allegiance sworn by new U.S. citizens, and the Pledge of Allegiance to the Flag of the United States, should be recited or sung in English, the common language of the United States”². Laws on the officiality of the English language in the U.S. were to be accompanied by resolutions that allowed non-English speakers to integrate. It might seem reasonable that the English-only laws approved in many states should not prevail upon federal regulations on bilingual norms, that protect basic institutional rights. Federal laws appear to be more open to multilingualism than state laws. The state of Hawaii, where English and Hawaiian are the official languages, is an exception.

On July 28th 1977 a legal action was filed by Michigan Legal Services attorneys Gabe Kaimowitz and Kenneth Lewis: *Martin Luther King Junior Elementary School Children, et al., v. Ann Arbor School District Board*. The court action ended two years later.

The issue before this court is whether the defendant School Board has violated Section 1703(f) of Title 20 of the United States Code as its actions relate to the 11 black children who are plaintiffs in this case and who are students in the Martin Luther King Junior Elementary School operated by the defendant School Board. It is alleged that the children speak a version of “black English,” “black vernacular” or “black dialect” as their home and community language that impedes their equal participation in the instructional programs, and that the school has not taken appropriate action to overcome the barrier.

The plaintiffs did not want to make Black English a school subject; they just asked for their children to receive instruction in their primary language in order to learn to write and read in standard English. A language barrier impeded their participation

¹<https://www.proenglish.org>

²<https://www.congress.gov/bill/109th-congress/senate-resolution/458?s=1&r=24>

to the school programs. Teaching students to read first in their own language, and then slowly introducing the other language, was thought by some to be the most efficient way to acquire reading and writing skills. In 1981, Toni Morrison writes:

It's terrible to think that a child with five different present tenses comes to school to be faced with books that are less than his own language. And then to be told things about his language, which is him, that are sometimes permanently damaging. He may never know the etymology of Africanisms in his language, not even know that "hip" is a real word, or that "the dozens" meant something. This is a really cruel fallout of racism. I know the standard English. I want to use it to help restore the other language, the lingua franca (Morrison, 1981, in LeClair, 1981).

Ann Arbor is home to the University of Michigan and promoted as the Harvard of the Midwest. The parents of the children who started the lawsuit lived in a housing project located on Green Road, low-income units surrounded by expensive homes, an area close to the university north campus. Only 13 percent of the students at the King Elementary were black, and most of them came from upper class families, speaking both African American Language and standard English. As pointed out by Geneva Smitherman: "they were a minority among a minority." (Smitherman, 2006: 16). Judge Charles W. Joiner established the legitimacy of the plaintiffs' request:

This court has directed the defendant School District Board to submit a proposed plan defining the exact steps to be taken, to help the teachers of the plaintiff children at King School to identify children speaking "black English" and the language spoken as a home or community language, to use that knowledge in teaching such children how to read standard English³.

This decision was to leave an important mark in the history of the recognition of African American English, because it gave a legal framework to the language. This

³<https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/473/1371/2148458/>

decision became a piece of news with great national and international media coverage, an educational issue that, since *Brown v. Board* in 1954⁴, had never received so much attention. In December 1996 another decision on the same topic triggered a worldwide media uproar. The board of the Oakland Unified School District approved a resolution, which aimed to change the current educational policy, based on the recognition of the status of language for African American, a language spoken at home by the majority of the district's school students:

Now, therefore, be it resolved that the board of education officially recognizes the existence and the cultural and historic bases of West and Niger-Congo African Language Systems, and each language as the predominately primary language of African-American students; and be it further resolved that the board of education hereby adopts the report recommendations and attached policy statement of the district's African American Task Force on language stature of African-American speech⁵ [...].

As opposed to the Ann Arbor case, Oakland Black students were 51706, the 53 percent of the school district population. Oakland is a poor city on the east side of the San Francisco Bay, and at that time, half its population was African American. There was another important difference from the Martin Luther King Junior Elementary School. The so-called Ebonics⁶ Resolution was promoted by the Oakland School District Board in the name of the entire District. The Board superintendent Carolyn Getrige had the support of many teachers, who were desperately trying to solve the problems of their Black students. By contrast, the principal and teachers of the Ann Arbor elementary school staunchly resisted the requests coming from the small

⁴In this milestone decision, the Supreme Court ruled that separating children in public schools on the basis of race was unconstitutional. It signaled the end of legalized racial segregation in the schools of the United States, overruling the "separate but equal" principle set forth in the 1896 *Plessy v. Ferguson* case. (<https://www.archives.gov/milestone-documents/brown-v-board-of-education>)

⁵<https://www.edweek.org/leadership/full-text-of-ebonics-resolution-adopted-by-oakland-board/1997/01>

⁶A word for AAVE mentioned in the resolution, coming from the definition of a Black scholar in 1975. The word is formed mixing ebony (dark-colored wood), and phonics (explains the relationship between the letters of written language and the sounds of spoken language).

group of mothers of the African American students.

Neither *Oakland* nor *King v. Ann Arbor* had an impact on the national policy, they were not discussed at the Supreme Court, and consequently had only a local impact on the education of Black children. In *King v. Ann Arbor*, national impact was precluded when the School District decided not to appeal the judge's decision to a higher court. In January 1997, the U.S. Senate scheduled some hearings on the *Oakland Ebonics Resolution*, but they did not go further to any Federal legislation, that would have set a precedent for future cases. On January 2nd 1997, the Linguistic Society of America (LSA) unanimously voted in support of the *Oakland Resolution*.

The 21 December New York Times article entitled *Black English Plan Baffles Some Students in Oakland* comments on the Board Resolution exposing the opinions of some Oakland students: "What's black English? - asked Mr. Andrews, a 16-year-old sophomore who said he found the decision somewhat insulting - You mean slang? I'm black, I speak English. What they're trying to say is we don't talk proper English. That's not true. If you've got a brain in your head, you can talk any way you want to." The journalist writes: "speaking both standard English and black English, or Ebonics, which the district and some linguists consider a distinct language, not dialect." The article closes with "If a student uses broken English, I'm going to correct the student, not send him to a special class - said a black mathematics teacher at Oakland Tech who spoke on condition of anonymity - If you're born in America, you should speak English."

The comedian Bill Cosby used strong words to oppose the Oakland School Board decision, echoing a similar tirade against AAL in 2004 when he said:

They're standing on the corner and they can't speak English. I can't even talk the way these people talk. "Why you ain't?" "Where you is?"... And I blamed the kid until I heard the mother talk. And then I heard the father talk... Everybody knows it's important to speak English except these knuckleheads... You can't land a plane with "why you ain't." You can't be a doctor with that kind of crap coming out of your mouth... There's no English being spoken... It's time for you to not accept the language that these people are speaking... We got these

knuckleheads walking around who don't want to learn English (Cosby, 2004).

1.3.4 Language, dialect or slang

In the NYT article, the word slang and the claim that only some linguists consider Ebonics a language are an embodiment of the widespread idea, among some Standard English speakers, that Black Language, African American Language or African American Vernacular English (BL, AAL, AAVE) is just a badly spoken version of their language. Talking about standard language, one could ask oneself how this has been established.

Milroy and Milroy talk about language as idea when they say that "a standard language as an idea in the mind rather than a reality, a set of abstract norms to which actual usage may conform to a greater or lesser extent" (Milroy and Milroy, 1991: 23). A standard language, by definition, negates variations, but, on the other hand, it cannot be isolated from the processes that created it and the values connected to those processes. The process of language standardization has been subject to much theoretical study in the last 50 years. Standard languages were considered as cultural given but, with the rise of sociolinguistics, a new point of view changed this monolithic and perpetual perception of the standard. The work of Uriel Weinreich and Einar Haugen represents a very important contribution to this change of paradigm (in Winkler, 2012). Their sociolinguistic analysis demonstrated that languages are the result of processes ignited by people who interfered with their natural development. European elite classes set a model, which they thought was the most desirable and the one to be followed, and therefore they thought that it should constitute a standard. The educational system supported this view determining that variations to the standard were incorrect. On political ideologies that promote the idea of a standard language Joseph writes: "The interaction of power, language and reflections on language, inextricably bound up with one another in human history, largely defines language standardization" (Joseph, 1987: 43).

Only a few languages underwent a standardization process. In 1963 Ray wrote

that “the operation of standardization consists basically of two steps, firstly, the creation of a model for imitation, and secondly, promotion of this model over rival models” (Ray, 1963: 70). The first theory of language standardization was Haugen’s (1959); he explained it in a four-stage process: (1) norm selection, (2) norm codification, (3) norm implementation, and (4) norm elaboration. Joseph (1987: X) believes that the idea of a standard language is culturally a European one.

The story of standardization seemed to be complete at the end of the mid-twentieth century, Andrew Linn (2013) argues that this story is now in reverse, that there is a move towards the acceptability of language variations, he calls it destandardization. This theory has been argued for many languages (Erfurt and Budach, 2008). In today’s social world, where social media have set a new trend of communication, can we still discuss standard language? Deumert (following Beck, 2002) defines standard languages as zombies.

Going back to Oakland, the School District did not mention the word slang, and if one looks it up in the dictionary⁷, one will find this definition: “language peculiar to a particular group. An informal nonstandard vocabulary composed typically of coinages, arbitrarily changed words, and extravagant, forced, or facetious figures of speech.” Geneva Smitherman points out that:

Often when people refer to the words and phrases in African American English, they use the term “slang”. Although Black Talk includes slang, it is much more inclusive and expansive than that label suggests. For one thing, slang refers to language that is transitory and that is generally used by only one group, such as teenagers’ slang or musicians’ slang. African American English, however, has a lexical core of words and phrases that are fairly stable over time are familiar to and/or used by all groups in the black community (Smitherman, 1994: 39).

David Crystal quotes a jingle that goes like this: “The chief use of slang/ Is to show you’re one of the gang” (Crystal, 2010: 152). The term gang here is intended as members of the same group, who have the same interests. There are many types

⁷<https://www.merriam-webster.com/dictionary/slang>

of different slangs in a language. A characteristic of slang is that it changes over time, some words used by a certain group in the 1970s, surely will be outdated in the 1980s. Slang is used to nurture and show a sense of belonging, it's informal and colloquial. According to Charles Berlitz:

Slang, jargon, and jargon are all variations of the same linguistic phenomenon: a specialized language or vocabulary used by members of a particular group for ease of expression, usually devised with the intent of restricting understanding to members of the group (Berlitz, 1982: 271).

Sonja Lanehart and Ayesha Malik, in their introduction to *The Oxford Handbook of African American Language*, write that AAL “also has a slang component for specialized words and phrases that might be more closely associated with the language of popular culture and used by speakers of a certain age group, but not exclusively” (Lanehart and Malik, 2015: 4).

In the same book, Samy Alim (2015) explains what the term *Hip Hop Nation Language* (HHNL) means. He clarifies that it is a language use that identifies an imagined community, whose members practice or like Hip Hop. Alim writes that “Specifically, the use of HHNL has been tied to the linguistic systems and cultural modes of discourse that both derive from and reinvent the African American Oral Tradition (in Lanehart, 2015: 850).” In 2000 he interviewed the San Francisco Bay Area Hip Hop legend, JT the Bigga Figga, who explains something about the local HIP Hop slang:

J: The language of the streets, I would say, is words that we... Hip Hop and the streets damn near is one, you might as well say that. I could use E-40 as an example. He's someone who's real good at taking words, taking a regular word that we use, but he apply it to something else. A pager to E-40 is called a locker. A cell phone to E-40 is a communicator. A gun or a pistol is his Pillsbury... Marijuana to him is called broccoli. Gin or Hennessy or alcohol or drink would be called firewater...

A: How does he come up with all this different stuff, man?

J: Just hangin out and just different people talkin. And, you know, “fo sheezy, off da heezy!” [fo sheezy derives from for sure, meaning ‘definitely’; off da heezy derives from off the hook, a form of emphatic positive evaluation]. Me and you, what we doin right now, to him, it’s called marinating. Marinating. We marinatin right now... [Marinating means to be in deep conversation about something]. That’s just his way of describing stuff from a different perspective and somebody somewhere else might not understand it, you know, unless you hang... because you get the language by hangin around. The language, the language in the streets, man... straight from the streets

Here JT refers to the famous Bay Area rapper E-40 who created a wide slang vocabulary. Danny Schwartz writes “the man is a linguistic Willy Wonka: experimental, daring, crazy like a fox. E-40 is nothing short of a god of slanguistics, with his effortless steez required to invent, and the clout to popularize, his weird words” (Schwartz, 2017).

After this short insight into a well-known type of slang, I will return to AAL with Labov’s 1972 study *Language in the Inner City*. He provided some data about the black speakers living in New York City in the Lower East Side and Harlem. A body of work that came after the 1966 *The Social Stratification of English in New York City*, which contains his famous department store study. In *Language in the Inner City*, Labov tried to oppose the common idea that AAL was a slang or broken English. He was one of the first to argue that AAL is a separate language. His focus was on the failure of the educational system to teach black students adequate literacy skills. One of the results of his research was a better understanding of the language used by the New York inner-city black residents compared to the standard English taught in the classrooms. It was probably the sparkle that ignited, in the following decades, the beginning of the studies on AAL in linguistics. Labov writes:

Every step that we take in approaching the Black English Vernacular will be influenced by our fundamental attitude to the question: how different is BEV form other dialects of English? There is a great deal of evidence to indicate that BEV

is more different from most other English dialects than they are from each other, including the standard English of the classroom. If we do not accept the fact that BEV has distinct rules of its own, we find that the speech of the children is a mass of errors [...] In our early study of the Lower East Side in New York City, it quickly became apparent that black speakers had many more “nonstandard” than any other group by a factor of ten or more [...] To say that BEV is a system different from other English systems is of course absurd. The great majority of the rules of BEV are the same as the rules of other English dialects. But within that overall similarity, there may be subsets of rules which are not easily integrated into other English grammars, and some of these subsets may be located at strategic points, close to the grammatical core. (Labov, 1972: 37)

Much of the arguing on newspapers about the Oakland decision was in discussing whether AAL is a language or a dialect.

Words and sounds can tell us if a person comes from a particular region or city (such as New York or Houston) or even a particular country or state (such as Yorkshire or Texas). The German linguist Gerald Rohlfs (1964) observes how Italy has the privilege of having such a large fragmentation of dialects that one can easily notice when travelling from north to south. There is a richness in terms of sociological and linguistic phenomenon. More than 50 years later, and a long way through the progression of schooling and consequent use of Italian instead of dialects, the Italian/dialect bilingualism is not confined to a scant percentage on the total of the population (According to ISTAT⁸, in 2015, 33.2% of the population over 6 years old speak two languages at home). Dialects did not disappear as they were supposed to, due to the widespread use of Italian, but they are still alive even if their use has changed through time. Schools obviously played an important role in the language learning process. The 1867 Minister of Education Michele Coppino, who introduced compulsory school attendance in Italy, suggested that dialect could be used as teaching language, since it was the mother language of the majority of students, as for

⁸Italian National Institute of Statistics

AAL in the resolution approved by the Oakland School District Board in 1996. Being a language learned at home, for a long time Italian speakers considered dialect of a lower status compared to Italian. Nowadays the value and expressive function of dialects are recognized and have their place in literature as in the works of Giambattista Basile, Carlo Goldoni, Carlo Porta, Giuseppe Gioacchino Belli and Luigi Meneghello. In his book *Trapianti* (2021), Meneghello collects some of his translations of English poems into his own dialect (*vicentino*). In a brief introduction to the book he explains that he writes poems and texts in dialect and he defines them as ugly, but nonetheless he does not feel like polishing them. He adds that he wants to make that ungrammatical grammar shine.

What is a dialect? The two linguists Alberto Sobrero and Annarita Miglietta in their book *Introduzione alla linguistica italiana* (2006) explain that it is a linguistic system, independent from the national language. It is a system which has its own structural rules. It is spoken in a specific geographical area, it is used in limited social and cultural circles, one cannot find it in formal contexts, and it does not have a scientific lexicon. Marcello Aprile (2021) clarifies that a language and a dialect can be considered as equals because they have the same origins, in Italy they come straight from the Latin spoken in a particular geographical area. Carla Marcato (2015) writes that the classification of the dialects according to scientific criteria can be dated to the mid-19th century thanks to researchers as Graziadio Isaia Ascoli and Clemente Merlo. In this complex work of classification there are many criteria that can be taken into account. The most widely used is Ascoli's 1882 criterion of the proximity with Latin, an analysis of the distance from the language they come from. Merlo (1924) in his classification method also considers pre-Latin languages spoken in Italy as Celtic or Etruscan. Other methods only include the study of linguistic features excluding other elements such as history, the contact between languages, etc. as modern sociolinguistic does.

Aprile (2021) adds that still today and for many years, dialect has been misinterpreted as a distortion of the Italian language. He explains that a single language

has many dialects, he calls it roof language as sets the example of French as roof language for Provençal and Gascon, and of Spanish as roof language for Galician and Asturian. Coseriu (1981) adds another classification, distinguishing between primary and secondary dialects, the former coming from the late Latin spoken in thousands of Italian cities and villages, and the latter coming from the mixture of a national variety with the pre-existing local primary dialects. These latter have a bigger similarity to the national language than the secondary ones, being therefore more comprehensible to one another. What is then the core difference between a dialect and a language? Luca Serianni (2017) believes that the difference only lies in the more limited diffusion and lower political value of dialects, often linked to lower socio-linguistic esteem.

When William Labov writes about the teaching programs of Karl Bereiter for “culturally disadvantaged”, he is concerned with exactly this low socio-linguistic value given to the language spoken by African American children. These programs report that the use of nonstandard dialects results in poor educational performance. Labov (*ibid.*) objects that this performance “is merely the product of a defensive posture which children adopt in an alien and threatening situation” (in Stoller, 1975: 125). He adds that “At present, there is no basis for attributing poor educational performance to the grammatical and phonological characteristics of any nonstandard dialect of English” (Labov, 1972, in Stroller, 1975: 25).

Those programs were created based on the idea that black children have a cultural deficit because of the poor environment they live in. The focus is on language and he cites (1972) a deficit theory called “verbal deprivation,” it comes from the belief that black children receive scant verbal stimulation, which causes a deficit in language learning. Labov staunchly fights this theory:

Unfortunately, these notions are based upon the work of educational psychologists who know very little about language and even less about Negro children. The concept of verbal deprivation has no basis in social reality: in fact, Negro children in the urban ghettos receive a great deal of verbal stimulation, hear

more well-formed sentences than middle-class children (Labov, 1972, in Stroller, 1975: 125).

1.3.5 AAL origins

Those programs for culturally disadvantaged children may look like an educational and social attempt to eradicate AAL. African American communities in the U.S. were separated during slavery, and language established a strong tie that kept them together and made them feel as a community. The Africanization of American English went on from one generation to the other, despite all the efforts made to erase it or make it appear as bad English. The well-known “Door of no Return” in Gorée Island was the passage which many slaves walked through to embark on the ships that brought them to the Caribbean, Brazil, Argentina, Mexico, and Central and North America. Amiri Baraka (2004) wrote “At the bottom of the Atlantic Ocean there’s a railroad made of human bones.” Tourism towards places like La Maison de Esclaves on Gorée Island or Elmina Castle in Ghana, becomes a means for memory and mourning, but is it possible to mourn something that does not stick in the past because it is imposed again and again? Is it possible to travel backward to the “Door of no Return”? Is it possible to retrieve one’s origins when these are really far away in the past? Ryan Coogler (movie director) shows us a different perspective on the connection between African Americans and the homeland of their ancestors. On February 16 2018, he was at the screening at BAM⁹ of his movie *Black Panther* and talked about the complicated relationship that African Americans have with Africa

I can remember having a conversation about my own identity when I was very young that my parents had to sit down and have the ‘you’re black’ conversation. [...] What you get is this mythical idea of Africa. We were kings and queens, we had the best fruits and vegetables, nobody was sick. You could go wherever you wanted... Almost like a fantasy, like a mythical Africa. [...] So, my relationship with the continent was an interesting one. I grew up loving this place, and al-

⁹Brooklyn Academy of Music

ways wanting to go there. [...] Like I said, we were really far, far away from the place and every image that you would see of the place, [in] the media... It was images that would make you feel ashamed, to be honest. As African Americans, we have a complicated relationship with the continent. And, the biggest thing is there's an anger there... When you want to tap back into your history you keep meeting this wound. This wound that happened four hundred years ago. [...] And I had a lot of pain inside me due to not being able to know my ancestry. I wanted to be able to access that wound. What we were talking about was that we would talk about our own African American culture [as] a bastardized culture. We lost the things that made us African. We don't have them anymore. We've got to make due with the scraps. (Coogler, 2018)

Has the connection to Africa been maintained through the many languages that formed the cultural roots of the continent and were transplanted in the U.S.? Geneva Smitherman (2006) notes that AAL not only survived, but it is an enrichment to the English language. African American English is just one of the many names used to refer to this variety of English, one can also find: *Negro dialect*, *American Negro speech*, *Black dialect*, *Black English*, *Black street speech*, *Black vernacular English*, *African American Vernacular English*. Many researchers have agreed on the use of African American Language (AAL), while others on African American Vernacular English (AAVE). Regardless of the term used, they all refer to:

a language variety¹⁰ that has systematic phonological (system of sounds), morphological (system of structure of words and relationship among words), syntactic (system of sentence structure), semantic (system of meaning), and lexical

¹⁰According to Berruto (2017: 276) " in Italian sociolinguistics, a model has been developed that considers a language's architecture as a space articulated in three (or four) main dimensions of variation: diatopia, diastratia, diaphasia (and possibly diamesia), constituting together a multidimensional continuum of varieties, within which all linguistic items as well as all productions by speakers of that language can be located. [...] A variety, though not clearly separated from other varieties, is identified by a particular frequency of certain variants, by the co-occurrence of several features and possibly by some diagnostic traits, typical of that variety only. An item or a feature can be located in a sector of a dimension or even over several dimensions. When this particular item occurs with high frequency (as far as discourse is concerned) and in concomitance with certain other features (as far as system is concerned), thus forming a, so to say, thickened, concentrated area, the whole constitutes a variety."

(structural organization of vocabulary items and other information) patterns. So, when speakers know AAL, they know a system of sounds, word and sentence structure, meaning and structural organization of vocabulary items, and other linguistic and metalinguistic information about their language, such as pragmatic rules and the social function of AAL (Green, 2004: 77).

As mentioned above, the word Ebonics was widely used during the Oakland School Board case as a synonym of the words in the above list, but its original meaning refers to a language of people with African heritage, rooted in the West African languages. The psychologist Dr. Robert Williams and a group of black scholars coined the term at a conference on language in St. Louis (Missouri) in 1973. In the 1975 book *Ebonics: The True Language of Black Folks*, he writes:

A two-year-old-term created by a group of black scholars, Ebonics may be defined as the linguistic and paralinguistic features which on a concentric continuum represents the communicative competence of the West African, Caribbean, and United States slave descendant of African origin. It includes the various idioms, patois, argots, idiolects, and social dialects of [Black people, especially those who have been forced to adapt to colonial circumstances. Ebonics derives its form from ebony (black) and phonics (sound, the study of sound) and refers to the study of the language of Black people in all its cultural uniqueness (in Smitherman, 1997: 28).

Using the term AAL one refers to all varieties of this language, used by African American communities, an umbrella term. There are many hypotheses among linguists and researchers about the origins and development of AAL, and they do not always agree on the strong contribution to this language made by African languages or creoles.

In 1965, the creole origins hypothesis on the formation of AAL was presented for the first time, researchers theorized the presence of African inputs in the language structure (Bailey, 1965). The counter hypothesis was that the African slaves developed a language close to the British settler dialects, with which they came in

contact. This latter was called the Anglicist or dialectologist position. The debate between these two different theories goes on since long, also because there is a lack of sources, especially written ones, which can corroborate one theory against the other. However, it is important to underline that AAL cannot be considered as monolithic. Winford (1997, 1998) believes that AAL is made up elements coming from standard English, dialectal English, and creole, to varying proportions. He adds that the assessments on this language should take into account its complexity, its contexts and its linguistic evolution.

Weldon and Moody (2015) remark that the Creolist and the Dialectologist Hypotheses are the two main theories on the origins of AAL. The earliest research on the creolist hypothesis (Stewart 1967, Dillard 1972) asked whether Gullah could be considered as an early stage of the development of AAL. This theory assumed that a plantation creole underwent a process of decreolization due to the rupture of the plantation system, and it was meant to challenge the Dialectologist (or Anglicist) hypothesis. Weldon and Moody (2015) write that today the most accepted theory on Gullah is that:

it is a creole (or contact variety) that emerged in the context of the Atlantic slave trade as massive numbers of Africans, many speaking non-mutually intelligible languages, were brought together under extreme conditions that would likely have necessitated the formation of a variety to serve as a common form of communication between them and the English speakers who enslaved them. The resulting variety would have drawn its vocabulary primarily from English, while the grammatical structure and pronunciation would have been heavily influenced by a number of West African languages (in Lanehart 2015: 164).

It was a common practice among British slave traders to separate Africans who spoke the same language, so that they could eventually prevent communication between them and the possibility of uprisings (Dillard, 1972). In order to find a way to communicate, a pidgin was needed both to talk with Africans which spoke a different language, and to the European overseers. According to Bickerton (1981: 4)

“a prototypical setting for creole development is one in which superstrate speakers make up no more than 20 percent of the contact population, while the remaining 80 percent consist of a linguistically diverse substrate. In such contexts, the pidgin would likely undergo a process of ‘nativization’ as children adopt the contact variety as their primary means of communication, ultimately resulting in the formation of a full-fledged creole.”

On the side of the English Origins Hypothesis (EOH) is Van Herk (2015) when he writes that, in agreement with the Ottawa school (Poplak 1999), the main features of AAL were acquired from earlier nonstandard varieties of English. Earlier English origins research was more focussed on the controversy about the influences of black and white vernaculars in the Southern states (McDavid and McDavid 1951), asserting that the influence goes from white to black vernaculars, implying a white cultural supremacy. Later creolists like Winford (1998) and Rickford (1997, 1998) speak about creole influences rather than a full scale creole. They both use the term African American Vernacular English (AAVE) referring to the nonstandard varieties used by African Americans as their everyday language. Winford (2015) sees a consensus among researchers about the origins of AAVE being rooted in the British settler dialects introduced in the South during the first century of the British colonization of America, which then evolved and influenced one another. Whether there has been an influence from creole or African languages is still a matter of discussion and disagreement.

Rickford (2015) discusses the possibility that variations due to attitudes, geography and different source language inputs would have influenced the type of English spoken by Africans, and Caribbeans in colonial America. Given those differences one can assume that some Blacks would speak a language closer to the one used by the white Europeans, but other could have nurtured their mother languages (African or creole) and adopted some of their features in the English they spoke. Rickford (ibid.) staunchly opposes the idea that AAVE can only find its roots in the English dialects, with little or no impact from the languages brought by Africans from their

homeland. Morgan suggests:

Although significant differences existed between these two regional speech communities, slaves in the Chesapeake and Lowcountry used language in similar ways. In both regions, slaves switched between different varieties of language, employed words in artful and inventive ways, and pronounced words in similar fashion. Slaves employed varieties of language in different contexts. They switched registers within the same language and switched codes—that is, between languages. [...] That many slaves, particularly in the Chesapeake, spoke an English that whites could readily understand cannot, therefore, preclude the possibility that they spoke a creole among themselves. In short, the languages both Chesapeake and Lowcountry slaves spoke among themselves might have been far more alike than the ones they spoke to whites (Morgan, 1998: 575).

Schneider (1989), Mufwene (1994, 2000) and others agreed that the conditions in Maryland, Virginia, and North Carolina supported the acquisition, by Africans, of the settler dialects. A different situation, in the coastal area colonies (South Carolina, Georgia, ...) helped the emergence of a creole, Gullah; AAVE spoken in these southern states must have been influenced to different degrees by Gullah. Winford concludes that “There can be no doubt that the Chesapeake Bay colonies and coastal Carolina were the primary cradles of the origins of AAVE and the points from which it spread to other colonies and, eventually, to the rest of the South. We can therefore conclude that much of the structural character of AAVE can be traced to the southern English dialects introduced to the coastal areas in the seventeenth and eighteenth centuries.” (in Lanehart, 2015: 100).

Mufwene (1992) gives an interesting perspective on the emergence of African American English (AAE)¹¹ suggesting that colonial English did not develop as a monolithic structure among Africans living in the United States, but there has been

¹¹I use African American English (AAE) in this chapter as a convenient umbrella term that facilitates discussing together common aspects of both Gullah (the creole spoken in coastal South Carolina and Georgia) and African American Vernacular English (AAVE, the non-creole variety spoken elsewhere in the United States). (in Lanehart, 2015: 57)

a different progress on the language acquisition depending, on the one hand on the rice fields, and other, tobacco and cotton plantations. He criticizes Labov's (1972) interpretation of the homogeneous nature of AAVE across the U.S. The tobacco and cotton plantation were racially segregated only after the abolition of slavery, while there was a black population majority in the cotton fields (Wood, 1947), where they were already segregated at the beginning of the eighteenth century. The so structured cotton fields helped the divergence of Gullah from colonial English in the Southeast. When in 1986 Jim Crow laws were put in place, immediately after the abolition of slavery, it caused the great migration of former slaves to the North, where white Americans were mostly first exposed to American Southern English. Mufwene clarifies his opinion on the contrast between the Creole and the Anglicist theories:

If Rickford (2006) is right in arguing that the evidence for the English-Origins Hypothesis account of the emergence of AAVE is weak, weaker is even that for the Creole-Origins Hypothesis. My conclusion is for parallel, concurrent evolution of all colonial varieties, subject to local ecological conditions of population contacts. (in Lanehart, 2015: 75).

The research on AAL was triggered and still driven by questions about the status of language or dialect, about how far it is from other English varieties including Standard American English (SAE). Today AAL speakers use specific rules and words to build sentences, and Labov fought the mythical racist notion of AAL being a collection of grammatical errors. He run tests proving that AAL was rule-governed and systematic, Labov explains his view on this topic:

All linguists agree that non-standard dialects are highly structured systems: they do not see these dialects as accumulation of errors caused by the failure of their speakers to master standard English. [...] All linguists who work with non-standard Negro English recognize that it is a separate system, closely related to standard English, but set apart from the surrounding white dialects by a number of persistent and systematic differences (Labov, 1972, in Stoller, 1975: 125).

1.3.6 Features of AAL/AAVE

Negative inversion and multiple negation (in Wheeler, 1999: 48-49):

One characteristic of AAL is that of positioning the negative auxiliary at the beginning of the sentence when there is an indefinite subject, whereas the negative inversion does not take place when the subject is a name or when it has a definite article.

Ain't nobody gonna find out (Nobody is going to find out)

*¹²Ain't Mary gonna find out

*Ain't the teacher gonna find out

The two initial elements carry negative markers and are in an inverted order.

Didn't nobody ask me instead of nobody didn't ask me, where the auxiliary follows the subject.

Many people defining AAL as bad spoken English fail to consider that in natural languages the use of negation is language specific and not standardized. In Italian, the negative concord turns out to be like in AAL:

Ain't nobody called – *Non ha telefonato nessuno*

Verbal markers (Green, 2004: 80-82):

In AAVE, the verbal marker *be* indicates a recurring activity or state, something like the adverb *usually*. It is called *Habitual be* and is always used in its bare form, never as *is*, *am* or *are*. Non AAL speakers often mistake the use of the habitual *be* as an incorrect form of *is*, *am* or *are*. They do not know that AAL grammar does not allow habitual *be* in place of *is*, *am* or *are*; speakers can only use it to mark the habitual meaning. When the present time marker is required, *is* or no auxiliary verb at all must be used (*She [is] eating*). But with first person subjects in AAL needs *am* (*I am eating*), **I eating* would be ungrammatical.

Sometimes they be sitting in the conference room in the library.

The negative form would be:

¹²The asterisk denotes an unattested linguistic form.

*They **don't be** sitting in the conference room in the library.*

The verbal marker BIN, pronounced with stress, places an activity or state in the remote past. How much far in the past depends on the context, it could be 10 years ago or a month ago. It is ungrammatical to add time markers to a sentence with BIN, to indicate how long ago the action has been completed.

*Lionel **BIN** eating too much fried chicken.*

*Lionel BIN eating too much fried chicken last Sunday.

In this case the correct version would be:

Lionel ate too much fried chicken last Sunday.

*They **BIN** practicing for one hour.* (In this case one hour indicates how long the practice lasts, for this reason it is correct. It does not mean that the action ended one hour ago)

The verbal marker *dən*, pronounced without stress, denotes a completed action, and in its resultant state.

*He **dən** read all the Bible.*

Semantics (Smitherman, 2006: 22):

There are words in AAVE that constitute a common ground of familiar expressions that transcend age, gender and social class. They may not be in the everyday speech of all African Americans, but they probably have heard or used them at some point. This is a brief list of idiomatic expressions in the Black semantics.

Afro Hairstyle in its natural African state, not straightened by chemicals or heat.

Bees dat way That's how it is, that's the way it goes, that's life.

Benjamins/Benjies \$100 bills, from the picture of Benjamin Franklin.

Brotha Any African American male. Derived from the Black Church pattern of referring to all male members of the Church family.

Chicken eater Derogatory term for a preacher.

Da bomb Describes something or someone that is superb, outstanding, excellent.

Finna/Finsta About to do something. "They finna git up outa here."

Gatas Alligator shoes, popular symbol of success, especially among men.

Give me some skin Old school phrase for five/high five.

Jimmy hat condom.

Kick to the curb To reject someone.

Miss Thang A self-important or arrogant woman.

My bad My mistake, I apologize.

Nigga Apple Watermelon.

Ofay A white person. Also fay.

Sista African American woman. From the Black Church pattern of referring to female members of the Church family as Sista.

Some Sex, as in "She gave me some."

Wifey Woman in a serious relationship with a man.

Zillions Braided hairstyle, with numerous tiny braids; worn by women or men.

In translating from AAL to Italian I tried not to make the source language appear too different, I tried not to make it sound strange or mock it as a foreigner. Wilson's texts tell a story in a language, which nurtures the memory of its origins, a culture hurt by colonization and slavery, which expresses the pain and mystery of the arrival somewhere alien.

The Afro American characters are the ones who suffer most when it comes to a mocking attitude towards the language in the translation. If one thinks about Jim in *Huckleberry Finn*, who still in recent Italian translations speaks using the infinitive form of the verb, he sounds like a foreigner, when instead, he speaks an English variety of the African American communities born in the U.S. In the movies. This is probably something we do not find anymore, but one can easily remember the character of Mami in *Gone with the Wind*. A translation option could have been of translating AAL into an Italian dialect, which is an extremely exoticizing choice, which almost goes in the opposite direction of the source text. This tendency often exposes the use of stereotypes, hiding a sense of paternalism and racism. Dialects are strongly rooted to their place of origin and they seldom accept to be translated

into another dialect; it is not possible to transform a foreigner coming from outside, into the foreigner of one's own country (Berman, 1999). This exoticization tends to trivialize the translated text, and to assimilate it into one's own culture.

1.3.7 AAL in literature as a mean of survival and resistance

In this chapter I made a quick survey on the legal framework that allows languages to survive in a society where they are considered as a minority¹³. Language regulation is not only a legal matter but also an important connection to the culture, which the language expresses. I also highlighted how important school is in this process of language protection. I analyzed the two legal cases that made African American English (AAE) an object of debate on newspapers and in many school institutions. Those two rulings established that AAE could be used at school to teach to African American children, because that is their mother language. This implied a recognition of the status of language to what was thought to be only a spoken standard English with errors. As I said, language is not solely a mean of communication but it also allows the building of the identity of a group. It is a way to express culture, that means ideas, symbols, and behaviors, which were historically transmitted, acquired and shared. The Italian philosopher Antonio Gramsci critiqued the cultural hegemony (1948-1951), which occurs when a culture stands out on another one amid the same society. After so many years of oppression and non-recognition of their identity, African American people tried to remake and re-envision their supposed subalternity, through art, through ideas, through social movements, and through literature.

It is not too much to say that the popular literature of the Christian world, since the discovery of America, or, at least for the last two hundred years, has been anti-Negro.

(E.W. Blyden, 1967: 17)

¹³See the above 1995 Toniatti definition of minority.

This was written by the West Indian black nationalist Edward Blyden in the *Fraser's Magazine* in 1875. Anthony Appiah (1990) points out that a big part of that "anti-Negro" controversy has its roots in the belief that arts, and literature could not be mastered by Africans and African Americans. The proof of this theory, was that so little came to us of the publications until the mid-nineteenth century, of the work of any African and African American. The slave narrative first appeared in 1760 and over 100 were published before the Civil War. If we think of the reason why only a few of these narratives got to us, one can easily remember that until the Emancipation Proclamation in 1863, it was legally forbidden for black people to learn to read and write. Frederick Douglass and Harriet Jacobs were well aware that writing was a way for them to be recognized, that it was an act of rebellion, even more significant when publication came with it. Jacob's 1861 *Incidents in the Life of a Slave Girl*, and Douglass's 1845 *Narrative of the Life of Frederick Douglass* carry in the title the specifications "written by herself/himself". They wrote to prove that they could be reliable truth-tellers of their own experience, and they wrote I-narratives in order to declare their own literary, psychological, and spiritual independence. Writing became an instrument of liberation. From a literary standpoint, the autobiographical narratives of former slaves comprise one of the most extensive and influential traditions in African American literature and culture. The autobiography focuses on establishing of an author-protagonist, of an agency. It establishes the existence of a person whose life is worthy interest and attention. Autobiography is the most important genre among the narrative traditions of black America and it played a fundamental role in the development of the African American novel.

When you removed the gag that was keeping these black mouths shut, what were you hoping for? That they would sing your praises? [...] Here are black men standing, looking at us, and I hope that you-like-me will feel the shock of being seen. For three thousand years, the white man has enjoyed the privilege of seeing without being seen. [...] Today, these black men are looking at us, and our gaze comes back to our own eyes; in their turn, black torches light up the

world and our white heads are no more than Chinese lanterns swinging in the wind.

(*Black Orpheus*, Jean-Paul Sartre and John MacCombie, 1964: 13)

The modernity of this text, which originally appeared in 1948, shows how in the 21st century black people are still waiting for recognition and respect. I think that the African American awareness started first through culture and later through politics. It is difficult to pin down the starting point of the Harlem Renaissance, one can say it started shortly after the end of World War I. This cultural movement was formed by different authors, who wanted to give voice to an America that “[...] is not another word for Opportunity to all her sons” (W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, 1903). This artistic movement was the starting point of the flowering of African American literature and culture in the public’s awareness, it was an opportunity for black artists like Langston Hughes, to prove to the American society, a humanity that was since long being denied to them.

Langston Hughes’ *The Weary Blues* was one of the most important works of the Harlem Renaissance (Kevin Young, 2015), In Hughes’s 1926 manifesto *The Negro Artist and the Racial Mountain* he wrote “We younger Negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame”¹⁴.

Hughes embraced the blues aesthetic, and was probably the first one to write poetry in the blues form (Kevin Young, 2015), in fact he titles his 1955 collection of short stories *Laughing to Keep from Crying*, as if to represent a folk feeling both tragic and comic. Modernism took from the blues a new language and Hughes knew that the form is feeling, so in his book *The Weary Blues* he uses many exclamation points “Blow trumpets, Jesus!” (*When Sue wears red*), and he plays with typographic elements “Jazz-boys, jazz-boys,/Play, pLAY, PLAY!” (*Harlem night club*). The blues music seems to represent the way in which, for a long time, many African Americans expressed their struggles and their sadness, and Hughes used the blues to tell the

¹⁴<https://www.blackpast.org/african-american-history/primary-documents-african-american-history/1926-langston-hughes-the-negro-artist-and-the-racial-mountain/>

stories of black bands taking them away from the splendor of the Fitzgerald's Jazz Age with its glittering parties.

Does a jazz-band ever sob?
They say a jazz-band's gay.
Yet as the vulgar dancers whirled
And the wan night wore away,
One said she heard the jazz-band sob
When the little dawn was grey.
(*Cabaret* – in *The Weary Blues*, 1926)

While other authors had previously described jazz, the topics of jazz bands and vulgarity were not easily found in the poetry of that time (Kevin Young, 2015).

[...] In a deep song voice with a melancholy tone
I heard that Negro sing, that old piano moan—
“Ain't got nobody in all this world,
Ain't got nobody but ma self.
I's gwine to quit ma frownin'
And put ma troubles on the shelf.”
(*The Weary Blues*, 1926)

Even in singing the blues, he was singing his life, the way in which he and other blacks had to deal with the white society. The piano itself comes to life as an extension of the singer, and moans, transformed by the black tradition into a mirror of black sorrow, which also reflects the transforming power and beauty of the black culture. Finally, those words and sounds keep the singer alive and give him his identity. When he is done and goes to bed he sleeps like an inanimate or de-animated object, with the blues echoing beyond his playing, beyond the daily cycles, and through both conscious and unconscious states.

In 1926 the official publication of the NAACP *Crisis: A Record of the Darker Race* whose editor was W.E.B. Du Bois, sponsored a symposium on the representation of

African Americans in literature and art. Younger generation of artists like Langston Hughes and Zora Neale Hurston refused to conform to something that limited their art on the criterion of race (Thaggert, 2010).

If we are to believe the majority of writers of Negro dialect and the burnt-cork artists, Negro speech is a weird thing, full of “ams” and “Ises.” Fortunately we don’t have to believe them. We may go directly to the Negro and let him speak for himself.

(Zora Neale Hurston 1934, in Thaggert, 2010: 29)

Zora Neale Hurston’s *Characteristics of Negro Expressions* appeared in 1934 in *Negro*, Nancy Cunard’s tribute to African American culture. Hurston’s is a manifesto of the relationship between the black modern and language, style and dance. Hurston had a really eclectic personality, she worked as field researcher in anthropology and during her work she collected a lot of folk tales, sermons, songs, dances, and jokes which she dramatized in her writings. Her training as a field researcher taught her how to practice Voodoo, how to be a folk singer or a Bahamian dancer (Hill, 1996). She was both a participant and an observer, her texts switched from the ethnographer to the playwright or the fiction writer. The written page became the perfect stage for all those practices she learned. Hurston, both as dramatist and as performer, wished to show to the world at large in mainstream theaters African American folk songs and dances. She created a performative language to show that the rituals were preeminent in the black cultures she studied (Hill, 1996). Hurston staunchly devoted her time to represent the diversity of African American cultures both with language and action, her life seems to have been spent in the in the search for balance amid theater, social science and literature.

Loverie King and Shirley Moody-Turner write “we should think of contemporary African American literature not in terms of how texts do or do not conform to one aesthetic; rather, we should consider how the African American literary tradition is characterized by multiple aesthetics accompanied by varied and diverse, rather than monolithic, strategies for grappling with questions of race, gender, iden-

tity and tradition" (King/Moody-Turner, 2013: 3). The very different works of Zora Neale Hurston and Langston Hughes seem to confirm this approach to contemporary African American literature. Looking for a definition of contemporary African American literature, I immediately got a lot of entries on Toni Morrison, who was the first African American woman to win the Nobel Prize and the Pulitzer Prize. She told the stories of black Americans and their ancestors using their language and showing its evocative, epic and poetic power.

She worked as publisher at the Random House from 1965. She handled the publication of the Black Book in 1974, which provides evidence of the history of African Americans in the U.S. in the time span of 300 years. While she was working on the Black Book she came through a newspaper article, which told the story of Margaret Gardner. Gardner escaped slavery and, as a young mother, she decided to kill her baby to protect her from being returned to the plantation. In the foreword of my edition of *Beloved* Morrison wrote

In trying to make the slave experience intimate, I hoped the sense of things being both under control and out of control would be persuasive throughout, that the order and quietude of everyday life would be violently disrupted by the chaos of the needy dead, that the herculean effort to forget would be threatened by memory desperate to stay alive. To render enslavement as a personal experience, language must get out of the way.

(*Beloved*, 2007: XIII)

"[...] language must get out of the way" is not something I thought I would read from a writer like Morrison. I pictured her to strongly believe in African American language being infused with force, clarity, and great persuasiveness, but I understood that her deep respect for language includes also the understanding of its limits "Language can never 'pin down' slavery, genocide, war. Nor should it yearn for the arrogance to be able to do so, its force, its felicity is in its reach toward the ineffable" (Morrison, 2019: 106). One can make sense of Morrison's words, even when they tell a horrible and unimaginable story as the one of *Beloved*; probably because she keeps

language rooted in truth and experience. In *Beloved* foreword she adds

So I would invent her thoughts, plumb them for a subtext that was historically true in essence, but not strictly factual in order to relate her history to contemporary issues about freedom, responsibility, and women's "place."

(*Beloved*, 2007: XI)

In the introduction to Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions*, Kwame Anthony Appiah (2004) writes that novels are like messages in bottles thrown in an ocean of literature. I think that, what makes them reverberate the chords of different readers in different parts of the world, is not the fact that these people share the same values or experiences, but the fact that they provide them with the tools needed for their imagination to work. I think that this applies to Toni Morrison's novels as well as to Wilson's plays. We do not share the same language and we did not grow up in a similar environment, but I stepped in their stories without feeling as a foreign body.

I believe that Morrison's use of African American English in her novels is a deliberate choice to challenge the idea that standard English is the only acceptable form of communication. Through her writing, Morrison asserts the value and beauty of African American English and its importance in representing the experiences and perspectives of black people.

"She don't love me like I love her. I don't love nobody but her."

"Then what you come in here for?"

"I want you to touch me on the inside part."

"Go on back in that house and get to bed."

"You have to touch me. On the inside part. And you have to call me my name."

(*Beloved*, 2007: 137)

In her 1993 address to the Swedish Academy, Morrison staunchly claims the importance of the language as identity, its power, and its complexity. In her speech she compares the writer to an old, wise, blind woman worried about language, which she thinks is a living thing, but most of all is agency. She makes a list of bad things

language can do: oppressive language is violent and can limit knowledge, and sexist and racist language do not support new knowledge or the exchange of ideas. She claims that the official language “smothered to sanction ignorance and preserve privilege is a suit of armor [...] Exciting reverence in school children, providing shelter for despots, summoning false memories of stability, harmony among the public” (Morrison, 2019: 104). Almost at the end she seems to bring back language to knowledge, and not to its destruction “Word work is sublime, [...] because it is generative, it makes meaning that secure our difference, our human difference- the way in which we are like no other life. We die. That may be the meaning of life. But we *do* language. That may be the measure of our lives” (Morrison, 2019: 106).

Chapter 2

On August Wilson and Jitney

In this chapter I would like to talk about August Wilson, his ideas, his life and his work. My aim is to make these topics surface through the narration of certain events, which I believe to be important to understand his personality and his theatrical production. I will begin with the confrontation he had with Robert Brustein about the state of the art of Black theater in the U.S. I will then tell his story by citing his own words and those of the people who knew him. Finally, I will transcribe a conversation I had with Constanza Romero, who kindly gave me the opportunity to ask her a few questions about her late husband and their life together.

2.1 The debate between August Wilson and Robert Brustein

On June 26 1996, Wilson delivered a talk at the Theatre Communications Group (TCG) National Conference at Princeton University. It was first published in the September 1996 issue of *American Theatre*, with the title *The Ground on Which I Stand*. He starts his speech by talking about his background, to make the audience understand where his views come from. He says that the ground for his work begin with the Greek dramatists, followed by Shakespeare, Shaw and Ibsen, and by the American playwrights Eugen O'Neill, Tennessee Williams and Arthur Miller. But on the

other side, his cultural heritage comes from his ancestors, Nat Turner, Martin De-laney, Marcus Garvey, and Elijah Muhammad. These people defined for Wilson the value of the affirmation as human beings, which for a long time had been denied to black people. He adds that the 1960s power movement of the Black Panthers is where he started to become the person he is now. He says that he cannot separate all this from the concerns he has now about American theater. Those ideas of self-determination, self-respect and self-defense are still an urgency for him. He claims that “race matters” and “it is an organizing principle around which cultures are formed” (Wilson,1996:494). The words ‘Black’ and ‘African American’ bring with them the conditions of slavery and segregation, the economic exploitation and a divide on privilege, that is still alive. He points out that in the 19th century the lack of education and exchange between different cultures planted the seeds of cultural imperialism, and fostered ideas of racial intolerance. Wilson cites two entries of *Webster’s Third New International Dictionary* (published in 1961):

BLACK ... outrageously wicked, dishonorable, connected with the devil, menacing, sullen, hostile, unqualified, illicit, illegal, violators of public regulations, affected by some undesirable condition, etc.

WHITE ... free from blemish, moral stain or impurity; outstandingly righteous, innocent, not marked by malignant influence, notably auspicious, fortunate, decent, a sterling man.

Wilson claims “If you do not know, I will tell you that Black Theater in America is alive... it is vibrant [...] it just isn’t funded” (Wilson, 1996:495). He explains that African American people do not have the tools to participate in American society, that their values are not promoted by the dominant culture. One must allow the participation of blacks, he argues, so that they begin to become part of the society; the aim is for everyone to participate in the making of culture in America. Right-wing European American culture has access to the funding, he says, and so institutions should be created with the mission to put on plays by African American playwrights, to develop their aesthetics, to provide a cohesive sense for the community.

Wilson mentions Robert Brustein (the American Repertory Theater's artistic director and theater critic of *The New Republic*), citing one of his articles titled *Unity from Diversity*: "there is a tremendous outpouring of work by minority artists" (Brustein 1993, in Wilson 1996:497). He adds that Brustein criticizes this practice, saying that it leads to disrupting standards. Wilson cites again Brustein's piece: "Funding agencies have started substituting sociological criteria for aesthetic criteria in their grant procedures, indicating that 'elitist' notions like quality and excellence are no longer functional" (Brustein 1993, in Wilson 1996:497). Wilson (1996) stresses how this statement implies that the work of minority artists is inferior, and how he is a victim of the 19th century linguistic environment he was talking about. He also poses the question that if it is true that this sociological criterion substitutes the aesthetic one in funding, why, out of the 66 theaters that belong to the League of Resident Theatres (LORT), can only one (Crossroads Theatre Company in New Jersey) be considered black? Wilson (*ibid.*) remarks that it is precisely the sociological standards that has excluded blacks. He moves forward saying that the sociological bias should be excluded and the standards raised. That is the point where they could meet, on the common ground of theater as a space for work and effort to accomplish something. Wilson also point out that "Colorblind casting is an aberrant idea that has never had any validity other than as a tool of the Cultural Imperialist [...] For a black actor to stand on the stage as part of a social milieu that has denied him his gods, his humanity, his mores, his ideas of himself and the world he lives in is to be in league with who wish to corrupt the vigor and spirit of his heart" (Wilson, 1996:498).

He adds that "The idea of colorblind casting is the same idea of assimilation that black Americans have been rejecting for the past 380 years" (Wilson, 1996:499). Colorblind casting is a practice that gives no importance to skin color in the selection of an actor for a certain role. It looks like an inclusive practice but here Wilson warns us that it is quite the opposite. It is dangerous because it ignores black culture and does not give black actors the same opportunities that white actors have, because there is a lack of roles that African American actors can play. This brings us back

to the previous point where Wilson (1996) insists that black theater has no visibility because it is not funded. He says that it is the time to take responsibility and do the work, black people cannot depend on white directors, managers and actors any more. Artists, playwrights and actors can start a movement that promotes a new political and social change, a new energy. I do not see color is not what Wilson wants to hear, because he remarks that this is exactly the point, blacks want to be seen, because they are beautiful. This reminds me of Langston Hughes' poem:

Besides,
They'll see how beautiful I am
And be ashamed –
I, too, am America.

Langston Hughes expresses from the first verse a claim for equality and brotherhood. He states the self-confidence of having his place in the common homeland: "I, too, am America" (Hughes, 1954: 5). According to Hughes' poem white people say that his place is in the kitchen but he is aware of his inner superiority. Wilson closes his speech by saying "The way they are acted out on the playing field may be different, but betrayal is betrayal whether you are a South Sea Islander Mississippi farmer, or an English Baron. [...] I believe in the American Theater. I believe in its power to heal" (Wilson, 1996:503). He believes that human life is universal and that theater can speak its universal values to everybody, to every culture and race.

Robert Brustein was not at the TCG conference, but he wrote a reply to Wilson's speech in his column in the August 19-26 issue of *New Republic*. *American Theatre*, the national monthly magazine for the American professional not-for-profit theatre, reprinted Brunstein's piece in its October 1996 issue. Wilson wrote a response to Brustein's counterargument, which was published in the same issue of the magazine. Brustein discusses the five main points of Wilson's claims. He speaks about Wilson's insistence on black culture and black theater, and the fact that this experience, in his view, cannot be understood by white people, and more than this they cannot criticize it. He opposes Wilson's criticism of colorblind casting, saying that

this is the way to self-segregation, and that Wilson's comments are profoundly divisive. Brustein also focuses on the use of the pronoun *we*, remarking that in the first paragraph it is used as inclusive when Wilson says "We have to do it together" (Wilson 1996, in Brustein, 1996:3) and then changes into exclusive in the sentence "We are brave and we are boisterous" (ibid.). According to Brustein (1996), this is a clear sign of Wilson's ambivalence toward the sense of American identity. He adds that today many Americans are racially mixed, and he poses a few provocative questions about the roles black actors are supposed to give up according to Wilson "Will James Earl Jones no longer have a chance to play Judge Brack or Darth Vader? Must we bar Andre Braugher and Denzel Washington from enacting the Shakespearean monarchs? Is Othello not to be an acceptable opportunity for Morgan Freeman or Laurence Fishburne? Will Athol Fugard be told he cannot take a colored role in his own plays?" (Brustein, 1996:3).

Brustein (1996) insists that those statements resonate to the era of Black Nationalism of the 1960s. He adds that Wilson himself said that the Black Power movement was "the kiln in which I was fired" (Wilson 1996, in Brustein, 1996:2). He asks (1996) if what Wilson envisages is a separate stake for black actors, going back to separate schools or separate toilets. According to Brustein (ibid.), this is confirmed by the fact that he never mentions Martin Luther King. A man who wanted black people to deserve a chance to become part of the American dream, which was also his own dream, a dream he saw as a long journey in front of him, which must be shared with the "white brothers" (Martin Luther King Jr., 1963:3).

Another strong criticism of Wilson's statements, which he defines as "biblical fury" (Brustein, 1996:3), is towards the sociological bias Wilson claims is applied by the funding agencies. Brustein writes (1996:4) that Wilson should be the last person to complain about this, since all his plays were produced by mainstream institutions. His plays were originated and promoted in the LORT theaters, and then found their way to Broadway and to the Pulitzer Prize acknowledgment, rewarding him with big box-office incomes, from both black and white audience.

Brustein calls out “I am the only villain identified by name in Wilson’s speech” (Brustein, 1996:4). He implies that this probably comes from the fact that he is one of the few critics who expressed negative judgements about Wilson’s work: “a lot of his writing seemed to me weakly structured, badly edited, prosaic and overwritten. Consider, for instance, *Seven Guitars*, which I didn’t review (I left after four guitars)” (Brustein, 1996:4). He adds that the idea of the Pittsburgh Cycle as a picture of the story of the oppression of Black Americans, looks like another arid exercise of victimization, as his speech at the TCG conference. Yet Brustein sees his strong negative criticism as a compliment to Wilson, because he does not fall in the trap of judging his work biased by any criteria if not its artistic value.

Brustein closes his piece by coming back to the subject of separatism and the never ending reparations expected from white people for the violence and humiliation perpetrated on blacks. He again uses provocative and strong words: “Isn’t there some kind of statute of limitations on white guilt and white reparations? Isn’t it possible to recognize that there is a difference between losing your freedom and losing a Tony, between toting a bale of cotton and carrying around an unfavorable review? To say that whites can’t understand black culture because their ancestors were not enslaved is almost as problematical as saying that Wilson can’t understand the writings of a Jew because he hasn’t experienced life under the Pharaohs” (Brustein, 1996:6). Brustein adds that many African American writers have rejected what is called *ethnographic fallacy*, namely the idea that one’s experience can represent a whole group, as if sharing the same skin color would imply having the same cultural background (Brustein, 1996:6). In the same issue of *American Theatre*, Wilson replies to Brustein’s remarks. Two of these responses are very precise and factual. One is about Brustein saying that Wilson stated he would never allow a white director to stage his plays. Wilson brings out that he worked with William Partlan¹, Amy Saltz², and Steve Rob-

¹William Partlan is associate professor and head of stage directing in the School of Music, Dance and Theatre in the Herberger Institute for Design and the Arts at Arizona State University. He serves as artistic director for the theatre program. He is also the artistic director of Triple Espresso LLC. in Minneapolis.

²Amy Saltz is currently the head of the MFA directing program at Rutgers’ Mason Gross School of

man³ many times, and he takes their work into great consideration (Wilson, 1996:8). He also approved the choice of Irene Lewis⁴ for the production of *Joe Turner's Come and Gone* at Center Stage in Baltimore, and Howard Davies for the staging of *Ma Rainey's Black Bottom* at the National Theater in London. The second one is about Brustein admitting that he believes that many funding agencies do not make their choices according to artistic quality, but strongly denying ever writing that "the practice of extending invitations to a national banquet from which a lot of hungry people have long been excluded is a practice that can lead to confused standards." Wilson points out how false this statement is, denying what he wrote on *The New Republic*, July 19-26, 1993, page 9, column 1, line 10. Wilson gives us exact coordinates to trace Brustein's words, which reveal his concern about the outflow of minority artists' work.

This back-and-forth ended in a debate on multiculturalism and theater. The debate was held at New York's Town Hall on January 27th 1997. The discussion was moderated by actress, playwright, and performance artist Anna Deavere Smith. The recording of the debate was broadcasted, one week later, by the radio program *Fresh Air* by Terry Gross. In his opening remarks Wilson says that in the October 10th 1994 issue of *Time Magazine* the cover story was about the renaissance in black art. There was a photo of the dancer and choreographer Bill T. Jones, and the caption said that black artists were free at last. The story was about black artists not being confined by their blackness, they were not creating art that was limited to black themes. They have outdone their blackness to pursue more universal expressions embracing the values of European culture. This idea of universality was of course confirmed in

the Arts. She has directed extensively throughout the United States and Russia.

³Steve Robman is a graduate of the University of California at Berkeley and the Yale School of Drama, he has taught acting and directing at Yale University, Circle in the Square Theatre School in New York, UCLA Extension and the American Film Institute. For television Mr. Robman has directed numerous episodes of dramatic and comedy series, movies-of-the-week and the ABC miniseries *The Audrey Hepburn Story*.

⁴Irene Lewis left her position as artistic director of CENTERSTAGE at the end of the 2010-2011 season. Lewis has been working with the theater since 1980 when she directed Lillian Hellman's *Watch on the Rhine*. She was appointed interim artistic director in 1991 when her predecessor, Stan Wojewodski Jr., departed for the Yale Repertory Theatre.

white artists. Wilson remarks that it has never been implied that white playwrights limit themselves to whiteness, and that they are being confined by their art doing this. For example, Chekhov investigated Russian culture, but nobody asked him why he was limiting himself to Russia. Nobody thinks he should have written a lot more about universals.

At this point Anna Deavere Smith asks Wilson if a black actor, a Latino actor, or a native American actor would do well by doing the *Cherry Orchard*. He replies that they should rather act something from their racial or cultural background. She reads one of the questions coming from the audience: "I am an actor of mixed cultural heritage. My mother is Jewish of Austrian Polish descent, my father is black mixed with a bit of Scot, Irish, and native American Indian. My father is currently president of a chapter of the NAACP. I was raised in a predominantly Chicano neighborhood in Los Angeles. Where does someone with my type of background fit in the America theater?" Wilson simply replies that he makes his own definitions. This person can define himself as he wants to. His opinion is that if he defines himself as black, it is wrong to participate in the theater, acting as someone other than a black person. Anna Deavere Smith tries to ask the same question from a different point of view saying "How do you feel about gay/lesbian actors? Should they be relegated to play queer roles?" (Smith, 1997) Wilson replies that sex preference is a much different category from race, and that anyway, he does not agree with women playing men roles and vice versa. An interesting and quick exchange between Wilson and Brustein takes place on this topic:

B: can I ask if you would object to women writing about men?

W: no, I don't object to that.

B: white people writing about black people?

W: I object to that, yes.

B: you are not consistent, August.

W: I'm very consistent. I know what I believe. I'm very consistent in my beliefs, yes.

(Brustein and Wilson, 1997)

Brustein and Wilson finally almost agree on the issue about funding institutions:

W: [...] It's a tremendous disservice to blacks, because they said that we were children, we needed someone to be responsible for us. So we are gonna give this money to the white institutions for multicultural purposes instead of giving it to you to develop your own art.

B: I agree with that. I think that this was an unfortunate foundation choice going on for what, ten/fifteen years, to give money essentially to mainstream, I won't call them white institutions, mixed institutions to just do black plays or culturally diverse plays. I think that you are quite right, that money should go to black theaters to do black plays, and mainstream theaters should do those plays because they want to, not because they have grants for it.

(Brustein and Wilson, 1997)

They stay on complete opposite sides on the topic of separatism, because Brustein advocates an idea of a common culture since they are all American, while Wilson clearly states that they share commonalities among different cultures, but that there is a strong separation in American society. If people do not acknowledge this, there will be no way to find a cure. Brustein says that, to him, it feels like going back in time, while so much has been done in the last 50 years to correct this idea. Wilson closes saying that blacks do not want to go back, but to be included in the American society. Closing the debate, Anna Deavere Smith asks Wilson and Brustein if they learned something about one another in this confrontation. The theater critic replies that, this being only the second time he has met Wilson, he was not prepared to find a man of such quality. The playwright says that "Unfortunately, I was not able to learn much about the positions which he espouses, other than what he has already articulated in his books and in response to my speech. I would have liked to, but I don't learn much else other than what was already there. I can say we haven't moved any further" (Wilson, 1997).

2.2 The life of August Wilson

1. *Jitney* (1982) – 1977
2. *Ma Rainey's Black Bottom* (1984) – 1920s
3. *Fences* (1987) – 1950s
4. *Joe Turner's Come and Gone* (1988) – 1911
5. *The Piano Lesson* (1990) – 1930s
6. *Two Trains Running* (1991) – 1969
7. *Seven Guitars* (1995) – 1948
8. *King Hedley II* (1999) – 1983
9. *Gem of the Ocean* (2003) – 1904
10. *Radio Golf* (2005) – 1990s

This is a list of all the plays included in the *Pittsburgh Cycle*. They are numbered according to the order in which Wilson wrote them. The years in brackets on the right side of the titles refer to the decade in which the story is set. He first started writing *Jitney*, and then *Ma Rainey's Black Bottom*. At that point, after the success of his second play, he decided that he would write the next ones, each set in a different decade of the 20th century. More or less following a similar pattern, I would like to portray August Wilson's life. I am not going to describe the events in chronological order. What follows are glimpses of his biography, which I discovered step by step by reading his plays, listening to interviews and reading what scholars and critics have written about him. I started by reading *Jitney* and finished with *Radio Golf*, but in between I followed the characters, their names, their stories, and the places and streets where they lived, and these led me to many references scattered along Wilson's life.

In 1982 *Jitney* was staged in Pittsburgh at the small Allegheny Repertory Theatre. It was the first time on the stage for a play of what was later part of the *Pittsburgh Cycle*. That same year he submitted *Ma Rainey's Black Bottom* to the famous National Playwright's Conference at the Eugene O'Neill Theatre Center in Connecticut. He

had already submitted *Jitney* twice to that same conference, but it had not been accepted. He started exploring the economic exploitation of black performers like Ma Rainey and Bessie Smith, and wrote a play on this subject. He submitted *Ma Rainey's Black Bottom* to the National Playwright's Conference. The play was accepted by the O'Neill, and although plays at the O'Neill Theatre Center were not full productions but rather workshops, a drama critic of the *New York Times* wrote an enthusiastic article about the play. With Lloyd Richards as director, in 1984 *Ma Rainey* premiered at the Yale Repertory Theatre and then to Broadway. The idea for this play probably came from the St. Vincent DePaul secondhand store Wilson hung out at as a 20-year-old. There he found a copy of Bessie Smith's *Nobody in Town Can Bake a Sweet Jelly Roll Like Mine*. He recalls:

For the first time someone was speaking directly to me about myself and the cultural environment of my life. I was stunned by its beauty, by its honesty, and most important by the fact that it was mine. An affirmation of my presence in the world that would hold me up and give ground to stand on (in Glasco & Rawson, 2011: 12).

Lloyd Richards was Dean of the Yale School of Drama, Artistic Director of the Yale Repertory Theatre until his retirement in 1991, and Artistic Director of the National Playwrights Conference. In 1958 he directed Lorraine Hansberry's revolutionary drama *A Raisin in the Sun*. The meeting between Richards and Wilson was a real landmark in their lives. He was an experienced director and became some sort of artistic father to Wilson. Richards taught an unexperienced Wilson how to rewrite and manage theatrical techniques. In an interview with Richard Pettengrill, Richards (in Elkin, 1994: 199) says that his responsibility was to provoke, stimulate and encourage Wilson to do his playwright job as well as possible, because he himself was not the playwright but the director. This basic principle was one of the grounds of their long artistic collaboration. He remembers Wilson being totally unexperienced and thus making all kinds of mistakes. They also established the practice of premiering Wilson's new plays in a regional theater, going through rewrite until ready for

a larger audience, before their being presented on Broadway. To Wilson, Richards or “Lloyd,” as he calls him (in Elkin, 1994: 193), is a man who shares the common ground of black men in a traditionally white-controlled industry, who shares his artistic vision, and someone who, like him, was forced to grow up quickly to assume the role of caretaker for his family (in Elkin, 1994: 194). Wilson admits:

because we share commonality of experience, I think we share a commonality of vision. I wouldn't have to be at rehearsal and Lloyd, knowing me and knowing the overall arc of my work, would know how I would want a scene to play or what the values of that scene would be (in Elkin, 1994: 194).

Wilson was born in 1945 as Frederick August Kittel, named after his father who was white and a German immigrant. He was the fourth child of seven, and the first boy, reason why he was given his father's name. According to Wilson (Wilson, 2002), his father was an alcoholic, difficult and rarely around; he died in 1965. When he died, August was 20 and decided to change his name using his mother's last name to show where he located his cultural roots. The culture he grew up in was black, that of his mother Daisy Wilson. Daisy's mother Zonia was said to have walked from North Carolina to Pittsburg. Wilson remembers:

My mother had a very hard time feeding us all. But I had a wonderful childhood... As a family, we did things together. We said the rosary every night at seven o'clock. We all sat down and had dinner at a certain time [...] We didn't have a TV, so we listened to the radio (in Glasco & Rawson, 2011: 6).

His mother Daisy was one of the most important figures in his life, not only for bringing up him and his brothers and sisters all by herself, but also because she valued education. She sent August to Catholic schools thinking he could receive a better education. She died of lung cancer in 1983, just before her son's first success on Broadway. In 1995, Wilson writes a the note in *Seven Guitars*:

I am not a historian. I happen to think that the content of my mother's life - her myths, her superstitions, her prayers, the contents of her pantry, the smell of her

kitchen, the song that escaped from her sometimes parched lips, her thoughtful repose and pregnant laughter - are all worthy of art (Wilson, 1995: 6).

In 1967 Wilson and his friends (Rob Penny, Nick Flournoy, and Chawley Williams) were regulars at Eddie's Restaurant, the Halfway Art Gallery and the Hill Arts Society. They called themselves "Poets in the Centre Avenue Tradition" (Glasco and Rawson, 2015: 13) and formed the *Centre Avenue Poets Theater Workshop* as an expression of black cultural nationalism. In 1968 the *Tulane Drama Review* published a special issue on black theater. Wilson said "That was the first time I'd seen black plays in print" (Wilson, 1968 in Glasco and Rawson, 2015: 13.) In that same year Wilson, Sala Udin, Purdy and others started the Black Horizon Theatre, where August took the role of the director. They believed that theater could move forward the cultural political activism. In 2002, 60 Minutes, the famous American television news magazine broadcast on the CBS television network, interviewed August Wilson. Ed Bradley, the interviewer, asked Wilson what he thought about the fact that many called him an angry playwright due to his social agenda. He replied:

Here's the difference between white and black in America: a black man, unarmed standing in a vestibule in his house was shot 41 times (Amadou Diallo 1999). A white man waving a rifle on the lawn of the White House, a hundred and fifty yards from the leader of the free world, they negotiate for ten minutes and shoot him one time in the leg (2016). That's the difference between being black and white in America. Yes, I'm angry, I have a lot to be angry about in that regard (Wilson, 2002).

In 1961, still in high school, Wilson decided that he wanted to go to College. With this in mind, he enrolled in the after-school college club run by one of his teachers. He submitted a twenty-page paper on Napoleon, but the teacher accused him of cheating. In a class confrontation she told him that one of his older sisters had written the paper for him. He replied that it was the other way around, him writing school papers for his sisters. She did not believe him, and gave him an F. An angry Wilson dropped the paper in the waste and decided never to go back to school again. He

could not tell his mother Daisy that he refused to go to school, so he went there every morning loitering outside the principal's office. No one ever came to him, to bring him back or ask him what he was doing outside, nobody seemed to care. Many years later, he remembered:

I dropped out of school but I didn't drop out of life... I would leave the house each morning and go to the main branch of the Carnegie Library in Oakland, where they had all the books in the world... I felt suddenly liberated from the constraints of a pre-arranged curriculum that labored through one book in eight months (In Glasco & Rawson, 2011: 8).

That library and the Hill District community became his college and university. At some point he found a section in the library called *Negro* where there were more or less 30 books, which he all read: Richard Wright, Langston Hughes, Arna Bontemps and Ralph Ellison. He also went through a sociology book that spoke about the black people's power of hard work. That was the first time that he started thinking about the association between power and African Americans. Wilson recalls: "Those books were a comfort. Just the idea that black people would write books. I wanted my book up there, too. I used to dream about being part of the Harlem Renaissance" (in John O'Mahony, 2002). Supporting himself as a short-order cook and a stock clerk, he rented a room (many of them really, but always in the Hill) and sat for many hours in diners and coffee shops writing on napkins with his pencil. As a well-known playwright and Pulitzer Prize winner, he said that writing for him was a spiritual experience, even though he often did it in coffee shops. He described the process of listening to his character voices, as tapping into the blood's memory (Wilson, 2002).

In 1991 August Wilson took part in a talk at the Poetry Center on 92nd Street in Manhattan, to answer questions about his work. He explained where his ideas came from, how he let his characters speak and tell their stories, and by whom his work was influenced: "In terms of influence on my work, I have what I call my four B's: Romare Bearden; Imamu Amiri Baraka, the writer; Jorge Luis Borges, the Argentine short-story writer; and the biggest B of all: the blues" (Wilson, 2010). Not all play-

wrights state as clearly as Wilson where their inspiration comes from. In the interviews he granted after *Ma Rainey* appeared on Broadway in 1984, he also explained where the references of these four B's can be traced in his plays. He explained, for example, how Bearden's work *Mill Hands Lunch Bucket* was the inspiration for *Joe Turner's Come and Gone*. Even if Wilson talked about Romare Bearden as one of his creative mentors, the two never actually met. Wilson holds Bearden in reverential esteem: "I never had the privilege of meeting Romare Bearden. Once I stood outside 357 Canal Street in silent homage, daring myself to knock on his door. I am sorry I didn't, for I have never looked back from the moment when I first encountered his art" (in Allinger, 2013).

Bearden opened up to Wilson a hidden world where African traditions brought to his writing masks, songs, guitar players, and rituals. Bearden's work is best known for his collages, created between the 1960s and the 1970s, where he represented the black experience by combining African and American culture. His images allowed Wilson to enter a universe of still oppressed post-slavery black America. It was as if the two were fishing in the same pond (both grew up in Pittsburgh), and the fact that they did not have the chance to meet in person, makes the message of their art even more powerful. Bearden died two weeks before the opening of *Joe Turner's Come and Gone*, which he was supposed to attend, and before Wilson started writing *The Piano Lesson*.

Wilson's desire to write with the words of his people, talking about the African American experience, leaving behind the European legacy, is probably what binds him to the work of his fellow poet Baraka. In his novel *The System of Dante's Hell*, Baraka, through one of his characters, poses the question "Who is T.S. Eliot? So what?" (Baraka 1965:134). He spent most of his career in the quest for a post-white, post-Western, post-American literary landscape. The poem *Black Art* was written by Baraka in 1965:

We want a black poem. And a
Black World.

Let the world be a Black Poem
And Let All Black People Speak This Poem
Silently
or LOUD

Baraka's plays served as the main fare of the Black Horizon Theater that Wilson and Rob Penny founded in Pittsburgh in 1968. Wilson directed many of Baraka's plays, and this is probably the reason why many of their elements can be traced in his own plays: the appearance in history of the African consciousness out of the memories of the Middle Passage, ritual dance as a recollection of personal experience and racial history, and the search for one's song as one's own voice and place in the world. Jorge Luis Borges is the one B that makes us wonder which could possibly be its connection with Wilson. It is also the least explored of the four B's. Wilson's interest in storytelling is a source of the strong bond he feels for Borges:

It's the way Borges tells a story. In Borges, it's not what happens, but how. A lot of times he'll tell you what's going to happen up front, as in *The Dead Man* in which we're told at the beginning that a nobody from the slums will be shot in the head as a leader of his people. All of interest is in how the story is going to be told (in Elkin, 1994: 13).

Reading the Argentinian fabulist's stories, Wilson found the principle of unreality in which magic is viewed as a complete system. We can easily recognize many magic elements in his plays like the character of Aunt Ester in *Gem of the Ocean*, the death chasing Troy in *Fences*, or Sutter's ghost in *The Piano Lesson*.

In a 1991 interview given to Sandra Shannon, while in Washington DC for the premiere of *Two Trains Running* at the Kennedy Center, Wilson was asked about *Ma Rainey* and his sympathy for the troubles of the blues singer. He replied that more than the singer herself it's about the music. He says (Wilson, 1991) that the blues is Black Americans' best literature, and a cultural response to the world they live in. He explains (ibid.) that blues singers and musicians were not valued in American society, except by black people. The blues represents the way in which African

American people express the sadness, the struggles, the pains, the difficulty of being African in the American country.

It is hard to define this music. Suffice it to say that it is music that breathes and touches. That connects. That is in itself a way of being, separate and distinct from any other. This music is called blues. [...] The men and women who make this music have learned it from the narrow crooked streets of Saint Louis, or the streets of the city's Southside, [...] Thus they are laid open to be consumed by it; its warmth and redress, its vision and prayer, [...] which would instruct and allow to reconnect, to reassemble and gird up for the next battle in which they would be both victim and the ten thousand slain (Wilson, 1985, in an introduction to *Ma Rainey's Black Bottom*.)

In the 1950s, Morton Salt, an American food company producing salt, promoted a sort of prize winning competition for their radio commercial. Their logo was a girl holding her umbrella under the rain, and pouring salt from a bag under her arm, while walking. Their motto was "When it rains it pours," meaning that Morton Salt was free flowing even in rainy weather. The radio commercial said that the first caller that identified the slogan pronounced by the announcer, was going to win a Speed Queen Washer. Wilson recalls that one night they were listening to the radio and the contest came on. They did not have a phone so his mother Daisy sent out his sister to call. They won, but when the company found out that she was black, they wanted to give her a second hand washing machine from the Salvation Army. She refused, even if her friends were telling her to accept, since she was still doing the washings with the board. In an interview Constanza Romero recalls this episode talking about her husband: "One of his sayings was – Something is not always better than nothing – because he would rather take nothing than something that was compromised. Many of his characters are that way" (Romero, 2020).

In the mid-1970s his dear friend Claude Purdy moved to St. Paul (Minnesota) to work with his black theater company. He asked Wilson to join him. Just after his 33rd birthday he moved to St. Paul. Choosing to leave his hometown, where all his family

and friends lived was a challenging choice, but it gave him the opportunity to see his neighborhood and his city from a different perspective. Wilson (1993) explained that St. Paul, and later Seattle, were cold northern cities that appealed to him because of their differences from Pittsburgh. "It was being in St. Paul, being away from the environment I was most familiar with, that I began hearing the voices" (in Shannon, 2018:128). Far from home he could feel the stories and people of the Hill coming to him. Moving changed Pittsburgh from a daily experience to an interesting story to tell.

Wilson wrote *Jitney*, his first real play, in St. Paul in 1979: "I sat down to write [*Jitney*] and the characters just talked to me. In fact, they were talking so fast that I couldn't get it all down" (in Shannon, 2018: 128). He met new people, including his first wife Judy Oliver, a white social worker and a friend of Purdy's wife. He also wrote some scripts for the Science Museum of Minnesota, and it was the first time that he was paid for writing. He remembers that there was not much creativity involved, since they asked him to document a northwestern Indian tale for a group to act in the anthropology section. To make it more interesting he came up with the idea of *Profile in Science*, where he planned to write a one-woman/man show about scientific characters. He did Margaret Mead, Charles Darwin and William Harvey, but none of them were staged.

When August Wilson received his second Pulitzer Prize for *The Piano Lesson* in 1990, he became one of the seven American playwrights who had won this award at least twice: Eugene O'Neill, George S. Kaufman, Robert E. Sherwood, Thornton Wilder, Tennessee Williams, and Edward Albee. He received many awards which included more than two dozen honorary doctorates (among others from the university of Pittsburgh), he also received Rockefeller and Guggenheim fellowships, a National Humanities Medal, and the 2003 Heinz Award in Arts and Humanities for 250,000 USD. He was very proud to receive the only high school diploma ever issued by the Carnegie Library of Pittsburgh. That exact same library where he gave himself the education he refused to get at school after the accusation of falsifying that paper on



Figure 2.1: August Wilson theater, New York.

Napoleon. In 1925 opened in New York the Guild Theatre, designed by Crane & Franzheim and located at 245 W. 52nd Street. The theatre was later renamed the Virginia Theatre, after the owner Virginia M. Binger, in 1981. Following Wilson's death in 2005 the Virginia Theatre was renamed in his honor (see Figure 2.1) and is the first Broadway theatre to be named after an African American.

In 2003 at the Seattle Repertory Theatre, Wilson himself performed *How I learned What I Learned*. The play was directed and co-conceived by Todd Kreidler, who had been Wilson's assistant and collaborator since they first worked together on *King Hedley II* in 1999. They wanted to bring the play to Broadway in 2005-06, but Wilson died on October 2nd, 2005 shortly after the doctors discovered that he had a virulent form of liver cancer. *How I learned* is an autobiographical monologue set in 1965-66 when Wilson was 20 years old and started living alone in a rented room on the Hill. In the 2013 New York premiere of *How I learned*, Kreidler directed Ruben Santiago-

Hudson, who already appeared in the original Broadway productions of Wilson's *Gem of the Ocean* and *Seven Guitars*, and he directed several of his plays. The walls of the stage were completely covered with manuscript pages, and the actor stepped onto a wooden platform on which was placed a desk, which could easily appear as the dock of a slave ship or the platform of a slave auction⁵. He turned to the audience and spoke about being black in racist America:

My ancestors have been in America since the early 17th century. And for the first 244 years, we never had a problem finding a job. But since 1863, it's been hell. It's been hell because the ideas and attitudes that Americans had toward slaves followed them out of slavery and became entrenched in the nation's psyche (Wilson, 2018: 7).

He proceeded by telling tales of his youth, tales of early jobs, his mother and friends, and the night John Coltrane played at the Crawford Grill. He was standing with a hundred people outside the bar, because they could not afford to go inside but they were drawn to the passionate sound of the music. Wilson saw how people could be "stunned into silence by the power of art" (Wilson, 2018:30) and divine in it "the power of possibility, of human life" (ibid.). We see through Wilson's own eyes how the neighborhood, and the history deeply embedded in it, shaped his worldview, alternately toughened and tried his spirit, and inspired his investigation of the black experience. These stories serve as preface to the *Pittsburgh Cycle*, they show characters, language, situations, and relationships that Wilson would heap in his plays.

2.3 A conversation with Constanza Romero

I recently had the opportunity and pleasure to speak to Constanza Romero, August Wilson's widow and executor of the estate of her late husband. Here is a transcript

⁵https://www.theatermania.com/new-york-city-theater/reviews/how-i-learned-what-i-learned_66733.html

of the one-hour conversation we had on October 6, 2022.

ME: I read a lot about Mr. Wilson, so now I would like to focus more on you: your work, and your relationship with him. I know that you are a visual artist, costume designer, and also the executor of the estate of August Wilson. Just one of these is a full time job, how do you manage your time to follow all these activities? Are you still working as an artist?

CR: I'm still working as an artist. I'm not designing as many costumes as I was before. I just feel that the world of designing costumes it's a young person's game. It's so exhausting, there's a lot of traveling involved. When I was in full force designing costumes I was traveling too much, being away from home, staying up all hours. When I was in one city I was working for the costumes to go to another city, to work there. I made a promise to myself when I was a young designer, to pass on the work to younger generations sooner rather than later. That's what I'm doing right now. I'm phasing out. I'm not saying that I'm not going to design any more... but this year, for example, I'm designing one show, and I was fine... and it was one costume! I am not giving up my arts by any means. I'm now starting doing some figurative sculpture work in ceramics. I feel I'm still much interested in the human form, in telling stories about humans. In sculpture there are stories to be told. I'm still a beginner, but I love it.

ME: Did you meet Mr. Wilson while you were working as costume designer for the theater?

CR: Yes, it was in 1987 when I was a third year at Yale. I graduated from the Yale School of Drama as a designer. He came to do his première of the *Piano Lesson*, and I was chosen out of my class to do the costumes for the *Piano Lesson*. I didn't know much about Wilson in those days, but I loved the play, I was really into it. The *Piano Lesson* was not yet completed. It's amazing because it's like 34 years ago, and we are doing the same play on Broadway right now, and while I watch it I'm just reminded of so many stories, so many things that were still being formed and

not yet discovered in the play. Now after 34 years it's a revival on Broadway with Samuel L. Jackson, the opening is on October 13th at the Ethel Barrymore Theater.

ME: Why do you think Wilson's work is still almost completely unknown in Italy?

CR: August had to work twice as hard as many other playwrights, and it's because he's a black American playwright in the United States. People would always try to undermine his work. They say: "Were all these people in your life?" "Did you copy?" "Did you get these ideas from people that you knew?". Would they ask Arthur Miller this? Would they ask Edward Albee this? They didn't give him the benefit of being an artist with an imagination, with a vision. With August all of his characters... they may seem like everyday, but they are so emblematic of so other things going on in America. The characters have so many human emotions, the people that you understand, like Turnbo in *Jitney*, it's like you know that person, the person always interested in what is happening to everybody else. This is universal. Anyways, he had to work so hard to make his name. His name is now with the names of the most famous playwrights of the 20th century, of the latter part of the 20th century, but it wasn't easy to get there. The *American Century Cycle* is such a huge look into a whole century of history, that a lot of people are calling him the American Shakespeare. All of his plays had to do with black American life, and I think that maybe in Italy one knows Arthur Miller or Albee, Tennessee Williams, but they may not know about August Wilson because he concentrated on black America. And yet in your country immigration has become such a huge issue. How the people that look so different from Italians make their way into Italian culture, and make an impact on Italian culture?

I happen to believe that the African American presence in the United States has added a tremendous amount of richness and beauty in music and everything we are about as Americans. You can't take out the African presence from America and have it be the same country. One of the things that August teaches us is to embrace the difference, and the way that cultures from far away can make us better people. Even now, we are complaining so much about the Trump administration, which I was

not part of, but... building a wall, separating ourselves from other people I think it's impossible. I'm Colombian, I came from another country. My mother was American, my father was Colombian but I was born in Bogotá, I came to the United States also seeking out a better life. All the people that come through our border from the south, Mexicans or Hispanics are making our culture even richer also. I don't believe in people that say "Let's keep our country clean." It's impossible. People came from Italy, Ireland, from Poland, all kind of places to this country. We are a country of immigrants all coming together.

ME: I understand that Mr. Wilson was really into his work, he loved his job. I read that he started writing *Jitney* having no experience as a playwright, is it true?

CR: He may have said that. He went from Pittsburgh to St. Paul in 1978, but before that he and his friends were doing political theater in Pittsburgh. He wasn't writing then, he was directing. He never went to school for that, he went to the library and got a book saying how to direct a play. He started from the beginning, like what to do on the first day of rehearsal, sit around the table and read the play. This was part of the folklore about August Wilson, but really he was such a smart, smart, smart person, that even if he started out reading the first chapter on how to direct a play, he figured things out very quickly. I also think that he could have been an amazing actor. He was able to recite any passage from his plays, and play any character. It was amazing that he had it all in his brain. One time he was filling in for one of the actors, and the director started giving notes "When you say this think about that", and August said "Oh my God I'm acting!" "I've been considered for this role" (she laughs). Basically he still wanted to be the playwright, he didn't want to be tied down to any schedule. That was one of his things. He was an unruly person. If I said to him "you have to go to rehearsal, it's almost ten o'clock," he said (she makes some sort of complaining noise) *non voglio fare niente*⁶!

ME: Was he funny to live with?

⁶Originally in Italian.

CR: He was very, very funny. He could act, he could direct but he really just wanted to be the writer, that gave him a lot of freedom. He walked around with a play, like this (she shows me a notepad), it was like his baby. It took some time before he shared it, because he would say “until the writer puts something on the page, nobody can do anything. The ushers can’t take the people to their seats, the people can’t print the programs, the janitors can’t swipe the stage... ” He took his job as the originator, the birther of the work, very seriously. What I’m trying to say is, it seems like he knew nothing before he went to theater, but he already had his political theater background, his knowledge, and his passion for telling stories.

ME: As his wife, did you feel that he was too dedicated to his work, and you would have liked to spend more time with him?

CR: Of course, but I think that one of the fortuitous thing about us coming together, me being a theater professional and a theater artist also, is that I understood from the very beginning that he was someone who needed his work to be out there, and to have the work out there I had to share him with the world. It wasn’t easy. We have a daughter and she was only eight when he died, and I would have liked for him to have spent more time with her. That’s one of those things that hurts and will hurt all our lives, it’s a pain that won’t go away. He died at sixty years old. I’m a little over sixty and I can’t imagine saying goodbye to everything right now. There was so much still left to do. He had more plays to write, he had a novel he wanted to write, publishing his poetry. He left us too soon. Many people say “Well he finished the American Century Cycle,” but I’m saying he didn’t finish so many other things.

ME: I can understand, I recently lost my mom.

CR: There’s a line from August’s one man play *How I learned what I learned*, he stops the story he was telling because it’s about his mother and he says “And for those of you whose mother is still alive, I don’t envy you, because there will come a day of tremendous sadness when you find out that all this time you have been living on your mother’s prayer and now you will have to live on your own.”

ME: In *How I learned what I learned* he was on the stage...

CR: Yes, he was an amazing actor, he was amazing on the stage. Telling us the stories of his youth... the play is basically the portrait of a young artist, of a young August. It is a beautiful piece.

ME: Did he enjoy acting the monologues he wrote?

CR: He liked it, but he didn't like to conform to anybody else's clock, anybody else's ideas. He was a very march-alone artist. His world was here (she raises her hands in front of her as if shaping a sphere) and it didn't fit too well in the world. I made it possible, basically, for him to have that freedom without the world bothering him too much.

ME: I listened to the dialogue between him and Brustein, and I appreciated that at the end he admitted being happy to have met Brustein, but he also said that he got nothing from the discussion they had.

CR: Right, I still believe in my ideas. He was a soldier, I call him a warrior. He believed in what he believed, very deeply. Basically, what he was fighting for in that debate was to say that black stories are black stories, and they can add to the American wisdom, but we still have this debate going on right now. Black actors are asked to act white stories, an example of that is going on Broadway right now. An actor by the name of Wendell Pierce, who is black, and a whole black cast are doing *Death of a Salesman* (see Figure 2.2). Are we supposed to believe that these black actors are playing white characters? Or that the story can be replaced with black characters... for example, the story of Willy Loman in *Death of a Salesman*, he goes from house to house selling wares, selling things in the 1940s/1950s. A black man could not have gone knocking on doors selling things at that time. Not even in black neighborhoods, because traveling from one city to another was very difficult for a black man.



Figure 2.2: Billboard at bus stop in Brooklyn.

What August was saying is let's not rob, let's not steal the blackness, the humanity from these actors asking them to do white stories, let's have them do black stories, and let's give funds to the theaters in order to develop, instead of doing this colorblind casting, let's develop more black stories, more black art in the theater so that these black actors can tell black stories. What August proves is that those black stories are universal, they can have an impact on whoever. Robert Brustein says let's have it all inclusive, and that is fine as idea, but August was getting more into how much hu-

manity is being robbed when we ask these actors to portray white characters. There's such a huge difference between doing *Macbeth* and doing *Death of a Salesman*. *Death of a Salesman* is so precise, one place in time, one certain people, one country, while *Macbeth* and all of Shakespeare is classic and people happen to take the stories of Shakespeare and mold on so much to different people and different times. That's what's so beautiful about Shakespeare. When I first learned that there's a black cast doing *Death of a Salesman* in 2022, I was like... WHAT? Sometimes I feel like, thank goodness, August isn't here. Is it true that there has not been an all-black cast on stage in Italy until *Jitney*?

ME: I would say so.

CR: That's amazing to me. I just feel so proud to be able in some way to be part of this, and for August to break this barrier. I don't know if I told you that I spent nine months in Florence when I was very young, I was studying art history, and I traveled from California to Florence with a group of students. Italy and the Italian language have a very special place in my heart. When I was living in Italy I was writing letters in Spanish to my father who is Colombian and I'm sure that I got my Spanish and Italian fully mixed up, because I was really trying to assimilate Italian. I think that

by the time I left I spoke fairly well. When my daughter was 14 we spent some time in Florence and it was still beautiful, still magical. I loved it. It's great having an Italian version of *Jitney*.

ME: Did you read my Italian translation of *Jitney*?

CR: Yes, I read it and it makes total sense. It's too long since I really spoke Italian, but I can read it, and it's like... uh, here's Turnbo, and Beker! I don't think I would be able to catch the nuances, but congratulations, it's an incredible feat.

ME: Here in Europe, the translation of Amanda Gorman's poem *The Hill We Climb* created an argument regarding the choice of the translator. Some thought that a young black writer would have been a better choice because more in line with Ms. Gorman's cultural background. Back then I was starting the translation of *Jitney* and I asked myself if I was the right choice for this task according to this point of view. What do you think?

CR: I feel that there are some of us who have a gift. A gift is passing these words on from this writer to these people, and you are being the bridge. If you can be that bridge, definitely be that bridge, and have this communication happen between different races! There's always something to be said. If, for example, an African American who lives in Italy wants to do this translation, then let's see it, but until then let's build these avenues of communication and bring the power of August Wilson's words to Italy. I just say... (she raises her thumbs up). *Auguri!*

ME: *Grazie Constanza. Spero di vederti presto di persona.*

CR: *Mi piacerebbe moltissimo.*

ME: *Grazie ancora. See you soon.*

CR: *Grazie a te. Ciao!*

2.4 Pittsburgh and the Hill District

What did I know about Pittsburgh? I had travelled through the city many years ago when going by car from New York to Chicago. It looked like a big industrial city where steel mills, some 50 years before, were the core business of the territory. I read in the travel guide that due to its strategic position at the confluence of the Monongahela and Allegheny rivers, it was a place for trade during the colonial era. The steel manufacturing industry flourished until, in the 1960s and 1970s, the overseas factories, newer and more efficient, pulled down the Pittsburgh steel market leading to a complete shutdown of all mills.

Pittsburgh downtown is called the Golden Triangle. One can picture it as an equilateral triangle, where one of its vertex points at the confluence of the Monongahela and Allegheny rivers. On the other side of the Allegheny river is the North Side, which was once part of Allegheny City, a separate borough from Pittsburgh. Its 18 small neighborhoods were annexed to the city in 1907. One of the city's most famous citizens is Andy Warhol, who was born in Pittsburgh (Oakland) in 1928. He lived and became famous in New York city, but after his death in 1987, a museum in his memory was built in his city of birth.

Why are the places we live in so important to us? Are they not just a chunk of buildings, streets, avenues with neatly spaced trees, squares and parks? Why do we care so much when an old rundown building is demolished? Do we perceive a sense of the inevitability of change? Is it something we do not like, because we feel that in some way we belong there? Does it become part of a community made of buildings and the people who live there? Why do we care so much? At the beginning of the 1980s, the Marxist philosopher Benedict Anderson (1983) was discussing this idea of belonging related to the nation and nationalism. On a smaller scale I think the concept he develops could give an answer to some of the questions above. He claims (*ibid.*) that a community is not only built on face to face interactions of its members. The feeling of having a common identity comes from the imaginative power people have to perceive themselves as members of that group. The city is

part of this imaginative cohesive force. Community stays in our memory long after the bulldozers have gone.

For August Wilson, Pittsburgh was a source of pride. The resilience of its people, their narratives, their strong will to survive despite what the city offered them in terms of housing, employment and social opportunities. Sala Udin, Wilson's friend, says: "As I grew older, I came to understand that the policy of the city's housing redevelopment authority was racist, consciously segregating the community. While blacks were moved into public housing, federal government home loans and grants to poor white families facilitated white flight by giving them the means to move into neighborhoods that they otherwise couldn't afford to live in and establish themselves as homeowners" (in Glasco & Rawson, 2011: 8). In his plays Wilson shows what it means to stand against what depreciates one's humanity. Wilson left Pittsburgh and Udin (ibid.) recalls that it was not an easy choice for him, but it also gave him new ideas, new force, a refreshed view of what he had left behind.

The Hill District was such a fertile ground for his writing, that he set nine of his ten plays in its streets, shops and backyards. When asked why *Ma Rainey's Black Bottom* was set in Chicago, he said: "It was my first play [on Broadway] and I was from Pittsburgh, so I thought I needed a more important city" (On Stage, 2015: 8). When *Fences* came to Broadway, the original Playbill simply read "a northern industrial city"⁷. On that occasion Lloyd Richards said (1993) "one might correctly mistake it for Pittsburgh," since everything there spoke about the city and its Hill District. In the Playbill of all the plays which followed, the printed setting was "Pittsburgh, the Hill District". In 1990, when Wilson accepted the *Pittsburgher Magazine's* Pittsburgher of the Year Award, his speech read:

I was born in Pittsburgh in 1945 and for thirty-three years stumbled through its streets, small, narrow, crooked, cobbled, with the weight of the buildings pressing in on me and my spirit pushed into terrifying contractions, beyond comprehension [...] I am standing here in my grandfather's shoes [...] They are the shoes

⁷<https://playbill.com/production/fences-46th-street-theatre-vault-0000003088>

of a whole generation of men who left a life of unspeakable horror in the South and came North [...] searching for jobs, for the opportunity to live a life with dignity and whatever eloquence the heart could call upon [...] The cities were not then, and are not now hospitable. There is a struggle to maintain one's dignity. But that generation of men and women stands as a testament to the resiliency of the human spirit. And they have passed on to us, their grandchildren, the greatest of gifts, the gift of hope refreshed (Wilson, 1990 in Glasco and Rawson, 2015: 6).

Pittsburgh is not only the setting of Wilson's plays, but one of their main characters. The city speaks through Wilson himself and the persons that inhabit his stories. Here are pieces of dialogues taken from the *Pittsburgh Cycle*, from *How I learned what I learned*, and excerpts of interviews and speeches Wilson gave over the years. There are glimpses of the Hill District, that today is not as it used to be when Wilson grew up there in the 1950s and 1960s. A black neighborhood that was torn apart by urban renewal in the 1950s and by the fire in 1968. A city in the city, that is still alive in Wilson's imagination, but also true and vibrant as the struggle to keep and revive the feeling of community as it once was.

It is August in Pittsburgh, 1911. The sun falls out of heaven like a stone. The fires of the steel mill rage with a combined sense of industry and progress. Barges loaded with coal and iron ore budge up the river to the mill towns that dot the Monongahela and return with fresh, hard, gleaming steel. The city flexes its muscles. Men throw countless bridges across the rivers, lay loads and carve tunnels through the hills sprouting with houses" (August Wilson's introduction to *Joe Turner's Come and Gone*, 1988: 17).

The Hill was an entity of its own. At one time it boasted five movie theaters... On Sundays, there was a line waiting to eat or take home Nesbit's delicious pies. Around the corner on Centre Avenue was the plant of Robert L. Vann's Pittsburgh Courier, our weekly newspapers... Also on Centre was The Elmore Theatre. Back then the Hill was very proud of the New Granada and Roosevelt

theaters, where uniformed ushers seated you, like downtown... On Fullerton Street was The Rhumba that showed old movies... The building had a nightclub in the basement called The Bambola. The club was the haunt of the nightlife people... The Halloween night party at The Bambola was the time when the lesbians and the gays could come out of the closet. (Lilian Allen, 2004 in Glasco and Rawson, 2015:32).

BECKER: ... I say we stay here. We already here. The people know we here. We been here for eighteen years... and I don't see no reason to move. City or no city. I look around and all I see is boarded-up buildings. Some of them been boarded up for more than ten years. If they want to build some houses that's when they can tear it down. When they ready to build the houses. They board this place up the first of the month and let it sit boarded up for next fifteen... twenty years." (Jitney, Act Two, Scene 2)

My mother came from Spear, North Carolina, in 1937 and settled in a neighborhood (here) in Pittsburgh called the Hill District. In the Hill District in 1937 was an amalgam of the unwanted-Blacks, Syrians, Jews, Italians, Irish, with each ethnic group seeking to cast off the vestiges of the old country, changing names, changing manners and given a myriad of unlimited opportunities changing economic circumstance and moving out, up, in, bludgeoning the malleable parts of themselves. Melting into the pot. Becoming and defining what it means to be an American. (Wilson, 2018: 3)

HARMOND: We fixing it. We are going to redevelop this whole area. We'll get the Hill District growing so fast people from all over will start moving back [...] We are going to build up everything. Look at this. We finally got a supermarket in the Hill District. New apartments. The Sarah Degree Health Center. Do you know Sarah Degree was the first black registered nurse in Pittsburgh? This is just the beginning. (Radio Golf, Act One, Scene 2)

Despite its poverty the Hill District [in 1965] is a vibrant, if not thriving, community. There are nine drugstores, all of which are within a five-minute walk of each other. You've got Taxey Drugs, Jay's Drugs, Hill Pharmacy, Mid Center

Drug, Chauncy Drug, Pure Drug. Nine Drugstores, three wallpaper and paint stores, two lumberyards, a live fish market, four funeral homes, eighteen barber-shops, thirteen beauty salons, and one hundred and forty-seven bars. That's one on each corner and four in between. Eighty-two churches and one supermarket, The Mainway Supermarket. Mainway Supermarket was the first business to burn during the riots following Martin Luther King's assassination in 1968. It was the first business to burn because the owners overcharged us and they were disrespectful and the people hated shopping there. (Wilson, 2018: 8)

I moved from Pittsburgh to St. Paul, Minnesota, on March 5, 1978. I left Pittsburgh but Pittsburgh never left me. It was on these streets in this community in this city that I came into manhood and I have a fierce affection for the Hill District and the people who raised me, who have sanctioned my life and ultimately provide it with its meaning. (Wilson, 1999)

2.5 Jitneys and Jitney

On 4 November 1999 an article titled *Danny Glover Says Cabbies Discriminated Against Him* appeared in *The New York Times*. The story was about the famous American actor of *Lethal Weapon* filing a complaint to the City Taxi and Limousine Commission, against a cab driver who refused to let him ride in the front passenger seat. Mr. Glover was visiting his daughter, a senior at New York University. He explained (Glover, 1999), at a press conference, that he was already annoyed because a few hours earlier, many cabs passed him by without stopping. When at last, a taxi stopped at a red light, his daughter opened the back door and got in the back seat. He is tall and has a bad hip, so he asked the driver if he could sit in the passenger seat, but the driver refused. A spokesman for the City Taxi and Limousine Commission said that passengers are allowed to ride in the front seat (Williams, 1999). Mr. Glover remarked that he used his notoriety to spotlight this kind of behavior, to try to change things, and train cab drivers to diversity. He and his lawyer planned to meet with the commission officials to help develop a training video. Was the sit-

uation of NY cabs in the 1990s the same as in Chicago in the first half of the 20th century? Do people know that our modern Uber service booked with a quick touch on our smartphone app is the great-grand-son of a transportation service called *jitney* or *gipsy cab*? The name jitney comes from a slang expression for nickel, which was the original fare.

I'll give a nickel for a kiss,
Said Cholly to a pretty miss.
Skiddo, she cried, you stingy cuss,
You're looking for a jitney buss.
[Jitney Jingle, 1915]

In Chicago and other northern cities, for the most part of the 20th century, jitney cabs worked in poor black neighborhoods providing a precious service for the mobility of their residents. In an era of segregation, black communities relied on jitney cabs when white-owned cabs refused to operate in those areas of the cities. Jitney drivers started working back in 1914, out of a need for a service that was not provided by regular cabs. This service also offered employment opportunities in a time when jobs, especially for black people, were scarce. In Chicago the jitney drivers were considered very dangerous. They ran along bus routes and anticipated their arrival at bus stops in order to take the passengers that otherwise would have got on the bus. In 1971 a CTA official told the Chicago Tribune, that the Chicago Transit Authority had to provide the bus drivers with special training: "The driver has to learn how to dodge the attack like a fighter pilot when the cabs cut in front of him to grab passengers at the stops or stop short to pick up who may wave to them anywhere along the drive (Ron Grossman on the Chicago Tribune, 2014)." Jitneys carried groups of up to six people for a 15 cents fare per person, which was slightly higher than the 12 cents bus fare, but still cheaper than the one of a regular cab.

There were thought to be 400 Jitney cabs in Chicago and they ran in the South Side Ghetto, and politicians such as Mayor Ed Kelly allowed them to operate even if they were outside municipal regulations, because they provided a basic service for

black citizens (Grossman, 2014). In 1915 Mayor Carter Harrison Junior asked “private capital to step in and operate jitneys just as soon as it can put the machines on the streets” (ibid.). He understood the importance of this activity and tried to make them work legally. Many years later in the 1960s, Bertel Daigre, black, born in Baton Rouge, established a company with more than fifty jitney cabs, and founded the Free School of Business Management, teaching black people how to become an entrepreneur. Similarly, in the 1950s, in Pittsburgh, the former jitney driver Silas Knox established the Owl Cab Company. But the story in Chicago went on and Martin Kennelly was elected city mayor from 1947 to 1955. He decided to shut down the illegal cabs and the numbers gambling lottery, which were a large part of the black underground economy, two institutions of the so called *Black Belt*. African Americans, on the wave of the Garvey movement of the 1920s, built their own independent economy. In 1937, Richard Wright, in his *Blueprint for Negro Writing* says:

a Negro church, a Negro press, a Negro sporting world, a Negro business world, a Negro school system, Negro professions; in short, a Negro way of life in America. The Negro people did not ask for this, and deep down, though they express themselves through their institutions and adhere to this special way of life, they do not want it now. This special existence was forced upon them from without by lynch rope, bayonet and mob rule. They accepted these negative conditions with the inevitability of a tree which must live or perish in whatever soil it finds itself (Wright, 1937)

Danny Glover did not want to accept passively those conditions, and claimed his right to a regular cab. Today, jitneys still operate in Pittsburgh and in the black neighborhoods of other cities across the country serving the African American community, even if many of them have gone out of business or have been replaced by public transport. According to Wright (1937): “It is therefore the writer’s responsibility to flash out aspects of Negro life that illustrate the social institutions of Negro people.” This is a point on which Wilson insists. As we saw earlier in chapter 2 in Wilson’s debate with Brustein, the importance of the representation of the African

American culture in the American society and arts, is crucial for him. Kennelly's policy caused the disaffection of the South Side black congressman William L. Dawson, who was instead supported by the previous mayor Ed Kelly. Kennelly's successor was Richard J. Daley (1961), who, when asked about the fact that jitneys were still running free illegally, declared: "I also know they are rendering a service" (Grossman, 2014).

It might seem surprising that still today the word *jitney* is being used to name the official transportation service between the Delta Airlines terminals at JFK airport. From jfkairport.com:

Make your flight connection at JFK easy!

There are 6 passenger terminals at JFK. Find the location of your airlines here.

There are two ways of transferring between terminals:

Between Terminals 2 and 4:

Use Delta's JFK Jitney shuttle bus.

Delta's JFK Jitney makes three stops between Terminals 2 and 4, near gate C60 in Terminal 2 and near gates B54 and B18 in Terminal 4. This service is free and you will not have to go through TSA security again.

Wilson, when asked about his play *Jitney* in the interviews released during the years, told this story about the inception of his first play. He was visiting Pittsburgh with his wife, while at the time he was living in St. Paul (Minnesota):

She didn't know anything about jitneys, and I was explaining to her how it worked on the ride back to St. Paul - just to keep her awake. She was driving. I don't drive. It's a simple skill that I have never learned. In Pittsburgh, where I grew up, there wasn't need to drive. You just hopped a jitney if you needed to get anywhere (Henry Haun on the Observer, 2017)

It was 1979. When he came back home, he wrote the play in ten days sitting at a table at Arthur Treacher's Fish and Chips. He had no idea on how to do it; years later he admits: "You could fit in a thimble what I knew of theater" (Wilson, 2018).

Anthony Chisholm has been in the play since the 1996 when staged at the Pittsburgh Public Theater. In an interview with Harry Haun (2017), he said that *Jitney* would not have started its way to the Broadway stage if it had not been for Eddie Gilbert, the director of the Pittsburgh Public Theater. Before the 1996 production, *Jitney* had only been staged at the small Allegheny repertory Theater in 1982. Gilbert insisted with Wilson to revise the text. At the time it only lasted one and a half hour, and Wilson started rewriting it adding an hour and 45 minutes, becoming a play of three hours and 15 minutes. At that point it was too much and was cut to two hours and 50 minutes.

The play had its Off-Broadway premiere at the Second Stage Theater in 2000, but nonetheless *Jitney* is still the least praised of Wilson's works. Not only the public but also critics and scholars did not focus their attention on this 1979 drama. The two best known books analyzing the playwright's body of work are the 1994 *May All Your Fences Have Gates: Essays on the Drama of August Wilson*, edited by Alan Nadel and the 2000 *August Wilson: A Casebook*, edited by Marilyn Elkins. In both texts *Jitney* is hardly mentioned, while all other plays of the *Century cycle* are analyzed and discussed from different points of view. The reasons for this silence are probably its late publication in 2000, and the success, due to the Pulitzer Prize winning, of the plays that followed. The works that followed were also more complex and less optimistic than *Jitney*.

At the beginning of the 20th century, more or less 90 percent of the black population lived in the south, while by the half of the century it was almost equally divided between the north and the south. This diaspora was called the Great Migration and took place in two different periods: from 1910 to 1930, and from 1945 to 1970. Joe T. Darden, in his *Afro-Americans in Pittsburgh: The Residential Segregation of a People*, writes about the migration phenomenon in the city of Pittsburgh: "After the Great Depression, another major wave of migration of Afro Americans began [...] and natural increase combined to raise the total black population from 54.983 in 1930 to 100.692 in 1960, the largest three-decade increase in the history of Pittsburgh"

(Darden, 1973: 21)

In *Jitney*, Wilson represents the life of people in the 1970s. He does not openly talk about politics or social problems, but he opens a window on these themes through the words spoken by real people. The people we see at the jitney station are not characters but men who struggle to find their way in a society that treats them as a foreign body. In many interviews Wilson explained that the characters talked to him, and he just wrote down what they said (in Shannon, 2018:128). Political and social changes have an impact on the individual and therefore on the community. Pittsburgh's urban renewal, which was supposed to bring new housing spaces and new jobs, was experienced as a destructive force that eradicated memory and tradition. The housing Redevelopment plan in Pittsburgh began in 1956, the city eliminated over 400 businesses and displaced nearly 8000, mostly black, residents in the Lower Hill. The goal was to change the city image, from a smoky place to a place people, especially middle class, wanted to live in. At the beginning many blacks thought it was a good idea, also because the housing sanitary conditions in the area were not good. Yet this plan turned out to be a disaster. Many evicted families did not get a new house and they had to relocate, not without difficulties, in other neighborhoods.

BECKER: ... I say we stay here. We already here. The people know we here. We been here for eighteen years... and I don't see no reason to move. City or no city. I look around and that's all I see is boarded up buildings. Some of them been boarded up for more than ten years. If they want to build some houses that's when they can tear it down. When they ready to build the houses. They board this place up first of the month and let it sit boarded up for the next fifteen... twenty years. (*Jitney*, Act Two, Scene 3).

The play, set in Pittsburgh's Hill District in 1977, revolves around the lives of five drivers, who try to make a life "creating a job out of nothing." In the segregated world where African Americans were forced to live, they created a strong sense of community. The spaces Wilson creates in his plays (a jitney station, a back yard, a recording studio, a restaurant in front of a funeral home, a boarding house, etc.)

are the representation of the culture in which Wilson grew up. "I simply wanted to show how the [jitney] station worked, how these guys created jobs for themselves and how it was organized... I just wanted to show these guys could be responsible" (in Shannon, 1993: 543).

Becker runs the jitney station; he is a hard worker, he goes to church, and manages to buy a house by working at the mill. After retiring he uses the money to buy the station. He considers himself a pillar of the community, but his life is shattered, when his son Booster kills a white girl. She falsely accuses him of rape to cover up with her father her relationship with a black man. Becker hires a lawyer to fight the girl's lie, but Booster wants to show everybody that he is a real man, and kills her. Becker does not want to see him again, and never attends the trial, leaving his wife alone at the hearings. When Booster is sentenced to death, his mother stops eating and never leaves her bed until she dies. Becker is angry with Booster, because he feels betrayed; he does everything he can to give him a better life than to one he had. He is proud of him, he sees him as a redemption for all the humiliations he suffered in his life. Yet Booster throws everything away; he kills his mother and puts a mark on Becker. Now when he walks on the street everybody looks at him as the father of a murderer. Booster is released and goes to the station to greet his father, but Becker's resentment is still burning after all those years. They have a fight: Booster tries to explain to him why he acted that way, and blames Becker for not taking care of his mother during the trial, because he was too proud to put his feelings aside and be with her. Booster tells him that he made a mistake, a big one, and he paid for it, but he took the responsibility for what he did. This is not enough for Becker; he tells Booster that he is not his son any more.

The other relationship involved is the one between Rena and Youngblood (Wilson's own nickname when he was young). He is a Vietnam veteran in his twenties, and has two jobs to buy a house for Rena and their baby boy. He wants to surprise her and goes to see the house with her sister to help him make the right choice. In the confrontation they have, Rena accuses him of going out with her sister instead

of taking care of his family. She tells him that he is always the same, that he has not changed a bit; while she makes all kinds of sacrifices to keep their family together, he is out the whole day and she does not even know where. When he proudly tells her the truth she is still disappointed: how could he buy a house without consulting her? He does not bother to ask for her opinion on such an important choice. Youngblood bursts out saying that she only complains, and does not see what he did for her and the baby. He tells her that he wants to live all his life with her, because she and the child are the most important thing for him. They finally reconcile.

In both these scenes, it is very difficult to take sides and say who is right and who is wrong. It is not only the fact that Wilson speaks to anybody who has had struggles with a partner, or a conflicting relationship with his/her parents, but he is able to make you live the lives of his characters. He probably strikes universal chords, but he also gives life to a time and a place, which the audience experiences as vivid, and not as a sociological portrait. This kind of embodiment takes place more often when watching a play, than when simply reading it. I read *Jitney* many times for the translation, and I also read all the other plays of the *Pittsburgh cycle*. I strongly perceived this vividness from the written pages, and then a few months ago, at the New York Public Library for the Performing Arts, I had the opportunity to watch the recording of the 2000 Broadway premiere. It was as if until that moment I had seen the play sitting in the last row of a very big theater, and now I was on the stage with the actors. This is to say that there is obviously a difference between the reading and the performance, but I still think that Wilson's written pages are the first step to enjoy the staged version of his stories. Toni Morrison discusses this issue in the 2007 foreword she wrote to the Penguin Random House edition of *The Piano Lesson*:

The level of his achievement is high. A level that comes powerfully into view when the play is read, an activity that is for me equal to, and in some ways more fruitful than, seeing its stage production. Perhaps it was being a radio child. Listening to narrative demands waves of imagination to supply the de-

tails: furnishing the room with the fewest of clues available; visualizing the sky with a soundtrack of rain or chirping birds; full participation in constructing what characters looked like. It certainly influenced the way I read, and I believe it instigated my preference for reading plays whether or not I have seen them. Unlike watching one, reading a good play could never disappoint. Good theater can be the most compelling experience, enhancing perception far beyond the text. Among the seven or eight performances of *Medea* I have seen, only one did that for me. On the other hand, I have seen Pinter plays that rival the pleasure of reading their texts. Actors, theater people read plays and do this imaginative work as a matter of course; it is their job. But for a non-theater person, an average alert reader, it has unique rewards. Along with reacting to a staged presentation, there is another, rather different experience: the vigorous interaction between reader and text and meeting the imaginative demands of the work on one's own (Morrison, 2007: 10).

Anthony Chisolm in an interview (Henry Haun on the Observer, 2017) says that he has a personal connection to the role of Fielding, because Wilson built that character based on Chisolm's father. Fielding was a well-known tailor who made suits for Billie Eckstine and Count Basie. His life took the wrong turn when he started drinking, and he lost his wife and his job. Chisolm remembers:

My father was a tailor. He was also an alcoholic. He graduated from college in the '30s during the Depression when there weren't jobs for anybody, so he wound up getting a job as a Red Cap on the Amtrak railroad and, there, started making clothes for travelling celebrity musicians. [...] August was going to make Fielding an ex-butcher because the jitney station was in an old butcher shop, but, after I told him about my father, he said 'Oh, I'd like to write that, can I use it?' For a whole week, he said, 'I'm working on something,' And then one day he came in and handed me these pages (Chisolm, 2017).

Turnbo is another driver. He sticks his nose in everybody's business and gives advice on everything, especially when he is not asked to, and he always repeats

“ain’t nobody studying you,” when clearly it’s is not true. He tells Youngblood that he does not deserve a woman like Rena since he fools around with her sister. Youngblood repeats him many times to leave him alone and mind his own business, until he cannot take it anymore and punches Turnbo. Turnbo comes back and points a gun to his head saying that if he messes with him one more time, he will be dead. Becker puts an end to the quarrel and calms Turnbo down.

Doub is the fifth driver and the voice of reason. In the second act he tries to explain to Youngblood that he should not be angry with white people. In a sort of fatherly role, he tells him, that thinking white folks are against him, will not help him in life. He remarks that the opportunities are there; it is not like in his boyhood when the only jobs an African American could aspire to were the busboy, the elevator boy or the toilet cleaner. He suggests that he could go to school under the GI bill, get a diploma, go to the university. The victim attitude will not help him at all: whites do not mind about him, they do not even know he exists. Youngblood replies that they did when they sent him to Vietnam. Doub tells him that he too was sent to war in Korea. He thought they would have taught him something but all he did was collect dead bodies on the front lines for nine months. The last two characters in the play are Shealy, the number runner, and Philmore, a customer who works at a nearby hotel. As Shannon wrote “Becker’s jitney station is more than just headquarters for dispatching taxis. It also doubles as home for several men who have lost their way in the world” (in Bigsby 2007: 163).

Chapter 3

On the Italian translation of Jitney

JITNEY^{1 2}

PERSONAGGI

BECKER - uomo rispettato che gestisce la stazione di taxi abusivi. Sulla sessantina.

TURNBO - autista che è sempre interessato agli affari degli altri.

YOUNGBLOOD - autista e veterano del Vietnam. Sui 25-30 anni.

FIELDING - autista e ex sarto, con una dipendenza dall'alcol.

DOUB - autista di lunga data e veterano della guerra di Corea.

SHEALY - raccoglie puntate della lotteria e usa spesso la stazione dei taxi come base.

BOOSTER - figlio di Becker, recentemente rilasciato dalla prigione, poco più che quarantenne.

RENA - fidanzata di Youngblood e madre del loro bambino.

PHILMORE - portiere dell'hotel del quartiere, passeggero abituale dei taxi.

¹All'inizio del ventesimo secolo, in molte città del Nord degli Stati Uniti, e in particolare a Chicago, esisteva un problema di trasporto nelle comunità afroamericane. Le compagnie di taxi non servivano i neri, e non coprivano le aree in cui vivevano le loro comunità (considerate troppo pericolose), privandole di un servizio fondamentale. Nate così come un'alternativa alle compagnie ufficiali, queste auto vengono chiamate *jitney*, da un termine slang che indicava il nickel, la moneta da cinque centesimi, che costituiva in origine la tariffa. In un certo senso, i jitney (anche detti *gipsy car*) sono un precursore del servizio Uber dei giorni nostri. Una caratteristica di Pittsburgh, ancora oggi, è la presenza sulle sue strade dei *jitney*.

²I decided not to translate the title into Italian, but to add a footnote to the translation. This is the name of the play, the first thing people will look at before reading the text or on the billboard when going to the theater, so it is of great importance. The word *jitney* holds in itself the whole story of the play: the drivers, the story of segregation, a black neighborhood, and the original fare for a ride. It is a culture-specific word that does not have an adequate Italian translation, as no Italian word could express this concept.

AMBIENTAZIONE

L'ambientazione è una stazione di taxi³ abusivi a Pittsburgh, in Pennsylvania. La vernice si sta staccando dalle pareti e il pavimento è ricoperto di linoleum consumato in diversi punti. Al centro del lato sinistro del fondale si trova una vecchia stufa panciuta che domina la stanza. Sul fondo del palcoscenico c'è una lavagna sulla quale sono scritte le tariffe per le diverse parti della città e i numeri giornalieri della lotteria, non proprio legale. Accanto alla lavagna un cartello recita "Regole di Becker: 1. Vietato ricaricare sulle tariffe; 2. Tenere la macchina pulita; 3. Non bere; 4. Essere gentile; e 5. Risistemare e pulire gli attrezzi". Nell'avanscena, sul muro c'è un telefono a monete. Lungo il muro del fondo scena c'è un divano, con delle sedie di vari stili ed epoche diverse sparse qua e là a completare l'ambientazione.

TEMPO

L'inizio dell'autunno del 1977.

ATTO PRIMO

Scena 1

(Le luci si accendono sulla stazione dei taxi. È metà mattina. La radio sta suonando. YOUNGBLOOD e TURNBO sono seduti uno di fronte all'altro su delle sedie pieghevoli. Stanno giocando a dama, con la scacchiera appoggiata sulle ginocchia davanti a loro. FIELDING cammina lentamente guardando fuori dalla finestra. YOUNGBLOOD muove una pedina. TURNBO la salta e la mangia).

YOUNGBLOOD Ma no⁴! Non puoi mica⁵ farlo! Come fai a prendere la mia pedina?

TURNBO La salto, scemo!

YOUNGBLOOD Come fai se lì ce n'è un'altra! Sta lì! Sei cieco?

³In the setting description, I felt that "jitney station" in the Source Text (ST) required a translation in order to make it clear where the action takes place.

⁴"Naw" in the ST is translated with the addition of "ma" to the negation, to give it a more colloquial tone. If one translates American English into standard Italian, there is always the issue of how one can translate African American English. I could not use an Italian dialect, because it is too deeply rooted in the region where it is spoken. Cavagnoli notes that a translator cannot transform the foreign coming from outside into the foreign of her/his homeland (2012: 83). Spoken or colloquial Italian is the choice I made to translate African American English.

⁵"Mica" is another way to stress the deviation from the standard.

(**YOUNGBLOOD** rimette la sua pedina sulla scacchiera).

TURNBO Bene, allora mettila al suo posto! (**TURNBO** studia la scacchiera prima di fare la sua mossa). Non l'avevo vista. Pensavo che era sull'altra casella.

(**YOUNGBLOOD** mangia la pedina che **TURNBO** ha appena spostato).

YOUNGBLOOD Non sai che ero il campione di dama del Vietnam.

(**FIELDING** tira fuori una bottiglia di gin da un quarto da sotto il cuscino del divano. Vedendo che è vuota la rimette a posto).

TURNBO senti⁶, non me ne frega niente. (Fa la sua mossa). ⁷Ecco! Provaci con questa!

YOUNGBLOOD (Studiando la scacchiera). Ti ho già spiegato con chi stai giocando.

Non mi può battere nessuno. Sono come Muhammad Ali. Sono il più grande!

FIELDING (si alza all'improvviso). Youngblood, dai... dammi quattro dollari. Devo andare.

TURNBO (Fa una doppia mossa). Avanti tocca a te, campione di dama! Che⁸ c'è adesso? Eh?

YOUNGBLOOD Non li ho Fielding. Se li avevo, lo sai che te li davo.

TURNBO Vieni a giocare. Campione di dama.

FIELDING Turnbo, dammi tu quattro dollari.

TURNBO (Agitato, a **YOUNGBLOOD**). Allora amico, vieni a fare la tua mossa!

FIELDING (A **TURNBO**). Dammi quattro dollari.

TURNBO Fielding, lo sai che non mi devi chiedere niente.

(**FIELDING** guarda nella stufa se c'è una bottiglia. **YOUNGBLOOD** fa una mossa e **TURNBO** mangia due delle sue pedine).

Dama! Dama! Forza, campione di dama, fatti battere ancora.

(Il telefono squilla. **FIELDING** corre a rispondere).

⁶In the ST the original word was "boy", which is widely used in the whole text at the beginning of utterances, by the men to address one another. I first tried to translate it with "frate", but then it sounded too grounded in the spoken variety of Italian used by young people. Not being able to find a correspondence I decided to omit it or use a word that expresses a sense of familiarity.

⁷"If I had it you know I'd give it to you." Here I used an *imperfetto* "avevo" instead of the *congiuntivo* trapassato "avessi avuto", because it is widely used in spoken Italian, representing a violation of the norms of standard Italian.

⁸"che" instead of "che cosa" is a feature of spoken Italian.

YOUNGBLOOD No, tu bari vecchio. (*Tira fuori il suo taccuino rosso e si siede sul divano*)

(**TURNBO** comincia a mettere via le pedine in una scatola di sigari).

FIELDING (*Al telefono*). Servizio taxi. (*Pausa*). East Liberty⁹? Dove a East Liberty? (*Pausa. Davanti, dalla vetrina si può vedere DOUB fuori sul marciapiede che cammina. Ha in mano le parole crociate e una matita*). Sono quattro dollari. (*Pausa*). Signora, non mi interessa quello che le¹⁰ fanno pagare gli altri, la corsa costa quattro dollari.

(**DOUB** apre la porta. **FIELDING** lo guarda).

Va bene. Macchina verde. Qual è l'indirizzo? (*Pausa*). Arrivo.

(*Riattacca mentre entra DOUB*).

(**DOUB** va verso la lavagna, mette un segno accanto al suo nome e appende il cappello sull'attaccapanni).

FIELDING Doub, dammi quattro dollari.

DOUB Cosa?

FIELDING Ho una corsa a East Liberty. Dammi quattro dollari, te li ridò.

DOUB (*Spegne la radio e si siede su uno sgabello*). Al diavolo negro, non sono mica una banca.

FIELDING Dai, dammi quattro dollari. Devo fare benzina.

TURNBO Se non esci a berteli i soldi¹¹ vedi che ce li hai i quattro dollari, vedi che non li devi chiedere a nessuno.

FIELDING Mica nessuno ti ha chiesto cosa faccio con i miei soldi. (*A DOUB*). Dammi quattro dollari, te li restituisco.

DOUB (*Si alza, mette la mano nella tasca*). Ecco... ecco... non chiedermi niente altro. Questa è l'unica volta in vita tua che mi chiedi qualcosa. (*Dà i soldi a FIELDING*). Li riporti qui i miei quattro dollari.

(**FIELDING** esce).

⁹I chose not to translate the names of the streets, shops, etc. I left the reader to experience the difference. Pittsburgh should not look like a place similar to the reader's own city (or else it would not be Pittsburgh), but a different place. This foreignizing strategy is meant to create some space to embrace diversity.

¹⁰Since the sentence begins with "Lady" I opted for the use of the courtesy form instead of the colloquial "quello che ti fanno pagare".

¹¹The redundant use of the pronoun is another deviation from the standard.

TURNBO Fielding non farà altro che berseli quei soldi. Sta andando proprio là al negozio di liquori.

(DOUB si siede e fa le parole crociate. Il telefono squilla. YOUNGBLOOD risponde.)

YOUNGBLOOD *(Al telefono)* Servizio taxi. *(Pausa)*. Giant Eagle? Aspetti un attimo, deve chiedere a qualcun altro.

TURNBO Eccomi... la prendo io.

(TURNBO prende il telefono. YOUNGBLOOD si risiede sul divano e scrive sul suo taccuino).

TURNBO Sì? Quale Giant Eagle? *(Pausa)*. Va bene. Arrivo. Macchina marrone. Si faccia trovare fuori pronta ad andare perché non starò lì ad aspettare. *(Pausa)*. Ok. *(Riaggancia)*.

(TURNBO segna sulla lavagna, prende il cappello ed esce. DOUB guarda YOUNGBLOOD).

YOUNGBLOOD Cos'hai da guardare?

DOUB Mica ti ho detto niente.

YOUNGBLOOD Non faccio un casino nella mia macchina portando in giro la spesa della gente.

(Fuori dalla finestra TURNBO incontra SHEALY e si scambiano dei soldi)

DOUB Perché me lo dici? Non me ne frega niente degli affari tuoi. È Becker quello a cui dovresti dire quello che fai e che non fai.

(SHEALY entra cantando)

SHEALY Come va qui?

YOUNGBLOOD Hei Shealy.

(SHEALY conta i soldi e scrive sul suo taccuino)

DOUB Ho visto il tuo amico in fondo alla strada, ha una macchina nuova di zecca.

YOUNGBLOOD Chi? Chi ha una macchina nuova?

DOUB Pope, quello che ha quel ristorante là sulla Centre.

YOUNGBLOOD Che macchina?

DOUB Ha una Buick Riviera nuova di zecca. Quanto ha fatto, Shealy?

SHEALY Mi conosci, Doub. Non metto mai in piazza gli affari di nessuno. Poi va a finire che qualcuno che diceva "Shealy ha detto..." viene ammazzato, ma io non lo avrò mica sulla coscienza. Non ne so niente.

DOUB So che ha fatto un bel colpo. Punta su quel 261 ogni giorno da anni.

SHEALY Non ne so niente... ma so che sta chiudendo il ristorante. La città lo butta giù.

DOUB Lo butta giù prima che venga giù da solo.

YOUNGBLOOD Non sapevo che tu e Pope eravate amici.

SHEALY Non siamo amici. Non so perché Doub vuole che lo siamo.

DOUB Per favore... Mi ricordo quando eravate sempre assieme.

SHEALY Deve essere quando aveva quella ragazza chiara di pelle¹² che lavorava per lui. È l'unica volta che mi hai visto lì.

DOUB Che fine ha fatto quella ragazza?

SHEALY Si è sposata con uno di quei tipi che guidano un autobus. Questo è quello che so.

DOUB Non era quella giusta, eh?

SHEALY No, non era quella giusta. Pensavo che era così, ma credo che Rosie mi ha fatto il malocchio. Non vuole che ho altre donne. Ma poi non mi vuole neanche lei. No, no, no. Le ho detto, piccola, dimmi che farina vuoi per i tuoi biscotti. Io sono come un mugnaio, te la posso macinare come ti pare¹³. Sapeva che stavo dicendo la verità. Non poteva dire niente. Sei un pezzente dice lei. Cosa me ne faccio di un pezzente? Le ho detto, se tiro su cento dollari te ne do novantanove.

Non si fidava, ma sono andato a giocare a dadi, ne ho infilate sei, me ne sono andato con centosessantatre dollari. Sono tornato lì. Mi ha fatto entrare. Ho messo cento dollari sul tavolo e le ho detto: "Ora, se riesco a riaverne uno solo, sono soddisfatto".

Ha allungato il braccio e mi ha dato un dollaro, sono andato in camera e sono andato a letto. (*Si siede sul bracciolo del divano*). Mi sono alzato e aveva preparato la colazione sul tavolo. I novantanove dollari non ci hanno messo tanto a finire e mi son trovato che aveva sbarrato la porta. Ho lasciato perdere e me ne sono andato, ma non sono mai riuscito a togliermela dalla testa. Ho detto che mi trovavo un'altra

¹²"Yellow gal" in the ST, a person of mixed black and white origins. It is not easy to find an Italian term which is not offensive.

¹³"I told her baby, just tell me what kind of biscuits you want to make. I'm like the mill-man I can grind it up any way you want." This sounded like a kind of sexual innuendo, probably to be emphasized on the stage with a movement or something in the tone of the voice.

donna. Ma ogni volta che mi lego a una... ogni volta che ci vado a letto... vedo il suo viso. Mi sono detto che la prima volta che vado a letto con una donna e non vedo il viso di Rosie, allora quella è quella che sposerò. Quella è la prova per me. Mentre stavo con quella ragazza con la pelle chiara che lavorava da Pope, ho visto il viso di Rosie... ma era sfocato. Come una nuvola di qualcosa che ci si è messa sopra. Mi dico: "Devo riprovarci. Forse la prossima volta non vedo niente". Mi ha detto che non voleva più vedermi. Mi ha detto di tornare domani alla stessa ora che se cambiava idea lasciava la chiave nella cassetta della posta. Sono andato lì e c'era un uomo in casa e altri due seduti sul gradino. Non so chi aveva la chiave.

(**YOUNGBLOOD** "batte cinque" con **DOUB**. Il telefono squilla. **YOUNGBLOOD** risponde).

YOUNGBLOOD (Al telefono) Servizio taxi. (Pausa). Sì. (A **SHEALY**). Shealy.

(**SHEALY** prende il telefono).

(**YOUNGBLOOD** va all'attaccapanni a prendere la sua giacca)

SHEALY (Al telefono). Sono Shealy. (Tira fuori il taccuino e una matita e inizia a scrivere).

YOUNGBLOOD Vado di là da Clifford.

(**YOUNGBLOOD** esce).

SHEALY 671 secco. Combinazione di quattro, sei e nove per un dollaro. Ci sono. Ci vediamo dopo da Irv. (Riattacca). Non hai mica visto Becker?

DOUB Era qui prima. Credo che doveva uscire perché aveva da fare qualcosa.

SHEALY Sai che suo figlio esce di prigione il mese prossimo.

(Il telefono squilla)

DOUB Davvero.

SHEALY Dopo tutti quegli anni.

DOUB (Va verso il telefono quando squilla la seconda volta) Il tempo va e viene.

SHEALY Non si ferma mai. (Si siede sul divano)

DOUB (Risponde). Servizio taxi. (Pausa). Arrivo subito. Macchina blu.

(**DOUB** riattacca, va alla lavagna, segna poi va all'attaccapanni e prende il cappello). Shealy metti un dollaro sul 674, te lo do quando torno.

(**DOUB** esce. **SHEALY** canta mentre conta i soldi. Vede **PHILMORE** fuori dalla finestra. **PHILMORE** entra lasciando la porta aperta).

SHEALY Ehi, Philmore.

PHILMORE Non ci sono macchine?

SHEALY Doub è appena uscito... torna tra un minuto.

PHILMORE (*Controlla l'orologio e chiude la porta*). Devo tornare a casa. Sono stato fuori tutta la notte e mezza mattina. La mia donna se la prenderà con me. (*Si infila l'anello matrimoniale*)

SHEALY Sei stato fuori tutta la notte, eh?

PHILMORE Sono andato lì al circolo del dopolavoro. C'era Kenny Fisher. Quasi non si entrava. Non ho mai visto così tanta gente. Una volta dovevi avere un lavoro per entrare.

SHEALY So che sono contenti di aver cambiato quella regola. Altrimenti non ci sarebbe nessuno lì.

PHILMORE Io ci sarei. Mi sono trovato un lavoro.

SHEALY Lo so. Lavori in albergo. Sei lì da un po'.

PHILMORE Sei anni. Sono lì da sei anni. Ho iniziato il 16 maggio, 1971. Sono lì da sei anni e non ho mai saltato un giorno. E non sono mai stato in ritardo. Dovrebbero darmi un aumento. La mia donna mi ha detto che quando ricevo l'aumento lei...

(*Entra YOUNGBLOOD*).

SHEALY Ecco Youngblood.

PHILMORE (*Va verso la porta e la apre*) Dai, portami a casa. Devo tornare sennò la mia donna si arrabbia.

YOUNGBLOOD Dove abiti?

PHILMORE (*Inizia a muoversi*) Lo sai dove abito. Lo sanno tutti che sto là, sopra il bar Frankstown.

YOUNGBLOOD È una corsa da quattro dollari.

PHILMORE Senti... (*Chiude la porta e va verso*

YOUNGBLOOD). Ti mostro qualcosa. (*Fa una piramide di banconote e poi la manda all'aria*). Quando la mia donna mi dice che vado fuori a buttare i miei soldi... puoi dirle che è vero.

PHILMORE Shealy mi ha visto farlo altre volte.

SHEALY Dai, Philmore!

(**YOUNGBLOOD** e **PHILMORE** escono. Il telefono squilla e **SHEALY** risponde).

(*Al telefono*) Sì? (*Pausa*). Chi? (*Pausa*). No, il signor Becker non è qui. Chi?

(*Pausa*). Mi faccia vedere se ho capito. Il signor Pease. Il Consiglio per il Rinnovo di Pittsburgh. Sì, glielo dico. (*Riattacca*).

(Entra **TURNBO**. **SHEALY** si siede sul divano e scrive un appunto sul suo taccuino).

TURNBO Non so cosa sta succedendo a questo mondo. Conosci McNeil, vero?

SHEALY (*Contando i soldi*). Chi?

TURNBO (*Mentre appende il cappello all'attaccapanni*). McNeil! McNeil che vive sulla Webster. La McNeil, ha due figli e fa le pulizie al tribunale.

SHEALY (*Cercando di riconoscere il nome*) McNeil? Non so...

TURNBO (*Agitato*). Sai di chi parlo. La McNeil! Era la donna di Brownie. Lo sai che Brownie stava lì, cercava di aiutarla a crescere i due figli. Uno di loro ha la testa di una forma strana.

SHEALY Ah, sì. Sì, so di chi stai parlando.

TURNBO (*Fa un segno sulla lavagna*) Ecco, il figlio è passato di qui stamattina. Il più grande, può avere al massimo sedici o diciassette anni. (*Butta il vecchio tabacco e ne mette di nuovo nell'astuccio*). È venuto qui e mi ha chiesto di portarlo a Northside. Poi ha detto che doveva fermarsi a Whiteside Road. L'ho portato lì e entra in una di quelle case e ne esce con in braccio un televisore. Mica ha detto niente del televisore. Gli ho detto che gli sarebbe costato due dollari in più se dovevo portare in giro un televisore. L'ho dovuto portare su a Northside al banco dei pegni. Beh, lo so che l'ha rubato il televisore, ma non ho detto niente. Voglio solo i miei soldi. Sono tornato indietro e mi sono fermato a prendermi del tabacco, e i tipi lì intorno hanno detto il nome di questa donna che le hanno rubato il televisore. Cioè quello è andato a rubare il televisore di sua nonna! Si chiama Bolger. Sarah Bolger. È la madre della McNeil. La portavo in chiesa prima che diventasse troppo vecchia per andarci. Ruba il televisore di sua nonna!

SHEALY Non è mica niente, Turnbo. Ho visto di peggio.

(Entra **BECKER**).

TURNBO Sì, anche io. Ma cos'è che ti fa voler rubare il televisore di tua nonna? Non riesco a capirlo.

(**BECKER** chiudendo la porta avvisa **TURNBO** della sua presenza. **BECKER** segna sulla lavagna e si siede al tavolo per buttare giù qualche lettera).

Becker, sai la McNeil che vive sulla Webster, era la donna di Brownie fa le pulizie in tribunale... ha due figli... uno di loro ha la testa di una forma strana...

BECKER Non lo voglio sentire, Turnbo. Ho altre cose per la testa. *(Dà dei soldi a SHEALY)* Questi sono i numeri di Lucille. *(Si siede sulla sua sedia)* Ho sentito che Pope ha vinto.

SHEALY Sì. Ha vinto alla grande. Senti Becker, volevo chiedertelo. Ho un nipote che sta cercando di combinare qualcosa di buono. Credi di riuscire a farlo prendere alla fabbrica?

BECKER Non so se assumono. Ma chiedo. So che lì c'è qualcuno che può occuparsene se assumono. Non posso promettere niente ma ci parlerò.

SHEALY Grazie Becker. Si chiama Robert Shealy. Sta cercando di rimettersi in sesto e ho detto a sua mamma che mi guardavo intorno per vedere cosa potevo fare. Grazie ancora.

(Dà a BECKER il messaggio della telefonata ricevuta prima. TURNBO si siede su uno sgabello).

Ecco il tuo messaggio.

(SHEALY esce).

TURNBO Sono sicuro che non sai niente del nipote di Shealy. Quello è il più gran farabutto... delinquente... che tu abbia mai visto. *(Si alza in piedi)*. È stato in prigione. Lui e il figlio di Jenkin sono quelli che hanno scassinato il bar di Taylor.

BECKER Turnbo, nessuno ti ha chiesto niente. Sei proprio come una vecchia, sempre lì a spettegolare e blaterare.

(Entra DOUB).

TURNBO Sto solo parlando di quello che so. *(Si siede sul divano).*

(Squilla il telefono).

DOUB Senti Becker, vedo che hai delle gomme nuove.

(BECKER va a rispondere al telefono. DOUB segna sulla lavagna e appende il cappello, poi si siede su uno sgabello).

BECKER Sì, ne ho due. Ne prendo altre due la prossima settimana. *(Rispondendo al telefono dopo il terzo squillo)*. Servizio taxi. *(Pausa)*. Wooster Street. *(Pausa)*. Sì, so dov'è. Macchina nera. *(Riaggancia)*.

(YOUNGBLOOD *entra mentre esce* BECKER).

YOUNGBLOOD Cigar Annie sta lì in piedi in mezzo a Robert Street che manda tutti al diavolo.

DOUB Ah, sì. Con chi ce l'ha adesso?

YOUNGBLOOD Ha attaccato con Dio e è andata avanti fino alla fine. Manda al diavolo il sindaco, Doc Goldblum, il signor Eli, il suo padrone di casa, l'uomo della luce, l'uomo del gas, l'uomo del telefono e tutti quelli che le vengono in mente. Le hanno sbattuto i mobili e tutto il resto lì sul marciapiede.

TURNBO Sapevo che sarebbe finita così. Tutti gli altri se ne sono andati da quel posto due mesi fa. L'edificio è stato dichiarato inagibile da due anni.

YOUNGBLOOD Se ne sta lì in mezzo alla strada alzando il vestito.

TURNBO Scommetto che non ha le mutande.

YOUNGBLOOD Aveva bloccato il traffico... quasi un camion del latte la investiva... le macchine che cercavano di evitarla ma lei non glielo lasciava fare. Lì In piedi a tirarsi su il vestito.

TURNBO Non so per cosa lo fa. Non ha mica niente che interessa a qualcuno. Se invece Pearline va là fuori e si tira su il vestito (**YOUNGBLOOD** *"allunga un cinque"* a **TURNBO**)... quella è un'altra cosa. Da scatenare un putiferio. Devono mandare Cigar Annie al manicomio di Mayview. Lei e Stool Pigeon.

DOUB Non c'è niente che non va in Cigar Annie. L'hanno già mandata al manicomio di Mayview due o tre volte. Credono che qualcuno che maledice Dio e non gli importa chi lo sente deve essere matto. Hanno scoperto che lei ragiona di più di loro. Ecco perché l'hanno lasciata andare. Si alza il vestito perché è quello che tutti volevano da lei da quando aveva dodici anni. Dice se è quello che volete... (*Indica i suoi testicoli*) eccovelo.

TURNBO Manda un SOS. Ecco che sta facendo.

DOUB Turnbo, non so perché ci provo a parlare con te. La prossima volta ricordami di stare zitto.

YOUNGBLOOD Senti Doub, Peaches è stata qui?

DOUB No, non l'ho vista.

YOUNGBLOOD (*Andando verso la porta*). Se viene, sono da Clifford.

DOUB Quando metti le mani sulla mia macchina? Pensavo che ci davi un'occhiata alla mia macchina.

YOUNGBLOOD Oggi non posso. Ci darò un'occhiata domani.

TURNBO Se vai qui vicino portami una tazza di caffè.

YOUNGBLOOD Non sono mica il tuo schiavo. Vacci tu e prenditi il tuo caffè.

(YOUNGBLOOD esce).

TURNBO Quel ragazzo non ha proprio testa.

DOUB Se la caverà. È solo giovane. C'è tanto da imparare¹⁴. Se quella ragazza se lo tiene stretto, starà bene.

TURNBO Non sa che farsene di quella ragazza. Non sa come trattarla. Pensa di avere a che fare con una della sua categoria.

DOUB Tu non sai niente di che cosa uno ha bisogno. Lascialo perdere quel ragazzo deve vivere la sua vita. Mica qualcuno ti dice di che hai bisogno. Sempre lì a parlare degli altri.

TURNBO Non è mica quello che sto dicendo. (*Si siede su una sedia*). Lo sai che quella ragazza non si farà incantare e andrà da qualcuno che c'è un po' di testa per trattarla come si deve. Qualcuno che ha più rispetto per lei e che non va in giro con sua sorella.

DOUB Non sai di che parli.

TURNBO Vedi che ha chiesto di lei. Da un po' la vedo andare in giro con lui nella sua macchina. Lei viene qui e se ne vanno in giro insieme. Non ci provano nemmeno a nascondersi.

DOUB Non vuol dire niente se va in giro in macchina con lui.

TURNBO Di solito la chiama anche al telefono. So che cosa dico. Vedrai. Quella ragazza non si farà fregare da uno così.

DOUB Bene, faglielo scoprire da solo. Ha il suo modo di fare le cose. Solo questo. Lascialo in pace.

TURNBO Mica voglio immischiarmi. Dico solo che non ha testa. Secondo me un po' ci è rimasto lì in Vietnam¹⁵.

¹⁴“Got a lot to learn” in the ST. The use of “cià” (the pronoun “ci” together with “avere”) sets the colloquial tone.

¹⁵“I believe he got shell-shocked over there in Vietnam.” He’s talking about the PTSD syndrome. The symptoms of post-traumatic stress disorder have been recorded for millennia, but it took more than a century for physicians to classify it as a disorder with a specific treatment.

From aerial combat to poison gas, WWI introduced terrifying new combat technology on a previously unimaginable scale, and soldiers left the front shattered. Seemingly overnight, the field of war psychiatry emerged and a new term—shell shock—appeared to describe a range of mental injuries, from facial tics to an inability to speak. Hundreds of thousands of men on both sides left World War I with what would now be called PTSD, and while some received a rudimentary form of psychiatric treatment, they were vilified after the war.

In 1980, “post-traumatic stress disorder” became a formal diagnosis in the DSM’s third edition. Twelve years later, it was also adopted in the World Health Organization’s International Classification of Diseases. (<https://www.nationalgeographic.com/history/article/ptsd-shell-shock-to-recognized-medical-diagnosis>)

DOUB Turnbo, tu ti immischi nei fatti di tutti quelli che puoi ficcarci il naso. Lascialo vivere la sua vita in pace.

TURNBO (Si alza in piedi). Ti ricordi quel ragazzo che bazzicava qui intorno? Come si chiamava... Jasper! Sì, giusto. Quell'idiota impazzito, si è buttato dal tetto di quella scuola per bambini ebrei. Ti ho parlato di lui quando l'ho visto per la prima volta. Te l'ho detto che non aveva testa e te lo dico di questo ragazzo adesso, e lo chiami mettere il naso negli affari della gente. Ricordati quello che ti dico, Io vivo e lascio vivere, ma maledizione se non posso parlare per dire quello che penso come tutti, senza che qualcuno mi dice che mi immischio negli affari degli altri. Parlo solo di quello che so. Ti avevo detto che Fielding non tornava con i tuoi quattro dollari. È lì da qualche parte a ubriacarsi. Te l'avevo detto di non darglieli.

DOUB Ecco, vedi, ti impicci negli affari degli altri. (**DOUB** si alza in piedi. Il telefono squilla). Mica gli ho dato niente. Gli ho prestato quattro dollari e ciài già ficcato il naso. Sono affari miei quando mi paga.

TURNBO Dico solo...

DOUB Sì, beh, dillo a te stesso.

(**DOUB** prende il cappello dall'attaccapanni ed esce).

TURNBO (*Rispondendo*). Servizio taxi. (*Pausa*). Dove? (*Pausa*). Va bene. Macchina marrone. Deve essere pronto perché io non sto lì ad aspettare.

(**TURNBO** riaggancia il telefono mentre **YOUNGBLOOD** entra portando una tazza di caffè).

YOUNGBLOOD (*Appoggia il caffè sulla stufa*). Tieni.

TURNBO Cos'è? (**TURNBO** segna sulla lavagna).

YOUNGBLOOD Negro, è il tuo caffè. Dammi trenta centesimi.

TURNBO Mi hai detto di arrangiarmi. Cosa ne sai che non ho mandato qualcun altro? (**TURNBO** prende il suo cappello).

YOUNGBLOOD Che cavolo, negro, prendi questo caffè e dammi trenta centesimi.

TURNBO (*Apri la porta*). Ho una corsa.

(**TURNBO** esce. Suona il telefono. **YOUNGBLOOD** guarda fuori dalla finestra e poi risponde).

YOUNGBLOOD (*Al telefono*). Servizio taxi. (*Pausa*). Dov'è che sei? Pensavo che venivi al negozio di mobili con me. (*Pausa*). Cos'hanno i tuoi capelli? I tuoi capelli non hanno niente che non va. Rudy ha detto che c'è qualcosa che non va con i tuoi

capelli? Ma no, mica gliel'ho detto. Aspetterò che si sistemi. A che ora finisci? Va bene, ti vengo a prendere alle tre. *(Riattacca il telefono e chiama di nuovo)*. Il signor Harper, per favore. *(Pausa. Accende la radio e si siede su uno sgabello)*. Darnell Williams. *(Pausa)*. Signor Harper? Darnell Williams... Chiamo per la casa con il prestito per i veterani¹⁶... ha detto di chiamare per avere una data per chiudere. *(Pausa)*. Una visura catastale? Pensavo che l'avevano già. *(Pausa)*. No, capisco, ma pensavo che era tutto a posto con l'acconto. *(Pausa)*. Beh, quant'è? *(Pausa)*. È tutto quello che devo fare? Mica verrà fuori qualcos'altro? *(Pausa)*. Due settimane! Ci vuole così tanto? *(Pausa)*. No, sicuro che ve lo darò domani. Sissignore, loavrò. *(Riattacca)*.

(YOUNGBLOOD tira fuori il suo taccuino, cercando di capire quanti soldi ha. È ovvio che non ne ha abbastanza. È lì seduto a pensare quando improvvisamente gli viene un'idea. Chiude di colpo il taccuino, poi si alza ed esce. Le luci si spengono sulla scena.)

SCENA 2

(Le luci si accendono sulla stazione dei taxi, è primo pomeriggio. La radio è accesa. BECKER è seduto alla sua scrivania e legge un giornale. TURNBO è seduto verso l'avanscena rispetto a lui, legge Playboy. Alza la rivista perché BECKER la possa vedere.)

TURNBO Guarda questa, Becker.

(BECKER alza appena lo sguardo.)

BECKER Sì.

TURNBO Cosa non farebbe un uomo con una così!

(TURNBO vede **YOUNGBLOOD** dalla finestra. Va verso il divano)

Se me ne vado in paradiso e lei non c'è, chiederò a Dio di mandarmi dritto all'inferno.

(YOUNGBLOOD entra. È in piedi davanti alla porta. **TURNBO** si siede sul divano).

¹⁶"I'm calling about the house under the GI Bill." I decided to translate "GI Bill", because I believed it was important to understand how he could afford to buy a house even if he is so young and works in a jitney station.

YOUNGBLOOD Turnbo, dammi i miei trenta centesimi.

TURNBO Di quali trenta centesimi parli?

YOUNGBLOOD Quelli del caffè. Sai di che parlo.

TURNBO (*Indica il caffè sulla stufa*). È lì. Non l'ho mica toccato. È il tuo di caffè.

YOUNGBLOOD Senti, fai meglio a darmi i miei trenta centesimi.

TURNBO Non me ne frega niente¹⁷.

YOUNGBLOOD (*Incredulo*). Mi hai chiesto di portarti un caffè e adesso non mi dai i soldi?

(*Va verso TURNBO*)

BECKER Dagli i suoi soldi, Turnbo.

TURNBO Non gli do proprio niente.

BECKER Qui non voglio avere queste discussioni. Dagli i suoi soldi!

(**YOUNGBLOOD** *si avvicina ancora a TURNBO*)

TURNBO (*Cercando in tasca*). Ecco. Eccoti i tuoi trenta centesimi.

(**TURNBO** *mette sul pavimento di fronte a lui 25 centesimi e un nichelino.*

YOUNGBLOOD *è in piedi accanto a lui, arrabbiato*).

YOUNGBLOOD Tirali su!

TURNBO Sono tuoi. Tirali su tu.

YOUNGBLOOD Non li ho mica buttati io lì per terra.

TURNBO Bene, allora lasciali lì. Io ho chiuso.

(**TURNBO** *torna a leggere la sua rivista.* **YOUNGBLOOD** *torna sui suoi passi, va a spegnere la radio*).

YOUNGBLOOD Bene, allora restano lì. Ma prima della fine della giornata, li raccogli i miei trenta centesimi.

(*Pausa.* **TURNBO** *all'improvviso salta in piedi e raccoglie i soldi*).

TURNBO Ecco! Ecco! Eccoti i tuoi trenta centesimi. Sei contento?

¹⁷"Boy, I ain't studying you." This expression is widely used, and it took time to work out how to translate it. It means that you are not worried about something or someone, that it is not even worth your attention or time.

(Si fissano per un attimo. Il telefono squilla e YOUNGBLOOD si muove per rispondere. TURNBO gli va dietro).

È la mia corsa!

BECKER Turnbo, lo sai che è la sua corsa.

TURNBO Credevo che era appena tornato.

YOUNGBLOOD *(Risponde)*. Servizio taxi.

BECKER Doveva andare in città per occuparsi di alcune cose. Sai sempre tutto, sono sorpreso che non sai anche questo.

YOUNGBLOOD Sì, okay. Chevrolet rossa.

(YOUNGBLOOD esce.)

TURNBO Quel ragazzo non ha proprio testa.

BECKER Se è per te, non ce l'ha nessuno.

TURNBO Appunto! Che senso ha il figlio della McNeil che ruba la televisione di sua nonna? *(Butta via con un colpo il caffè che era sulla stufa)*. Che senso ha il nipote di Shealy che scassina il bar di Taylor? Che senso ha lui che se ne va in giro con la sorella della sua ragazza? La metà dei negri qui intorno se ne va in giro senza sapere che fare e lui è il primo del gruppo.

BECKER Turnbo, certe volte ti comporti come un bambino. *(BECKER sbatte la scacchiera sul tavolo e va verso la porta)*. Se chiama Lucille, dille che vado a fare la spesa. Se passi da un autolavaggio potresti anche fermarti e farti lavare quella macchina. Che senso ha portare in giro la gente in una macchina sporca?

(BECKER esce. TURNBO torna a leggere la sua rivista. Squilla il telefono).

TURNBO *(Risponde)*. Servizio taxi. Youngblood? Non è qui. Chi parla? Peaches? *(Pausa)*. Sì, avevo capito che eri tu. No, Youngblood non è qui. C'è qualcosa che vuoi che gli dico? *(Pausa)*. Ti viene a prendere alle quattro invece che alle tre. Va bene glielo dico. *(Riaggancia)*.

(TURNBO si siede sullo sgabello. Entra RENA).

RENA Signor Turnbo, Darnell è da queste parti?

TURNBO È uscito per una corsa.

RENA Ha detto quando torna?

TURNBO È qui tra un minuto.

(RENA fa per andarsene).

Tanto vale che lo aspetti. Come va? Non vieni più qui tanto spesso. Mi ricordo quando passavi da Youngblood... a prendere dei soldi per comprare del latte al bambino. Scommetto che sta diventando grande. Quanti anni ha?

RENA Due. Va per tre. Corre, cerca di parlare.

TURNBO Il tempo passa. Non aspetta nessuno. Tutto cambia. Mi ricordo quando tu portavi i pannolini. Tua madre ti ha tirato su bene. Si vede subito. Tua madre può essere fiera di te.

(RENA si siede sul divano)

TURNBO Di questi tempi non è facile crescere un figlio. Non so che hanno per la testa oggi questi ragazzini. Sembra che non rispettano nessuno. Non rispettano nemmeno loro stessi. Quando ero ragazzo era la prima cosa che imparavi. Se non ti rispetti... è ovvio che non puoi neanche rispettare nessun altro. Quando ero ragazzo, più rispetto avevi per gli altri... più quelli ti rispettavano. Ti ritornava raddoppiato, sembrava. (**TURNBO** si alza e va sul divano). Questi ragazzini non ne sanno niente... e gli ci vorrà una vita per scoprirlo. Mancano di rispetto a tutti e non gliene importa niente. Rubano il televisore della loro stessa nonna. Beccano una donna... e appena ne passa un'altra, la accalappiano. Non gli importa nemmeno chi è. Potrebbe essere chiunque. (**TURNBO** si siede su uno sgabello). Cerco solo di vivere e lasciar vivere. Mia nonna era così. È lei che mi ha cresciuto. Non le importava di quello che uno faceva, bastava che non incrociava il suo cammino. Era una buona donna. Mi ha insegnato quasi tutto quello che so. Non ti avrebbe lasciato mentire. Quella era la cosa peggiore che potevi essere. Un bugiardo non sa cos'è la verità e non lo scoprirà mai. E tutti sanno che è la verità che ti rende libero. (**TURNBO** si alza e va sul divano) Vedi, non sto cercando di farmi gli affari tuoi o qualcosa del genere. Sono un tipo vivi e lascia vivere. Ma certe cose le vedi che nascono male e a quel punto devi dire qualcosa, altrimenti ti sballano tutta la vita. So che non lo vuoi sentire

(RENA guarda TURNBO)

... ma non hai bisogno di una testa calda come Youngblood. Quello di cui hai bisogno è qualcuno con la testa sulle spalle che sa rispettare e apprezzare una donna... Lo vedo che tipo di donna sei. Non sei il tipo di donna per Youngblood e lui non è il tipo di uomo per te. Hai bisogno di un uomo più maturo... più responsabile.

RENA Non credo proprio.

*(RENA si alza in piedi e va a guardare fuori dalla finestra. Poi si gira verso
TURNBO)*

TURNBO Aspetta solo un po'. Vedrai se non ho ragione. Ho visto tante ragazze accorgersene quando è ormai troppo tardi. Non fare così anche tu. Trovati un uomo che sa come trattarti. (**TURNBO** *si siede su una sedia accanto al tavolo*) Non hai bisogno di qualcuno che se ne va in giro giorno e notte. Non sei quel tipo di donna.

RENA Darnell non se ne va in giro. Non so di che sta parlando.

TURNBO Beh, lo vedo... che se ne va in giro con altre donne. Lo vedo sempre con tua sorella. (*Il telefono squilla*). Giorno e notte. (*Il telefono squilla di nuovo*).

RENA Il telefono sta squillando.

TURNBO Mica sto cercando di immischiarmi degli affari tuoi. (**TURNBO** *va a rispondere al telefono*). Te lo dico solo per il tuo bene. Se eri un altro tipo di donna, non stavo qui a sprecare il mio tempo.

RENA Devo andare. Dica a Darnell che sono passata.

(RENA esce. Dalla finestra si vede DOUB che alza il cappello per salutare

RENA quando la incrocia sul marciapiede).

TURNBO (*Risponde*). Servizio taxi. (*Pausa*). Becker? Ah, ciao Lucille. Non è qui adesso. Ha detto di dirti che andava a fare la spesa. Ok, glielo dico. (*Riaggancia*)

(Entra DOUB).

Fielding è tornato?

Non l'ho visto. Te l'avevo detto che era da qualche parte ubriaco dei tuoi quattro dollari. Non lo vedi finché non è sobrio.

(Entra YOUNGBLOOD).

YOUNGBLOOD Senti, questi bianchi sono veramente furbi. (**YOUNGBLOOD** *sbatte la porta alle sue spalle. Il telefono squilla*). Le pensano tutte per prendere i tuoi soldi.

DOUB Se l'hai scoperto solo adesso... allora che Dio t'aiuti per quello che ancora non sai.

(DOUB risponde al telefono. Entra RENA).

RENA Darnell, ho bisogno di vederti.

YOUNGBLOOD Per cosa vuoi vedermi. Sto lavorando, bella. Te l'ho detto di non venire qui al lavoro.

(RENA chiude la porta sbattendola).

DOUB È tua la corsa, Turnbo.

TURNBO No, non lo è!

DOUB Sono appena tornato negro, prendi questa corsa!

(TURNBO prende il telefono a malincuore. DOUB prende il cappello di TURNBO dall'attaccapanni).

TURNBO*(Risponde)*. Servizio taxi. *(Pausa)*. Okay. Macchina marrone. Deve essere già pronto, perché non aspetto. *(Riaggancia)*

(TURNBO prende il suo cappello dalle mani di DOUB e esce, seguito da DOUB).

RENA Darnell, non capisco. Ce la metto tutta io. Sto facendo tutto quello che posso per far andare bene le cose.

YOUNGBLOOD Cosa? Che c'è?

RENA Ho il mio lavoretto lì al ristorante... vado a scuola... cerco di prendermi cura di Jesse... cerco di prendermi cura di te... cerco di tenere in ordine la casa... cerco di migliorare le cose. E poi, torno a casa dal lavoro, devo andare al negozio. Vado di sopra e guardo nel cassetto e i soldi per il cibo sono spariti. Adesso me lo spieghi. C'erano ottanta dollari nel cassetto e adesso non ci sono più.

YOUNGBLOOD Mi servivano. Li rimetterò a posto.

RENA A che ti servono? Ora me lo dici. Cosa è più importante che far mangiare me e Jesse?

YOUNGBLOOD Ho dovuto pagare un debito. Li rimetterò a posto.

RENA Lo sai che non li tocco i soldi per la spesa. Qualunque cosa succede dobbiamo mangiare. Se ho bisogno di vestiti... faccio senza. Le piccole cose personali... faccio senza. Se non c'è corrente elettrica... Faccio senza... ma non tocco mai i soldi della spesa. Perché non sono così irresponsabile con mio figlio. Perché lui dipende da me. Non sono così irresponsabile con la mia famiglia. Non sarò mai così. Jesse avrà una possibilità nella vita. Non andrà a scuola affamato perché ho speso i soldi della spesa per dello smalto per unghie o per della lacca per capelli¹⁸. Non starà a letto affamato e senza dormire perché suo padre ha preso i soldi della spesa per pagare un debito.

YOUNGBLOOD Senti, bella, cerco di fare quello che è giusto e questo è quello che me ne viene.

RENA Tu sai meglio di me che stai facendo, ma qualunque cosa fai non è abbastanza.

YOUNGBLOOD *(Si alza in piedi)*. Di che stai parlando? Te l'ho detto che rimetto a posto i soldi.

¹⁸"Afro Sheen" in the ST, a product for natural afro hair style.

RENA Non sono solo i soldi, Darnell. Sto parlando di come ti stai comportando. Non sei mai a casa.

YOUNGBLOOD Lavoro. Lo sai che sono qui a sbattermi. Ho due lavori e cerco il terzo.

RENA Te ne stai fuori per metà della notte. Mi sveglio e tu non ci sei.

YOUNGBLOOD È quando la gente mi dice di venire a lavorare! Le due del mattino. Non posso dire io a UPS cosa fare! A che ora far venire la gente a lavorare. Te l'ho detto quando ho accettato il lavoro. Te l'avevo detto che non sarei stato a casa. Hai detto okay. Ora vuoi venire qui a dirmi che non sono a casa. Lo sai dove sono.

RENA Dici che lavori per UPS ma non li vedo mai i soldi di UPS.

YOUNGBLOOD Avevo dei debiti da pagare. Ti ho detto anche questo. Te l'avevo detto che non avrei visto i soldi per un po'.

RENA Che debito?

YOUNGBLOOD Senti piccola, stammi vicino per un po'. È tutto quello che chiedo. Solo per un attimo.

RENA (*Butta a terra la sua borsa*). Ti sono stata vicino! È quello che hai detto l'ultima volta. "Stammi vicino e tutto cambierà". Quand'è che cambierà, Darnell?

YOUNGBLOOD Presto piccola. Presto. Solo stammi vicino.

RENA Darnell, voglio solo dirti che non sono mica una stupida. So che te ne sei andato in giro con Peaches e i suoi amici a tutte le ore della notte. Facendo qualunque cosa facevi. Posso non sapere tutto ma so che qualcosa sta succedendo. So che state facendo qualcosa.

YOUNGBLOOD Chi te l'ha detto? Io e Peaches che facciamo che?

RENA È mia sorella, Darnell. Non credi che lo so che sta cercando di nascondermi qualcosa.

YOUNGBLOOD Nascondere cosa? Di che stai parlando? Che sta cercando di nascondere?

RENA (*Tira su la borsa e apre la porta*). Non c'è bisogno che ti prendi la briga di tornare a casa perché potrei non essere lì quando arrivi.

(RENA sbatte la porta quando esce. Suona il telefono. YOUNGBLOOD inizia a seguirla, cambia idea e torna indietro e si ferma in mezzo alla stanza perplesso. All'improvviso prende il suo taccuino dalla tasca e lo butta sul pavimento. Riacquista la calma, prende il libro ed esce. BECKER entra al quarto squillo).

BECKER (*Risponde*). Servizio taxi. (*Pausa*). Shealy non lavora qui!

(BECKER sbatte giù il telefono mentre DOUB entra).

DOUB Stavo parlando con Clifford qui vicino. Dice che i bianchi chiuderanno il suo locale il mese prossimo.

BECKER Sì, lo so. Il tipo dalla città è stato anche qui due settimane fa.

(**BECKER** *si siede al tavolo*).

Lo butteranno giù, l'intero isolato.

DOUB Quel tipo è stato qui e tu non l'hai detto a nessuno! Che ha detto?

BECKER Chiuderanno questo posto il primo del mese prossimo.

DOUB Perché diavolo non l'hai detto a qualcuno!

BECKER Te lo sto dicendo adesso.

DOUB Bel momento per dirmelo, due settimane dopo. Non è mica una notizia da poco. Ciò l'affitto da pagare. I conti del dottore. Ognuno qui conta su questa stazione per campare. La città lo chiude... lo sai da due settimane... e non ti sei preso la briga di andare a dirlo a nessuno. Non è da te Becker. Allora che facciamo adesso? Nelle due settimane che restano.

BECKER Non lo so. Avevo pensato che potevamo andare tutti insieme da qualche altra parte. Cercare un altro posto. Ma non lo so. Sono solo stanco, Doub. Non so neanche spiegarlo. Un giorno ti guardi intorno e tutto quello che ti resta è quello che non hai ancora speso. Ogni giorno ha un prezzo e non sempre te ne accorgi. Una volta chiedevo tutto a Dio. Perché ha indurito il cuore del faraone? Perché ha lasciato rubare a Giacobbe la primogenitura di suo fratello? Dopo la morte di Coreen mi sono detto che non avrei più fatto domande. Perché le risposte non avevano importanza. Non avevano importanza in quel momento. Pensavo che sarebbe cambiato, ma non è mai successo. Anche dopo tutti questi anni non ha importanza. Non sembra che avrà mai importanza. Sono stanco di aspettare Dio che decide se vuole tenermi la mano. Sono diciotto anni che faccio uscire di qui le macchine e penso di essere solo stanco di guidare.

DOUB Sono stato con te per dodici di quei diciotto anni e pensavo che mi avresti detto che dovevamo trasferirci perché chiudono la stazione.

BECKER Te lo sto dicendo adesso.

DOUB Non è quello che intendo, Becker. È che sembri solo un'ombra di te stesso. La stazione se n'è andata a rotoli. Qualcuno ricarica sulle tariffe. Qualcuno non carica roba in macchina. Fielding è sempre ubriaco. Ti guardo e tu non fai niente.

BECKER Che c'è da fare? (**BECKER** *si alza*). Cerco di continuare a far uscire di qui le macchine e di accontentare tutti. (*Indica le tariffe sulla lavagna*). Metto le tariffe sulla lavagna. Se qualcuno fa pagare un extra e le persone si lamentano, gli

do la differenza e lo dico all'autista. Non butto fuori nessuno se non è del tutto irresponsabile. Per quanto riguarda Fielding, non lo lascio bere qui, ma non posso immischiarmi nei suoi affari se qualcuno non inizia a lamentarsi.

DOUB Lamentarsi? Per forza non si lamentano. Chiamano solo qualcun altro. Se qualcuno gli chiede un numero, non gli danno certo Court 1-9802. Gli danno il numero di qualcun altro. Lamentarsi? Pensi che ti chiamano per lamentarsi? Negro, non sanno nemmeno che sei vivo.

BECKER Faccio solo del mio meglio.

DOUB A volte il tuo meglio non è abbastanza. (*Entra TURNBO. Pausa*). Turnbo, chiudono la stazione il primo del mese. Becker sta dicendo che vuole smettere, allora dobbiamo iniziare a pensare di trasferirci da qualche altra parte o di andare con qualcun altro.

TURNBO Chi è che chiude la stazione?

DOUB La città. Si sono messi in testa di tirare giù l'intero isolato. Clifford e tutti gli altri hanno ricevuto la notifica. Il tipo che girava qui intorno due settimane fa.

(**BECKER** *si siede sulla sua sedia*)

TURNBO Ecco che stavano facendo! Li ho visti curiosare qui intorno. Mi ha detto che stavano facendo un sondaggio. Allora, che facciamo? Becker, te ne vai?

BECKER Non ho mica detto che me ne vado.

DOUB Me lo hai detto tu.

BECKER Ho detto che ci pensavo.

(*Il telefono squilla*).

DOUB Dobbiamo organizzare un incontro e capire in un modo o nell'altro che fare.

TURNBO Non ci lasciano mica mai in pace. (*Risponde*). Servizio taxi. (*Pausa*). Ah ciao Lucille, è qui. Un attimo. Becker!

(*Dà il telefono a BECKER*).

Non saranno soddisfatti finché non distruggono tutto questo dannato quartiere!

BECKER (*Al telefono*). Becker. (*Pausa*). Sì, lo so Lucille. (*Pausa*). Domani?

(**TURNBO** e **DOUB** *si guardano e poi si girano verso BECKER*).

Pensavo che non sarebbe stato fino al mese prossimo. Chi ha chiamato? (*Pausa*). Sei sicura? (*Pausa*). Sì, va bene. Ci sentiamo dopo. (*Riaggancia*).

TURNBO Chiudono tutto domani!

BECKER Mio figlio esce domani.

(Le luci si spengono sulla scena).

SCENA 3

(Le luci si accendono sulla stazione di taxi, la mattina presto del giorno dopo. È evidente che YOUNGBLOOD ha trascorso la notte lì. È seduto sul divano e fa conti sul suo taccuino. Sente che TURNBO infila la chiave nella serratura e si affretta ad infilarsi una camicia. TURNBO entra con una tazza di caffè).

TURNBO Hai visto Becker stamattina? *(Appende il cappello sull'attaccapanni).*

YOUNGBLOOD Non è ancora arrivato.

TURNBO Sai che suo figlio esce oggi? *(Apre la tenda sulla porta).*

YOUNGBLOOD Sì. Da dove esce?

TURNBO Non sai del figlio di Becker?

YOUNGBLOOD Sapere cosa?

TURNBO Il figlio di Becker è in prigione da vent'anni. Esce oggi. *(Cancella tutte le spunte degli autisti dalla lavagna).*

YOUNGBLOOD Non sapevo neanche che Becker aveva un figlio.

TURNBO È in prigione da vent'anni! Proprio lì alla Western State e Becker non è mai andato a trovarlo una volta!

YOUNGBLOOD Sì?

TURNBO È una vergogna, Becker lo ha proprio cancellato.

YOUNGBLOOD Sì. Beh, sono affari suoi, immagino.

TURNBO Maledizione! Questo è suo figlio e se non è lui a stargli vicino, chi allora? *(Si siede su uno sgabello)* Non ha nessun altro. Sua madre ne è morta. Lucille mica è sua madre. Sua madre è morta circa un mese dopo che è entrato in prigione. Quando il giudice lo ha condannato alla sedia elettrica, sua madre è crollata. L'hanno portata a casa e l'hanno messa a letto, e lei è rimasta lì fino a che non è morta.

YOUNGBLOOD Gli hanno dato la sedia elettrica?

TURNBO Certo. Eccome se l'hanno fatto. Io c'ero! Poi l'hanno cambiata in ergastolo.

YOUNGBLOOD Che ha fatto per avere la sedia elettrica?

TURNBO *(Si alza, finisce il caffè e poi butta via il bicchiere).* Vedi, il figlio di Becker... si chiama Clarence, ma tutti lo chiamano Booster... Allora, a Booster gli piaceva quella roba della scienza. Ma sì, lo sai, quella fiera della scienza che fanno ogni anno al Planetario Buhel, dove ci sono tutti quegli esperimenti scientifici dove fanno scorrere l'acqua in salita e cose del genere? Booster ha vinto il primo premio per tre

anni di fila. Lui è l'unico che l'ha mai fatto. Non ti posso nemmeno dire quante volte ha avuto la sua foto sul giornale. Lo hanno ammesso all'Università di Pittsburgh. Sai che a quei tempi lì non c'erano tante persone di colore, ma stavano cercando di fare meglio dei russi e non gli importava se era o non era di colore. Gli hanno dato una borsa di studio e tutto il resto. Becker non poteva essere più orgoglioso. Lui e Booster erano sempre assieme. Becker lo portava a caccia vicino a Wheeling in West Virginia. Andavano a caccia e a pescare. Becker non aveva che quell'unico figlio. Dopo che è nato il dottore ha detto a sua moglie che se ne aveva un altro poteva ucciderla. Diciamo che è stata fortunata a averne uno. Comunque, Booster se ne va a Pittsburgh e incontra questa ragazza bianca. Giovane... aveva più o meno diciotto anni. Anche Booster non aveva ancora diciannove anni. Allora, il padre della ragazza era una specie di pezzo grosso lì alla Gulf Oil. Aveva un sacco di soldi e le aveva comprato una macchina per il suo compleanno. Booster e quella ragazza... vanno dappertutto assieme. Lo porta in giro come uno chauffeur. Certo, lo lasciava anche guidare. Credo che lui l'ha guidata più di lei. Quella ragazza era pazza di Booster, sai... stavano solo andando in giro di nascosto, sì, di nascosto. Non voleva far sapere a suo padre che se la faceva con un ragazzo di colore. Beh, un giorno suo padre era qui nel quartiere che cercava delle puttane. Ne trova una e lei gli dice di andare nella strada senza uscita lì vicino alla scuola, così può fare tutto in macchina. Non ci crederai ma si sono fermati proprio dietro la macchina della figlia e lui va lì, guarda dentro e c'è Booster che si sta sbattendo a sangue sua figlia! Beh, quel bianco è andato fuori di testa. Non poteva reggere la vista di Booster che si scopava la ragazza e ha spalancato la portiera della macchina. Booster non sapeva chi era. Tutto quello che sapeva era che un bianco fuori di testa aveva aperto la portiera e stava urlando come un matto. Ha cominciato a dargliele che quasi lo ammazza. Per farla corta... è arrivata la polizia e la ragazza ha detto che stava guidando in centro, tornava a casa dal cinema e quando si è fermata al semaforo rosso, Booster è saltato in macchina e l'ha fatta andare in quella strada senza uscita... dove l'ha violentata. Hanno arrestato Booster e Becker lo ha tirato fuori su cauzione perché sapeva che la ragazza stava mentendo. Il primo giorno che era fuori... il primo giorno!... è andato a casa della ragazza e le ha sparato proprio lì sulla veranda.

YOUNGBLOOD Gliel'ha fatta pagare a quella stronza!

TURNBO Che cosa? Lo sapevo che non avevi testa. Non so perché provo a parlare con te.

YOUNGBLOOD Gliel'ha fatta pagare per aver raccontato una balla!

(Il telefono squilla).

TURNBO Non è mica un motivo per uccidere nessuno! Non me ne frega niente se ha mentito. Ecco cosa c'è che non va con voi giovani. Non vi prendete la briga di fermarvi a pensare prima di parlare. "Gliel'ha fatta pagare a quella stronza!" Non sai dire altro.

YOUNGBLOOD Sì!

TURNBO Idiota! Che stai dicendo? Non aveva nessun diritto di uccidere quella ragazza!

YOUNGBLOOD Gli ha mentito, giusto?

TURNBO Allora lei avrebbe il diritto di ucciderti solo perché le stai mentendo?

YOUNGBLOOD (*Si alza*). Non stiamo mica parlando di me. Tienti fuori dagli affari miei!

(Afferra la giacca mentre si dirige verso la porta)

TURNBO Gli affari tuoi sono già in piazza. Tutti sanno come tratti quella ragazza, tenendola lì in casa col bambino mentre te ne vai in giro con sua sorella e non le dai nemmeno due centesimi per comprare il latte al bambino.

(YOUNGBLOOD furioso, si precipita verso TURNBO e lo afferra per il collo).

YOUNGBLOOD Tieniti fuori dagli affari miei, cazzo!

TURNBO Adesso vuoi picchiarmi per aver detto la verità. Bene, forza, sono un vecchio. Forza, sarai soddisfatto di te picchiando un vecchio.

(YOUNGBLOOD lascia andare TURNBO e arretra).

Te l'ho già detto, gli affari tuoi sono già in piazza.

(TURNBO fa per andare verso la porta. YOUNGBLOOD perde il controllo e lo colpisce in bocca. Il colpo fa cadere a terra TURNBO con la bocca sanguinante. TURNBO si alza fulmina YOUNGBLOOD con lo sguardo).

YOUNGBLOOD Tieniti fuori dagli affari miei, cazzo!!

(Entra BECKER).

BECKER Che sta succedendo?

(Si accorge della bocca insanguinata di TURNBO).

Turnbo, cos'è successo?

YOUNGBLOOD Digli di starsene fuori dagli affari miei e non ci saranno problemi. Io non mi faccio gli affari suoi e non lo voglio nei miei.

TURNBO Lo sai quello che ti ho già detto.

(YOUNGBLOOD cerca di raggiungere TURNBO, ma BECKER afferra YOUNGBLOOD e lo allontana. BECKER si mette tra loro due).

BECKER Fermo! Fermo! Che sta succedendo qui?

(YOUNGBLOOD cerca di arrivare a TURNBO).

YOUNGBLOOD Questo figlio di puttana... mette il naso... negli affari miei.

TURNBO Lascialo andare, Becker. Non ho mica paura di lui. Tutto quello che ho fatto è dirgli che gli affari suoi vanno a puttane.

(YOUNGBLOOD va di nuovo all'attacco verso TURNBO. BECKER blocca YOUNGBLOOD sul divano).

YOUNGBLOOD Lasciami andare. Becker! Lasciami andare!

BECKER Fermo. Youngblood! Nessuno farà più a botte qui dentro!

(TURNBO va verso la porta).

Vai, Turnbo. Mi occupo io di lui. Tu vai.

(TURNBO esce. BECKER sbatte la porta alle sue spalle).

BECKER Che ti è preso. Colpire un vecchio in quel modo. Non posso permetterti di picchiare la gente e creare problemi. Tu e Turnbo non andate d'accordo... basta che non gli parli.

YOUNGBLOOD Non voglio sentirlo blaterare e fare pettegolezzi sugli affari miei. Tutto qui! È tutto quello che voglio.

(TURNBO apre la porta con un calcio e punta una pistola verso YOUNGBLOOD. È molto agitato).

TURNBO Non ci credi che gli affari tuoi sono in piazza! Giusto? Giusto?

BECKER Turnbo!

TURNBO Su! Coglione! Avanti! Colpiscimi ancora Non credi che gli affari tuoi sono in piazza. Ti dico qualcos'altro. Mi sono fatto la tua ragazza.

YOUNGBLOOD Bugiardo figlio di puttana!

BECKER Turnbo, metti via quella pistola!

TURNBO Sì. Forza. Saltami addosso! E ti faccio saltare in aria il culo!

YOUNGBLOOD (*Si ferma*). Bugiardo figlio di puttana!

TURNBO Pensi che sto dicendo balle, eh! Ti faccio vedere io che balle dico.

BECKER (*Si mette tra loro*). Sì, stai mentendo. Perché gli vuoi dire una bugia? Quella ragazza non ti ha degnato di uno sguardo.

TURNBO Stanne fuori Becker!

BECKER Non gli mentire così.

(*Va verso TURNBO*).

Avanti, metti via la pistola.

YOUNGBLOOD Solo perché sei abituato a quelle donnacce, non vuol dire che lo sono tutti gli altri.

TURNBO (*Tira giù il cane della pistola*). Continua così! Continua così!

BECKER Non vuoi farlo; non ne vale la pena. Dai, Turnbo. Youngblood non voleva dire niente. È solo giovane e stupido. Lo metterò a posto io. È solo giovane. Non ne sa niente della vita. Avanti, metti giù quella pistola.

TURNBO (*Alza la pistola e la punta*). *Fammene un'altra e va a finire male!* (*Rimette a posto il cane e abbassa la pistola*). Ancora una!

(**TURNBO** esce dalla porta con la pistola. **BECKER** lo segue sul marciapiede.

YOUNGBLOOD è in piedi immobile in mezzo alla stanza. **BECKER** rientra.

Pausa).

BECKER Dannazione! Se non è una cosa è un'altra. Youngblood, tu te ne stai lontano da Turnbo! Stagli distante!

YOUNGBLOOD Non me ne frega niente. Non ho paura di quella pistola.

BECKER Non ti ho chiesto se te ne frega qualcosa oppure no.

YOUNGBLOOD Non hanno mica smesso di fare pistole dopo aver fatto quella.

BECKER Stai alla larga da lui e non dirgli niente. Non puoi andare in giro a picchiare tutti quelli che non sono d'accordo con te. Turnbo ha quella pistola in macchina e se lo provochi troppo va là fuori e la prende. Non è la prima volta. Uno di questi giorni la userà. (*Il telefono squilla*). Allora stai alla larga da lui. Meno ci parli con Turnbo, meglio è.

(**YOUNGBLOOD** si siede sul bracciolo del divano quando **BECKER** risponde al telefono).

Servizio taxi. (*Pausa*). Va bene. Chevrolet rossa. (*Riattacca*).

(*Entra FIELDING*).

FIELDING Ehi, Youngblood. Becker, che è successo a Turnbo? È seduto là fuori in macchina a imprecare come un dannato¹⁹.

BECKER (A YOUNGBLOOD). 1845 Bedford. Vanno alla stazione degli autobus.

YOUNGBLOOD Becker, non porto valigie nella mia macchina.

BECKER E invece sì, se vuoi ancora uscire di qui col tuo taxi.

(*FIELDING capisce ciò che sta accadendo*).

FIELDING Qual è l'indirizzo? La prendo io la corsa.

BECKER È la corsa di Youngblood e farà la sua parte anche lui.

YOUNGBLOOD Cosa vuoi dire con fare la mia parte? Io faccio la mia parte. È solo che non voglio rovinare la mia macchina.

BECKER Come diavolo può rovinare la tua macchina mettere la valigia di qualcuno nel bagagliaio? È fatto a posta! Io l'ho fatto per diciotto anni e non ho mai rovinato la mia macchina. Non dire stupidaggini.

(*YOUNGBLOOD apre la porta*).

FIELDING Becker, lasciami andare.

YOUNGBLOOD Qual è l'indirizzo?

BECKER 1845 Bedford.

(*YOUNGBLOOD sbatte la porta e se ne va in fretta*).

FIELDING Perché vuoi costringerlo a trasportare cose quando non vuole?

BECKER Stanne fuori, Fielding. Non sono affari tuoi. (*Appoggia il cappello sul tavolo*).

FIELDING Ho solo chiesto, perché non ne capisco il senso. (*Cerca una rivista nella cassetta degli attrezzi*). **BECKER** si siede sulla sedia accanto al tavolo). Se non vuole trasportare cose, per come la vedo io, ha il diritto di non trasportarle. Non mi sto immischiando in niente.

(*Entra TURNBO. FIELDING si siede sul divano*).

¹⁹“He’s sitting out there in his car cussing up a blue streak.” A “blue streak” is a constant stream of words.

TURNBO Becker! Fai meglio a mettere in riga quell'idiota prima che finisco per ucciderlo! Te l'ho detto che non ha proprio testa. Prendermi a pugni in bocca!

BECKER Gli ho parlato, Turnbo.

FIELDING Youngblood ti ha colpito? Avete litigato? Per cosa avete litigato?

TURNBO Ne ha ancora una sola di possibilità! Te lo dico io, Becker! Quell'idiota mi colpisce perché gli dico la verità. Se la fa con la sorella di quella ragazza e lo sanno tutti!

FIELDING Chi, Peaches?

TURNBO Ho visto più di una volta lui e sua sorella in giro in macchina da queste parti. Lascia quella ragazza a casa a prendersi cura del bambino mentre lui se ne va in giro con la sorella. Quante volte l'hai vista venire qui a cercarlo per avere dei soldi per comprare del latte a quel bambino? Quante volte l'hai vista?

FIELDING Sì, l'ho vista qui qualche volta.

BECKER Turnbo, ne verresti fuori meglio se ti facessi gli affari tuoi.

TURNBO (*Si siede sul divano*). Non mi faccio gli affari di nessuno. Stavamo parlando ed è venuto fuori. Dico solo quello che penso. Certo non sono mai stato uno che si morde la lingua prima di parlare e non comincerò adesso.

(**FIELDING** prende la bottiglia nella sua giacca e comincia a bere).

L'unica cosa è che faresti meglio a metterlo in riga.

BECKER (*Si accorge che FIELDING sta bevendo*). Fielding! Maledizione! Che ti ho detto a proposito del bere qui!

FIELDING Mi stavo solo facendo un goccio, Becker. (*Rimette la bottiglia nella giacca*).

BECKER Adesso basta! Non posso lasciarti bere e poi farti fare il servizio taxi! Basta, hai chiuso! Hai fatto la tua l'ultima corsa qui!

FIELDING Di che stai parlando?

BECKER Mi hai sentito. So di parlare abbastanza chiaro.

FIELDING (*Si alza scusandosi*). Non ho fatto mica niente. Ho bevuto solo un goccio.

BECKER Quante volte ti ho detto del bere qui alla stazione. Basta! Non ho più niente da dirti.

FIELDING Lo vedi, Turnbo?

BECKER (A **TURNBO**). Fielding è fuori! Non voglio vederlo prendere altre corse da questa stazione. Gliel'ho detto e ridetto del bere.

FIELDING Di che stai parlando? (*Il telefono squilla*). Ho pagato la mia quota mensile e il mese non è ancora finito. Non me ne vado proprio da nessuna parte!

BECKER (*Si alza e tira fuori dei soldi dalla tasca*). Ecco. Eccoti i tuoi soldi.

(**FIELDING** non prende i soldi e **BECKER** li appoggia sul tavolo).

Qui ci sono i tuoi soldi. Prendili e sparisci da qui.

FIELDING Non prendo proprio niente. Ho pagato per altre due settimane e avrò altre due settimane.

BECKER Lì ci sono i tuoi soldi. Adesso siamo pari. (*Risponde al telefono*). Servizio taxi. (*Pausa*). 2709 Francis Street. Le case popolari²⁰? Arrivo. (*Riattacca*). Turnbo, prendi questa corsa.

(**TURNBO** fa per uscire).

FIELDING È la mia corsa, Turnbo!

BECKER Ti ho già detto, che non ne fai più di corse da questa stazione. Prendi i tuoi soldi e sparisci.

FIELDING Chi diavolo pensi di essere? Stai esagerando, Becker!

BECKER Prendi i tuoi soldi e sparisci. Vai, Turnbo.

TURNBO Non voglio entrarci in questa cosa. Non voglio mettere il naso negli affari di nessuno.

BECKER Ci vado io. (*Prende il cappello. A FIELDING*). Non voglio trovarti qui quando torno.

(**BECKER** esce).

FIELDING (*Aprire la porta e urla a BECKER*). Questo è un paese libero! Sono un uomo libero! Non mi puoi dire tu quello che devo fare! Questi sono gli Stati Uniti d'America. (*Va verso il divano e beve un altro sorso*). Lo vedi, Turnbo? (*Si siede sullo schienale del divano*). Lo vedi?

(*Le luci si abbassano fino al buio*).

SCENA 4

(*Le luci si alzano sulla stazione dei taxi mezz'ora più tardi. La radio è accesa. Si sentono dei tuoni in lontananza. TURNBO e FIELDING sono stati raggiunti da BOOSTER, che fuma in piedi, guardando fuori dalla finestra. È vestito con la giacca della prigione e indossa una camicia bianca senza cravatta*).

²⁰“Projects” in the ST. The housing projects were a part of publicly supported and administered housing development, usually intended for low-income families.

FIELDING Sì, conosco molto bene il tuo vecchio. Sono otto anni che lavoro con lui. E ho lavorato con lui qualche volta anche quando era alla fabbrica. Quando ero più giovane. Tieni, prendi un goccio.

(Beve dalla bottiglia e la offre a BOOSTER, che rifiuta).

BOOSTER No, grazie. Dici che dovrebbe tornare tra poco?

TURNBO È appena uscito per una corsa veloce... Arriverà a momenti.

(FIELDING comincia a girare la manopola della sintonia della radio).

Credo che le cose sono cambiate un bel po' dall'ultima volta che eri qui.

BOOSTER Sì, abbastanza.

TURNBO Stanno demolendo tutto da queste parti. Lungo tutta la Wylie. Vedi che hanno tirato giù tutto. *(Si siede su uno sgabello)*. Demoliscono anche questo edificio. Se lo prenderanno dal primo del mese. Dovremo spostarci. Così oppure dividerci.

(FIELDING lascia perdere la radio)

Non possiamo più stare qui.

FIELDING *(Si siede sul divano)*. Vedi, devi avere qualcuno su cui puoi contare. Per esempio, mia moglie... siamo separati da ventidue anni ormai... ma non ho mai amato nessuno come ho amato quella donna. Sai che voglio dire?

BOOSTER Sì, lo so.

FIELDING Lei è l'unica cosa che ho al mondo. Un giorno ho fatto un sogno. Mi ha fatto effetto. Stavo salendo questa scala. Era una scala d'oro massiccio e stavo salendo in paradiso. Arrivo in cima alla scala e vedo tutti i santi lì seduti... e vedo anche lei... seduta lì al suo posto in paradiso²¹. Proprio quando ho raggiunto la cima la mia mano ha iniziato a scivolare e ho chiesto aiuto. Tutti quei santi e angeli... San Pietro e tutti gli altri... stavano solo seduti lì a guardarmi. Lei era l'unica che ha lasciato il suo posto in paradiso e ha provato ad aiutarmi a non cadere giù da quella scala. Non l'ho mai dimenticato. Quando mi sono svegliato... il mio viso era pieno di lacrime, scorrevano nelle orecchie e me ne stavo lì sdraiato a piangere come un bambino... perché voleva dire così tanto per me. Scoprire, dopo tutti questi anni, che mi amava ancora.

BOOSTER *(Spegne la sigaretta e va a guardare fuori dalla finestra)*. Un bel melodramma, amico.

FIELDING Oh, lei mi ama eccome. So che è così.

²¹“... sitting there in her place in glory.” According to *Juba to Jive: A Dictionary of African-American Slang* “glory” is a slave term for heaven.

(**BOOSTER** vede **BECKER** fuori dalla finestra).

Non vedo quella donna da ventidue anni... ma so che mi ama.

(**FIELDING** beve un altro sorso mentre **BECKER** entra e si ferma sulla soglia fissando **FIELDING**. In questa pausa **BOOSTER** spegne la radio).

Ehi Becker. Stavo giusto parlando con tuo figlio.

BECKER Credevo di averti detto di non farti trovare qui quando tornavo.

FIELDING (In piedi barcolla). Va bene, Becker. Hai vinto. Me ne vado.

(**FIELDING** va verso la porta. **BECKER** va verso il tavolo e prende i soldi).

BECKER (Porgendogli i soldi). Tieni. Prenditi i tuoi soldi.

FIELDING (Prende i soldi, li appallottola e li mette nella tasca del cappotto). Fammi lavorare le due settimane. Domani mattina sarò sobrio. È quasi finita, Becker. È quasi finita.

BECKER Vai a casa, Fielding. Ci vediamo domani. Vedi di essere sobrio quando vieni qui.

(**FIELDING** fa per uscire. **TURNBO** schiocca le dita per attirare l'attenzione di **FIELDING**. **BECKER** tende la mano e si schiarisce la gola. **FIELDING** rientra. Scava con le mani nelle tasche in cerca dei soldi che tira fuori, stende e sbatte sulla mano stesa di **BECKER**. **FIELDING** esce. **BOOSTER** si avvicina a **BECKER** allungando la mano per stringergliela).

BOOSTER Come va papà?

BECKER Bene. Bene. (Stringe in modo goffo la mano di **BOOSTER**). Come va? Mi sembra bene.

BOOSTER Mi sento abbastanza bene! Lucille mi ha detto che saresti stato qui.

BECKER Turnbo, vai qui vicino e dì a Clifford di mandarmi uno di quei sandwich di pesce, va bene?

(**TURNBO** fa un gesto di saluto a **BOOSTER** e esce con riluttanza).

Allora stai bene eh?

BOOSTER Non so. Mi sto guardando intorno. Non so cosa pensare. La gente se ne va in giro dappertutto.

(Si siede sul bracciolo del divano rivolto verso **BECKER**).

Avanti e indietro. Cani e gatti. Aerei. Mi ci vorrà un po' per abituarli.

BECKER Allora che pensi di fare del resto della tua vita adesso che l'hai rovinata?

BOOSTER Ehi. Papà...Sono passato solo per salutare. Per vedere come stavi.

BECKER Non puoi trovare lavoro. Chi ti assumerà? Sei segnato per sempre. Lo vedono da un chilometro.

(BOOSTER si alza).

Hai preso la tua vita e l'hai buttata via come se non valesse niente.

BOOSTER *(Guardando BECKER)*. Io non lo voglio tutto questo. Non voglio sentire parlare della mia vita che è stata rovinata. Sono solo passato per dire "ciao". Non lo voglio questo. Ho già pagato il mio debito.

BECKER Non sai nemmeno dove inizia il tuo debito.

BOOSTER So dove è finito. È finito dopo che ho fatto quei vent'anni. Non devo niente a nessuno. Hanno provato a darmi la libertà vigilata cinque anni fa e ho rifiutato perché non volevo avere debiti con nessuno. Non volevo che nessuno mi tenesse d'occhio dicendomi cosa fare... facendomi domande sulla mia vita. Vengo qui per salutare e tu cominci a dirmi che la mia vita è rovinata. Come troverò un lavoro... Papà, non lo voglio questo. Sono un uomo adulto. Ho trentanove anni. Sono giovane. Sono sano. Non mi lamento... e non porto rancore. Qualunque cosa c'è stata tra noi in questi vent'anni la metto da parte. Non porto rancore.

BECKER A chi diavolo importa se porti rancore oppure no? Sono io quello che qui deve andare in giro con la gente che mi indica. Che parla di me alle mie spalle. *(Si alza)*. "Ecco suo padre. È lui". Persone che cercano di guardarmi con la coda dell'occhio per non farsi vedere. Per controllare se c'è qualcosa che non va in me. Per vedere che tipo di uomo cresce un figlio che fa una cosa del genere. Hai segnato anche me e vieni qui a dirmi che tu non porti rancore!

BOOSTER Papà, dico solo che non ce l'ho con te perché non sei venuto a trovarmi. Ho pensato alla mia vita e a tutte le cose che hai fatto per me... tutte le cose che mi hai dato... tutte le cose che mi hai insegnato. Tutte le cose...

BECKER Tutto quello che ti ho dato... lo hai buttato via. Non hai più niente adesso. Hai meno del giorno in cui sei nato. Allora avevi un po' di dignità. Un po' di innocenza... Non hai più niente adesso. Hai preso e hai buttato via tutto. Hai trentanove anni e non hai niente.

BOOSTER No papà, ti sbagli. Posso aver perso qualcosa. Può mancarmi qualcosa... ma questo non vuol dire che non ho niente.

BECKER *(Si sposta di fronte a BOOSTER)*. Tu non hai proprio niente!

BOOSTER Bene, visto che stiamo parlando di quello che abbiamo... tu cos'hai, papà? Sei il capo di una stazione di taxi.

BECKER Sono il capo di una stazione di taxi. Sono un diacono lì alla chiesa. Ho una piccola casa. Non è molto ma è mia. Ho lavorato ventisette anni alla fabbrica... ho una pensione. Ho una moglie. Sono rispettato. Posso camminare dappertutto a testa alta. Quello che non ho è un figlio che mi ha fatto onore... La Bibbia dice "Onora tuo padre e tua madre". Questo non ho. Non ho un figlio di cui posso andare fiero. Questo è quello che non ho. Un figlio che farà meglio di me... vivendo una vita dignitosa e onesta. Ho un figlio che la gente indica e dice: "Quello è il figlio di Becker. Quello che ha ucciso quella ragazza. Quello è il figlio di Becker. Quello che gli hanno dato la sedia elettrica. Quello è il figlio di Becker".

BOOSTER Ho fatto quello che dovevo fare e ho pagato per questo.

BECKER (*Si allontana da BOOSTER*). Quello che dovevi fare! Quello che dovevi fare! Che legge dice che devi uccidere qualcuno se dice una bugia su di te? Dove sta scritto? Se qualcuno dice una bugia su di te, devi ucciderlo? Chi te l'ha insegnato? Era una bugia! La ragazza ha detto una bugia! Se era la verità allora ammazzati. Avanti, butta via la tua vita. Ma era una bugia! (*Va verso BOOSTER*). Avremmo potuto combatterla quella bugia. Avevo già sentito un avvocato... insieme avremmo potuto combatterla quella bugia.

BOOSTER Un avvocato non avrebbe fatto nessuna differenza. Non volevo andare in prigione senza aver fatto niente. Non avrei vissuto nella menzogna.

BECKER Te l'ho insegnato che due torti non fanno una ragione.

BOOSTER Qualche volta sì. Qualche volta devi arrivare a questo. Altrimenti è solo un torto dopo l'altro e non arrivi mai alla ragione. Non mi sarei appeso nessun cartello al collo, con su scritto "stupratore".

BECKER Ne appenderai uno con su scritto "assassino"? Va meglio?

BOOSTER È onesto.

BECKER La bugia di quella ragazza non ti mette dalla parte del torto agli occhi del mondo. Una bugia non ti mette dalla parte del torto agli occhi del mondo.

BOOSTER Neanche ti dà ragione. La ragione è la ragione e la ragione non dà torto a nessuno. Me l'hai insegnato tu.

BECKER Io ti ho insegnato a rispettare la vita. Ti ho insegnato che ogni vita è preziosa.

BOOSTER Sì papà, mi hai insegnato un sacco di cose. E tante cose le ho dovute imparare per conto mio. Come quella volta che il signor Rand è venuto a casa per riscuotere l'affitto quando eravamo in ritardo di due mesi. Non ricordo che anno era. So solo che era inverno. Nonna Ada era appena morta e eri in ritardo con l'affitto

perché avevi dovuto dare dei soldi per il suo funerale.

(BECKER si siede sulla sedia accanto al tavolo).

Non so se lo sapevi papà, ma eri un omone. Ovunque andavi la gente ti trattava come un omone. Mi portavi con te dal barbiere. Entravi e riempivi tutta la stanza. Tutti smettevano di imprecare perché era entrato Jim Becker. Ti guardavo e mi chiedevo come facevi ad essere così grande. Volevo essere così. Andavo a scuola e provavo a sentirmi grande. Ma non ci riuscivo. Mi sono detto va bene... quando cresco diventerò così grande. Entrerò dal barbiere e tutti si fermeranno a guardarmi. Quel giorno che il signor Rand è venuto a casa, nevicava. Sei uscito sul portico e quello si è messo a gridare, imprecare e minacciare di metterci in strada dove dovevamo stare. Stavo aspettando che tu gli dicessi di stare zitto... di andar via dal tuo portico. Ma lo hai solo guardato e gli hai promesso che avresti avuto i soldi il mese prossimo. La mamma è venuta sulla porta e Mr. Rand continuava a gridare e imprecare. Ho guardato la mamma... stava cercando di farmi entrare in casa... e ti ho guardato... eri diventato più piccolo. Più lui urlava e più diventavi piccolo. Quando siamo tornati dal barbiere non sembravi più così grande. Eri come tutti gli altri. Eri solo un altro uomo dal barbiere. È stato in quel momento che mi sono detto che se diventavo grande niente mi avrebbe reso piccolo. Poi quando ho incontrato Susan McKnight e ho scoperto che suo padre era il vicepresidente della Gulf Oil... ecco quando sono diventato grande. Mi ha fatto diventare un grande uomo. Mi sentivo qualcuno. Mi sentivo come se potessi entrare dal barbiere e riempire la stanza come facevi tu. Poi quando ha detto quella bugia su di me, in quel momento mi sono svegliato. Ho capito che non ero grande dentro. Non ero grande di mio. Quando ha detto quella bugia che mi ha reso piccolo. Volevo fare qualcosa per dire che non ero solo un altro negro... che ero Clarence Becker. Volevo fargli ricordare il mio nome. Ho pensato a te che te ne stavi lì e diventavi piccolo e al signor Rand che urlava e Susan McKnight urlava al mondo quella bugia e ho capito che era la mia occasione per far tornare grandi i Becker... la mia possibilità di mostrare quello che avevo imparato da solo. Pensavo che avresti capito. Pensavo saresti stato fiero di me.

BECKER Fiero di te per aver ucciso qualcuno!

BOOSTER No, papà. Per essere un guerriero. Per aver affrontato il mondo in un modo che tu non lo affrontavi o non potevi o volevi affrontare.

BECKER *(Si alza mettendosi di fronte a BOOSTER).* Stai cercando di dire che ho qualcosa a che fare con te che hai premuto quel grilletto. Stai cercando di dire che è tutta colpa mia perché non ho dato un calcio in culo al signor Rand per poter tenere un tetto sopra la tua testa. Per non farti dormire per strada, al freddo e sotto la neve.

BOOSTER No papà, sono stato io a farlo.

BECKER Hai dato un calcio in culo al signor Rand da parte mia uccidendo quella ragazza.

BOOSTER No papà, era per me. L'ho fatto per me. Ma non è andata come pensavo. Ho sbagliato. Adesso lo capisco.

BECKER Avresti potuto essere qualcuno. Avevi tutti i vantaggi... Ho provato a fare in modo di non farti seguire la mia strada... In modo da farti andare avanti e andare oltre. In modo da farti avere una vita migliore. Ho rinunciato in modo da far avere a te.

BOOSTER Senti papà, hai preso la tua strada... hai fatto le tue scelte, hai fatto quello che era giusto per te. Io ho fatto la mia scelta. Ho preso la mia strada e ho fatto quello che era giusto per me. Ne ho pagato le conseguenze. Adesso è fatta e finita. (*Mette le mani in tasca*). Diciamo solo che mi sono fermato a salutare e finiamola qui.

(BOOSTER fa per uscire).

BECKER Vuoi sapere perché non sono mai venuto a trovarti?

BOOSTER (*Si ferma, va verso BECKER*). No, non voglio saperlo. Sono affari tuoi.

(BOOSTER fa di nuovo per uscire, apre la porta. Prima che esca BECKER raggiunge la porta e la chiude sbattendola).

BECKER Continuavo a vedere la tua faccia al funerale di tua madre. Come stavi lì e non hai versato neanche una lacrima. Stavi lì con quello sguardo duro. E ora vuoi venire qui e deridermi perché non ho dato un calcio in culo al signor Rand. E vuoi sapere perché? Te lo dico io perché. Perché avevo il tuo culo nero che piangeva perché voleva mangiare. Piangeva per avere un tetto sopra la testa. Per avere vestiti da mettere per andare a scuola e soldi per il pranzo in tasca. Ecco perché! Perché avevo una famiglia. Avevo delle responsabilità. Se l'avessi preso a calci in culo tu avresti sofferto la fame. Non avresti avuto vestiti sulle spalle o un tetto sopra la testa. Ho fatto quello che dovevo fare. Ho ingoiato il mio orgoglio e ho lasciato che mi trattassero male, dicevo sempre: "Bastardi la pagherete". Attenti! Ci penserà il figlio di Becker a raddrizzare queste stronzate! A lui non gli romperete i coglioni! Diventerà grande e forte! Attenti al figlio di Becker! Becker prende questi calci in culo così che suo figlio può sopravvivere in questa merda come Daniele nella fossa dei leoni! Vedrete Il figlio di Becker!" (*Si agita sempre di più e ora è vicino alle lacrime*). E che me ne viene, eh? Dimmelo. Che me ne viene? Dimmi che me ne viene! Che me ne viene? Che me ne viene, eh?

BOOSTER (*Si avvicina a BECKER*). Papà...

BECKER Stammi distante! E che me ne viene, eh? Che me ne viene? Dimmelo? (*BOOSTER tace*). Un assassino, ecco cosa. Un assassino.

BOOSTER Senti papà...

BECKER E come ti amava tua mamma. L'hai ammazzata tu! Lo sai? Sei due volte un assassino!

BOOSTER Non sono io che l'ho uccisa, papà. Lo sai.

BECKER E come lo chiami? Quella donna si è ammalata il giorno in cui il giudice ti ha condannato e non ha più camminato o detto una parola o mangiato qualcosa per ventitré giorni. È rimasta lì distesa in quella stanza finché non è morta. Adesso dimmi che non sei stato tu ad ucciderla. Dimmi che non sei stato tu ad ucciderla!

BOOSTER (*Va verso BECKER*). Ogni giorno la mamma veniva in quel tribunale da sola. Dov'eri tu? Tutti vedevano come la stava consumando. Dov'eri tu quando aveva bisogno di qualcuno che le teneva la mano... quando aveva bisogno di una spalla su cui piangere... di qualcuno con cui parlare? Dov'eri tu... non per me... ma per lei... la donna che amavi? Quando è svenuta in tribunale ho cercato di andare da lei...ma c'erano sei poliziotti che mi trattenevano. Che cos'è che tratteneva te? Dov'eri tu quei ventitré giorni quando stava morendo?

BECKER Stavo cercando di tenerla in vita. Cercavo di farle mangiare qualcosa... cercavo di farla...

BOOSTER Non era il mangiare, papà. Non è di quello che aveva bisogno... un piatto di minestra. Aveva bisogno di sapere che eri lì per lei. Che saresti stato lì per lei quando si sarebbe alzata. Che poteva contare su di te per sostenerla. Ma hai voltato le spalle. Aggrappato alle tue regole...

BECKER Non mi dire niente sul mio voltare le spalle!

BOOSTER (*Va di fronte a BECKER*). E come lo chiami?

BECKER Io ero lì! Le tenevo la mano quando è morta. Dov'eri tu? Chiuso in una gabbia come un'animale. (*BOOSTER si allontana*). È questo che l'ha uccisa. Sentire il giudice dire che la vita che aveva fatto venire al mondo non era fatta per vivere. Che tu venivi "rimandato alla custodia del Responsabile del penitenziario di Western State per essere giustiziato sulla sedia elettrica. Questo ordine deve essere eseguito trenta giorni da oggi". Non è per caso questo che ha detto il giudice? Non è quello che lei ha sentito? "Questo ordine deve essere eseguito trenta giorni da oggi". È questo che l'ha uccisa. Ma lei non voleva vivere quei trenta giorni. Non voleva essere viva per sentire al telegiornale delle undici che ti avevano ucciso. Quindi non ti azzardare a dirmi niente sul voltare le spalle quando io ho curato quella donna, le ho parlato, le ho tenuto la mano, ho pregato su di lei e le ultime parole che sono

uscite dalla sua bocca erano il tuo nome. Io ero lì! Dov'eri tu Signor Assassino? Signor Non Sono Fatto per Vivere nella Società. Dov'eri tu quando tua madre stava morendo e chiamava il tuo nome? (*Va verso il tavolo*). Tu sei mio figlio. Ho fatto la mia parte per farti venire in questo mondo. Ma da questo momento in poi... me ne tiro fuori. Non sei più niente per me. Non sei che uno dei tanti per la strada.

(**BECKER** esce, **BOOSTER** è in piedi e guarda il pavimento. Suona il telefono. *Le luci calano fino al buio*).

Fine del primo Atto

ATTO SECONDO

SCENA 1

(*Le luci si alzano sulla stazione dei taxi. DOUB sta spazzando il pavimento, tira su un mozzicone di sigaretta e lo mette nel posacenere. TURNBO è seduto al tavolo e sfoglia una rivista*).

TURNBO Ecco qualcosa che non capisco. Lena Horne.

(**DOUB** si ferma).

Perché dicono tutti che è bella? Ho anche sentito qualcuno dire che è la donna più bella del mondo.

DOUB Io non lo direi. Però se non lo è, ci va vicino.

TURNBO Non è così bella come Sarah Vaughn.

DOUB No! No! Stiamo parlando di Lena Horne. Certe cose non sono in discussione. La bellezza di Lena Horne è una di queste.

TURNBO Sarah Vaughn è più donna di Lena Horne²².

DOUB Che vuol dire? E anche se lo è... come lo capisci? Non è mica come dire che ha più capelli o qualcosa del genere.

TURNBO C'è anche un sorriso più bello. Un sacco di gente dorme con Sarah Vaughn.

DOUB Come fai a sapere quanta gente va a letto con lei?

TURNBO Ho detto che dorme con lei, che la sogna, non che ci va a letto.

²²“Sarah Vaughn got more nature than Lena Horne.” To have “more nature” means to be someone who commands respect.

(**DOUB** ricomincia a spazzare).

Tutti parlano di Lena Horne e della gente che sogna Sarah Vaughn. La gente non sa che Sarah Vaughn ha tutto più di Lena Horne. Credono solo a quello che sentono. Ma Sarah Vaughn è più donna... cioè un sorriso più bello... cioè più personalità... e sa cantare meglio.

DOUB (*Smette di spazzare*). Non abbiamo mica niente da ridire su questo. Non abbiamo mica detto niente sul cantare. Tu hai detto che Lena Horne non era bella.

TURNBO Non lo è. Non è per niente bella come pensa la gente. La gente crede che è bella.

DOUB Ah, capisco... la gente crede che i cani mordono. La gente crede che se ti tagli sanguini.

(**FIELDING** entra con una tazza di caffè).

Ehi Fielding... Turnbo dice che Lena Horne non è bella.

FIELDING Certa gente dice che la merda non puzza.

(*Appoggia la tazza su uno sgabello. DOUB tira su la giacca di YOUNG-BLOOD dal divano e la appende*).

Prima o poi scopriranno che non è così. Sono proprio le belle donne come Lena Horne che fanno ammazzare un uomo.

TURNBO Non devi mica essere bella per far ammazzare un uomo.

(*FIELDING appoggia il suo cappotto sullo schienale del divano. DOUB prende il caffè dallo sgabello e lo dà a FIELDING*).

Qualsiasi donna fa ammazzare un uomo se quello non sta attento. Dico bene Doub?

DOUB Dici bene. Ecco perché non parlo di donne. E non parlo neanche di soldi.

(**FIELDING** cerca la bottiglia sotto il cuscino).

Quelle sono le due cose di cui non mi senti mai parlare troppo. Quelle sono le due cose che fanno ammazzare la gente.

FIELDING (*Trova la bottiglia e la porge a DOUB*). Donne e soldi farebbero ammazzare anche un prete.

DOUB Io l'ho visto succedere. (*Butta via la bottiglia*). Chiedi a uno di quei tizi, qualcosa del tipo "Perché lo fai?" Devi prenderlo dopo che si è dato una calmata. Devi portarlo in prigione e dopo circa sei o nove mesi gli chiedi perché ha ucciso chi e

come. Te lo dirà. Ti dirà che aveva una donna per la testa e non riusciva a ragionare. Poi quando ha visto qualcun altro parlare con lei, gli sembrava la causa di tutti i suoi guai.

(**FIELDING** *si siede sul divano*)

E non c'era altro da fare che ucciderlo. Ecco perché se mi vedi parlare con una donna puoi scommetterci che è mia sorella o mia zia. (**DOUB** *spazza sotto al divano*).

TURNBO Hai ragione. La prima cosa che pensa un uomo quando sta con una donna è di non volerla dividere con qualcun altro. Dice, questa è mia. Questa me la tengo stretta. Me ne vado da Betty Jean ma questa me la tengo stretta. Se becco qualcuno che le ronza intorno... gli spacco braccia e gambe... sempre se non gli sparo con la mia 44. Dice così e poi se ne va da Betty Jean. Non sa che qualche altro tizio ha detto la stessa cosa se becca qualcuno intorno a Betty Jean. Quel tizio... va a trovare Betty Sue mentre quest'altro ronza intorno alla sua Betty Jean. Prima o poi... qualcuno prenderà una cantonata. Qualcuno andrà da Betty Jean quando invece doveva andare da Betty Sue e questa è la fine²³. Non resta che scriverlo sulla sua lapide. "Qui giace Bubba Boo. Beccato con Betty Jean invece che con Betty Sue".

(*Tutti ridono. DOUB e TURBO si danno un cinque*).

DOUB C'è su un sacco di lapidi.

(*Il telefono squilla. DOUB svuota i posacenere e butta il caffè di FIELDING. Dopo il quarto squillo FIELDING risponde*).

FIELDING (*Al telefono*). Servizio taxi. (*Pausa*). Sì, glielo dico. (*Riattacca*). Turnbo, era zia Lil. Dice che dovevi andarla a prendere dal dottore.

TURNBO Sai che si è messa con i Testimoni di Geova. Quando torno posso dirti tutto quello che vuoi sapere sulla Bibbia.

(**TURNBO** *esce. Squilla il telefono*).

FIELDING (*Risponde*). Servizio taxi. (*Pausa*). Arrivo. Macchina verde. (*Riaggancia*).

DOUB No. Aspetta un attimo. Pensavo che Becker ti aveva buttato fuori.

FIELDING No, io e Becker siamo a posto.

(**FIELDING** *esce. DOUB svuota la paletta. Entra YOUNGBLOOD con una cinghia del motore, una chiave e due stracci*).

²³"that'll be all she wrote for him." It means that there is no more to be said.

YOUNGBLOOD Ho pulito il volano e cambiato la cinghia. (*Butta via la cinghia*). Altri quindicimila chilometri²⁴ e avrai bisogno di un nuovo alternatore.

DOUB Grazie. (*Dà dei soldi a YOUNGBLOOD*).

YOUNGBLOOD Senti Doub, cos'è questa storia che ho sentito sulla stazione che chiude?

DOUB Lo hai saputo solo adesso? Stanno cercando di prendere l'intero isolato. Buttano giù tutto e costruiscono delle case.

YOUNGBLOOD Maledizione! Perché lo vogliono fare?

DOUB (*Continua a tirare su e pulire*). Sono contento che lo fanno. Era ora che facessero qualcosa da queste parti. Ne hanno parlato per anni di come avrebbero sistemato qui.

YOUNGBLOOD (*Mette via la chiave nella cassetta degli attrezzi*). I bianchi non hanno proprio il senso del tempismo. Aspettano quando posso comprarmi una casa e poi mi levano la terra da sotto i piedi!

DOUB I bianchi non sanno neanche che ci sei. Dovresti smettere di pensarla così. Hanno deciso di buttare giù queste baracche prima che tu nascessi. Continui a pensare che tutti sono contro di te e che non avrai mai niente. Ho visto un centinaio di negri troppo pigri per alzarsi dal letto la mattina che dicono che i bianchi sono contro di loro. È solo una scusa. Vuoi fare qualcosa della tua vita, allora l'opportunità è lì. Devi solo liberarti di quel "I bianchi sono contro di me". Al diavolo, non sanno neanche che sei vivo.

YOUNGBLOOD Lo sapevano che ero vivo quando mi hanno arruolato e mi hanno mandato in Vietnam a farmi sparare. Lì lo sapevano che ero vivo! (*Si siede su uno sgabello*).

DOUB Non sei mica l'unico che ci hanno mandato. Ci hanno mandato anche un sacco di altra gente. Certi non sono stati così fortunati da tornare vivi. Non sei stato l'unico arruolato nell'esercito. Io sono andato nell'esercito nel cinquanta. Cercavo di combinare qualcosa di buono. Era dopo la guerra. Non avevo idea che tiravano fuori una cartina, ci mettevano un segno e dicevano "Andiamo ad ammazzare un po' di gente da quelle parti". Non ero nell'esercito che da quattro mesi e mi mandano in Corea. Seconda Divisione. Compagnia B. Quarto Battaglione. Era una compagnia subordinata. (*Si siede sul bordo del tavolo*). Penso che a quel tempo l'unico cadavere che avevo visto era quello di mia nonna quando Foster l'ha seppellita. Era tutto quello che sapevo su un cadavere. Ma poi l'ho imparato in fretta. Il terzo giorno

²⁴"Ten thousand miles" in the ST. I decided to convert it into kilometers, because this unit of measurement in Italy is not used, and the correspondence between the two is not of common knowledge.

ci hanno messo su dei camion e siamo andati sulla linea del fronte. Non potevo avere più paura di così. Mi ricordo le ultime parole che mia mamma mi aveva detto, erano che pregava che non mi mandassero in prima linea. Ero in Corea da tre giorni ed eccomi in prima linea. Ero là fuori e tutto era tranquillo. Il sergente ci ha detto di scendere dai camion. Siamo scesi e abbiamo iniziato a camminare. Dopo circa duecento metri abbiamo visto il nostro primo cadavere. Poi un altro. Poi altri tre. Il sergente dice "Va bene, ripuliamo. Voglio che li mettete uno sopra l'altro in pile da sei". Non lo dimenticherò mai. "Voglio che li mettete uno sopra l'altro in pile da sei". Non cinque. Non sette. Sei. E questo è quello che ho fatto nei nove mesi successivi. Pulire il campo di battaglia. Mi ci sono voluti sei mesi prima di arrivare a tenere la cena nello stomaco. Poi non mi ha più dato fastidio. Non ho mai imparato a fare altro. Dovevano addestrarmi ma non l'hanno mai fatto. Non gli importava di me. Non gli importava di un bel po' di noi. Quello che sto cercando di dirti è che i bianchi non hanno niente di personale contro di te solo perché compri una casa e poi tirano giù l'isolato. Sei troppo giovane per dipendere dalla guida del taxi abusivo. È questo che vuoi fare per tutta la vita?

YOUNGBLOOD No, ma dov'è che posso guadagnare cinquanta dollari al giorno senza tasse? Dove altro è che ho il vantaggio di non pagare le tasse?

DOUB (*Si alza*). Quanti anni hai? Ventiquattro? Perché non vai a scuola usando i servizi per i veterani? Diventa qualcuno. Combina qualcosa della tua vita. Puoi essere tutto quello che vuoi. Puoi fare il pilota o l'ingegnere o qualcosa del genere. Come dico ai miei figli, il mondo è ai vostri piedi. Quando avevo la tua età, l'unica cosa che potevi fare se volevi un lavoro era raccogliere i piatti sporchi, far andare l'ascensore e pulire i gabinetti. Cose così. Adesso non è più così. Puoi fare tutto quello che vuoi. Sei giovane, ti comporti un po' da matto, ma hai un po' di testa. Non butti via i tuoi soldi. Hai abbastanza testa da comprare una casa. (*Si siede sul bracciolo del divano*). Vai a scuola, Youngblood. Sei troppo giovane per guadagnarti da vivere guidando taxi abusivi.

YOUNGBLOOD Ho altro a cui pensare, adesso. Come mi procuro dei mobili e pago quei trecento dollari al mese del mutuo.

DOUB Perché non provi con un'altra stazione.

YOUNGBLOOD (*Si alza*). Sono tutti al completo. Se Ace non moriva, non sarei entrato nemmeno qui.

DOUB Parla con Becker. Vedi se riesce a farti avere qualcosa lì alla fabbrica.

(**YOUNGBLOOD** *si gira verso di lui*).

Lì ha degli agganci.

YOUNGBLOOD Non voglio lavorare in nessuna fabbrica. L'ho visto come la fabbrica riduce le persone e ho giurato che non ci avrei mai lavorato in una fabbrica. La fabbrica ti risucchia la vita. Non è per me. Non voglio. Farò di tutto ma non quello.

(Il telefono squilla. DOUB va a rispondere).

DOUB Non è mica che puoi fare sempre quello che vuoi. Certe volte devi fare quello che serve. I neri confondono sempre le due cose.

(YOUNGBLOOD si siede sul divano. Al telefono).

Servizio taxi. *(Pausa)*. No, non è qui adesso. Glielo dirò. *(Riattacca)*.

Qualcuno di nome Glucker delle Acciaierie J&L vuole che Becker lo richiami.

YOUNGBLOOD Senti Doub, cosa farai quando la stazione chiude?

DOUB Non lo so. Becker parla di chiudere. Volevo metterci tutti insieme e vedere se riusciamo a trovare un posto dove traslocare la stazione. Se non va, credo che guiderò l'autobus fino a che non viene fuori qualcos'altro. Non sono troppo preoccupato. Ho la pensione della ferrovia e non ho nessuno, solo me stesso, me la caverò. *(Si siede su uno sgabello).*

(FIELDING entra con una tazza di caffè. Segna sulla lavagna).

FIELDING Ehi, Doub. Youngblood. Ci sono rimaste solo altre due settimane, eh?

DOUB Sì. Chiudono tutto il primo del mese.

FIELDING Cosa farai?

DOUB Non lo so, Fielding.

FIELDING *(Mette una bustina di zucchero nel caffè)*. Beh, è un peccato. Questo è tutto quello che ho da dire sulla cosa. Hai visto il figlio di Becker ieri?

DOUB No, non l'ho visto. È passato di qua?

FIELDING Sì, è passato. Io e Turnbo eravamo qui. Un bel ragazzo. È venuto a trovare suo papà. Un ragazzo grande, forte.

(YOUNGBLOOD scivola di lato sul divano così FIELDING può sedersi accanto a lui).

Youngblood, tu e Turnbo avete sistemato le cose?

YOUNGBLOOD Sì. Finché se ne sta fuori dagli affari miei.

FIELDING Mi sa che non dura tanto. Turnbo è fatto così. Si fa gli affari di tutti. Non gli devi dare retta. Devi ignorare quello che dice.

DOUB Che cosa... tu e Turnbo ve le siete dette?

FIELDING Turnbo gli ha puntato una pistola.

DOUB Cosa ha fatto?

FIELDING Gli ha puntato una pistola.

DOUB Quel negro è pazzo. (*Si alza*). Prima o poi Ammazzerà qualcuno con quella dannata pistola. Così o qualcuno ammazzerà lui. Questa è la quarta o la quinta volta che punta quella pistola su qualcuno. Una volta ha puntato quella pistola su un uomo per cinquanta centesimi. L'uomo ha fatto la corsa e gli ha detto che lo pagava più tardi. Turnbo ha visto il tipo seduto lì vicino a fare colazione. È entrato... ha spalancato la porta con un calcio... agitando in aria la pistola. Dicendo che ammazzava qualcuno per cinquanta centesimi. L'uomo non aveva un centesimo. Aveva convinto la cameriera a fargli credito e Turnbo entra e vuole sparare al tipo. Qualcuno ha dovuto dargli cinquanta centesimi per non farlo uccidere. Ricordati quello che ti dico, Un giorno o l'altro finirà per ammazzare qualcuno.

(TURNBO entra cantando e tutti smettono di parlare guardandolo. YOUNGBLOOD si sposta per sedersi su uno sgabello).

TURNBO Volete che torno fuori così potete finire.

DOUB Non mi interessa cosa fai.

TURNBO Vi siete zittiti... come se stavate parlando di me. (*Appende il cappello e la giacca*).

FIELDING No, non parlavamo di te...

DOUB (*Va di fronte a TURNBO*). Sì, stavamo parlando di te. Stavamo dicendo che punterai quella pistola sulla persona sbagliata uno di questi giorni.

TURNBO Non ti riguarda Doub. Non lascerò nessuno approfittarsi di me, ecco cosa e Youngblood ha solo un'altra possibilità.

DOUB Sì, hai ragione. Non mi riguarda. Facciamo che sto zitto. (*Prende il cappello e la giacca*). Youngblood, se vedi Becker, non dimenticarti di dirgli che ha chiamato Glucker della fabbrica.

(DOUB esce).

FIELDING Qualcuno ha chiamato Becker dalla fabbrica?

TURNBO Deve essere per il nipote di Shealy. Quello che ha rubato da Taylor con il figlio del vecchio Pitt. Becker sta cercando di trovargli un lavoro alla fabbrica.

FIELDING Ah, beh, lui può riuscirci. Ha un sacco di conoscenze lì. Ha fatto avere un lavoro a un sacco di gente.

(**TURNBO** prende uno sgabello e lo ripulisce).

Cosa farai Turnbo quando la stazione chiude?

TURNBO Ah, sono a posto. Ho parlato con Lewellen sulla Centre. Prenderò il posto di Jim Bono. Bono è in ospedale con il cancro. (*Si siede sullo sgabello*).

FIELDING Davvero? Che peccato.

TURNBO Tu che farai?

FIELDING Non lo so. Doub diceva di trovare un altro posto. (*Guarda fuori dalla finestra*). Aspetterò e vedrò che dice Becker.

TURNBO E tu, Youngblood?

YOUNGBLOOD Non ho niente da dirti.

TURNBO Se è così che la metti...

YOUNGBLOOD Stammi alla larga, vecchio. La prossima volta ti farai male per davvero.

(**TURNBO** si alza e **YOUNGBLOOD** si alza).

TURNBO Certo non lascio che mi fa niente nessuno.

FIELDING Non cominciate adesso. Avanti, dovete essere amici.

TURNBO Non ho iniziato proprio niente. Ho provato a parlarci, volevo farla diventare acqua passata e lui vuole minacciarmi.

(*Il telefono squilla*).

YOUNGBLOOD Ti ho già detto tutto quello che avevo da dirti.

TURNBO Va bene allora. Se è così che la metti. Bene!

(**YOUNGBLOOD** si siede sul divano. **TURNBO** va a rispondere al telefono. *Al telefono*).

Servizio taxi.

(*Pausa. A **FIELDING***).

Fielding.

(*Dà il telefono a **FIELDING** e si siede sullo sgabello*).

FIELDING (*Al telefono*). Pronto? Oh, salve, signorina Mayberry. (*Pausa*). Certo, la porto a fare la spesa. È già pronta? (*Pausa*). Arrivo. (*Riattacca*).

(Entra SHEALY. FIELDING controlla il vestito di SHEALY, mentre se la prende con calma con il caffè prima di buttarlo via).

SHEALY C'erano chiamate per me stamattina?

YOUNGBLOOD Non mi pare.

SHEALY Quella ragazza ha detto che mi chiamava alle dieci. Sapevo che stava mentendo quando l'ha detto. Becker è già stato qui?

TURNBO Non l'ho visto. Ho sentito che Becker è arrabbiato perché usi il telefono per prendere numeri della lotteria.

(FIELDING esce).

SHEALY Becker è sempre arrabbiato per qualcosa.

(Il telefono squilla e TURNBO va a rispondere. Entra BOOSTER).

TURNBO *(Al telefono)*. Servizio taxi. *(A SHEALY)*. Shealy. *(Passa il telefono a SHEALY)*.

BOOSTER Ehi ragazzi. Il mio vecchio è da queste parti?

TURNBO Non l'ho visto per tutto il giorno. Però sono appena arrivato. Youngblood, Becker è passato?

YOUNGBLOOD Non l'ho visto.

SHEALY Sì. 347...

TURNBO Tornerà tra poco.

SHEALY ... e combinazione di 617 per cinquanta centesimi... 929 per un dollaro. *(Prende il taccuino e scrive)*. Sì. Ok. *(Riattacca)*.

BOOSTER Prendi i numeri?

TURNBO Sì. Shealy, questo è il figlio di Becker. Questo è Shealy. Lui è l'uomo della lotteria.

BOOSTER Dammi tre dollari sul 319 secco.

(SHEALY scrive il numero e dà a BOOSTER la sua ricevuta).

Se vedete il mio vecchio, ditegli che sono passato.

(BOOSTER esce. YOUNGBLOOD si avvia verso la porta).

YOUNGBLOOD Shealy, vado qui accanto a darmi una ripulita. Se arriva Becker, digli che ho un messaggio per lui.

SHEALY Non me ne starò qui tutto il giorno. Darò a quella ragazza altri cinque minuti.

TURNBO Vai, glielo dico io.

YOUNGBLOOD Va bene, torno subito.

(**YOUNGBLOOD** esce).

TURNBO Quel ragazzo non ha proprio testa.

SHEALY Ho sentito che ve le siete dette.

TURNBO È un dannato idiota. *(Il telefono squilla. TURNBO risponde. Al telefono).* Servizio taxi. *(Pausa. A SHEALY).* Shealy.

SHEALY *(Prende il telefono).* Shealy. *(Pausa).* Ehi, piccola! *(Pausa).* Certo. È quello che ti ho detto. Dov'è che sei? *(Pausa).* Non ti muovere. Resta lì. Sarò lì tra cinque minuti.

(Riaggancia il telefono. Prende a TURNBO il suo cappello e apre la porta).

Dai, Turnbo. Dammi un passaggio fino all'Hotel Ellis. Questa potrebbe essere quella giusta! Se non vedo il viso di Rosie, ti do cinque dollari per il viaggio! *(Dà a TURNBO il cappello e escono).*

(Il telefono squilla. Entra RENA. Vede la roba di YOUNGBLOOD sul divano. Entra YOUNGBLOOD con una tazza di caffè).

YOUNGBLOOD Cosa fai qui?

RENA Ho bisogno di vederti. Non sei tornato a casa ieri notte.

YOUNGBLOOD Esatto. Per cosa? Dimmelo, eh? Perché tornare a casa? Visto che magari tu non c'eri.

RENA Dov'eri?

YOUNGBLOOD Che ti importa dov'ero? Sono rimasto qui, se vuoi saperlo. Ho dormito sul divano. Perché dovrei tornare a casa, con te che fai tutte quelle stupide accuse?

RENA Non ho fatto nessuna accusa. Ho solo detto che sapevo di te e Peaches.

YOUNGBLOOD Qualcuno ti dice di aver visto tua sorella nella mia macchina e tu salti alle conclusioni. Non sai cosa sto facendo.

RENA Appunto. Non lo so cosa stai facendo. È quello che sto dicendo. Non si può certo dire che non hai un passato. Se mi ricordo bene, eri il capobanda.

YOUNGBLOOD Sono qui. Dovrebbe essere abbastanza. Se non volevo essere qui, sarei da qualche altra parte. Perché non ti basta? *(Appendere il cappello).*

RENA Perché non è abbastanza. Non voglio qualcuno che pensa che basta solo essere lì... e non serve fare altro. Voglio qualcuno che parla con me... non uno che mi nasconde le cose.

YOUNGBLOOD Vuoi sapere cosa ti stavo nascondendo?

(RENA appoggia la borsa e la sacca dei libri).

Te lo dico. Ho tirato su un po' di soldi... lavorando giorno e notte... tu mi accusi di andarmene in giro a divertirmi... e tutto quello che sto cercando di fare è risparmiare abbastanza soldi così posso comprare una casa così tu e Jesse avete un posto decente dove vivere. Ho chiesto a Peaches se veniva con me a vedere le case, perché volevo farti una sorpresa. Volevo arrivare a casa con un camion e dire: "Dai, piccola, traslochiamo". Guidare fino a Penn Hills e mettere il camion davanti a una di quelle case e dire: "Questa è tua. Questa è la tua casa piccola". È questo che stava cercando di nasconderti. È per questo che Turnbo l'ha vista girare in macchina con me per tutto questo tempo. Ho trovato una casa e mi mancano centocinquanta dollari per chiudere l'affare, ho preso dal cassetto gli ottanta dollari.

RENA Una casa? Una casa, Darnell? Hai comprato una casa senza di me!

YOUNGBLOOD Volevo farti una sorpresa.

RENA Mi fai una sorpresa con una casa? Non lo fare. Una nuova TV va bene. Uno stereo... un divano... un frigorifero... vanno bene. Ma non farmi una sorpresa con una casa che non ho nemmeno avuto la possibilità di scegliere! È questo che stavi facendo? È questo il debito che dovevi pagare?

YOUNGBLOOD Dici sempre che non vuoi vivere tutta la vita nelle case popolari.

RENA Darnell, non puoi mica comprare una casa senza di me. Quante volte nella tua vita pensi di poter scegliere una casa?

YOUNGBLOOD (*Va verso RENA*). Aspetta di vederla. È davvero bella. È tutta su un piano... ha un seminterrato... una specie di piccolo rifugio. Possiamo mettere lì la TV. Mi sono detto, a Rena piacerà. (**YOUNGBLOOD** prende **RENA** tra le sue braccia). Aspetta che veda che le ho comprato una casa.

RENA (*Si allontana*). No, hai comprato una tana per Darnell... ecco che hai fatto. Così puoi sederti lì e guardare le tue partite di football. E la cucina? E il bagno? Quante finestre ci sono in camera? C'è un posto dove Jesse può giocare? Quanti armadi ci sono?

(**YOUNGBLOOD** si siede su uno sgabello).

Non puoi semplicemente farmi una sorpresa con una casa e io cosa dovrei dire: "Oh, Darnell, è bella". Una volta l'avrei fatto. Ma non ho più diciassette anni. Ho delle responsabilità. Voglio sapere se ha un collegamento per una lavatrice e un'asciugatrice perché devo lavare i vestiti di Jesse. Voglio sapere se ha un cortile e se ha una recinzione e quanto lontano deve andare Jesse per andare a scuola. Non penso mica a dove mettere la TV. Non è questo che è importante per me. E tu lo dovrei sapere,

Darnell. Devi sapere cosa è importante per me come io devo sapere cosa è importante per te. Non ti sto chiedendo di farlo da solo. Sono qui con te. Siamo sulla stessa barca. Vedi... casa o non casa adesso non abbiamo i soldi per mangiare. Ma se tu avessi parlato con me... se l'avessi condiviso con me... avremmo potuto andare da mia madre e avremmo potuto avere gli ottanta dollari per la casa e avere i soldi per mangiare. Hai sbagliato tutto, Darnell. Voglio dire, hai fatto la cosa giusta ma l'hai fatta male.

YOUNGBLOOD Ogni cosa che faccio, per te è sbagliata. Ecco perché salti alle conclusioni. Ecco perché mi hai accusato di andarmene in giro con Peaches. Non riesci a vedere che ho smesso di andare sempre alle feste... che ho smesso di girare con Ba Bra e Earl... che ho smesso di correre dietro alle donne. Mi guardi e vedi solo il vecchio Darnell. *(Si alza)*. Se non riesci a vedermi in un altro modo... allora tanto vale che mi arrenda. Non posso cancellare il ricordo di chi ero se non ti accorgi che sono cambiato. Esco e lavoro come un mulo per cercare di fare qualcosa di carino per te e non importa che faccio, non va mai bene perché quello che vedi è come ero. Non lo vedi il nuovo Darnell. Non vedi che sono cambiato.

RENA *(Di fronte a YOUNGBLOOD)*. So che le persone cambiano... ma so anche che possono ritornare quello che erano.

YOUNGBLOOD No, Rena... le persone credono a quello che vogliono credere... a quello che nella loro testa hanno deciso di credere. So cosa sembrava quando ero via tutto il giorno e non portavo a casa neanche un soldo.

(RENA si siede sul divano).

Ma potevi anche accorgerti che ero stanco... potevi dire: "Darnell non parla tanto perché è stanco". Avresti potuto accorgerti che non mi comportavo come qualcuno che se ne va in giro a divertirsi... che non tornavo a casa puzzando di alcol e profumo... che non mi vestivo come qualcuno che se ne va in giro a divertirsi. Se guardavi meglio, ti accorgevi di quanto ero emozionato quando ho avuto il lavoro con UPS... di come ti ho chiesto se potevo prenderlo... ti accorgevi che stavo facendo dei piani... che non me ne stavo seduto a bere birra e giocare a carte... che mi alzavo presto la domenica e andavo all'aeroporto per cercare di guadagnare qualche dollaro in più prima dell'apertura della stazione di taxi. Ma non hai visto niente di tutto questo. Non hai visto il nuovo Darnell. Ti basi ancora sui tuoi ricordi. Ma il passato è passato, è chiuso. Sto pensando al futuro. Non sei l'unica a pensare a Jesse. Ecco perché sto cercando di fare qualcosa di diverso. Ecco perché sto cercando di comprare una casa. Forse dovevo dirtelo della casa. Forse ho sbagliato. Ma l'ho fatto. Ci ho provato a mostrarti che ti amo, ma che me ne viene? *(Pausa. Si appoggia al tavolo)*.

RENA Ok, Darnell... hai ragione. Dovevo accorgermi di tutto questo. Ma quello che proprio non vedi è che anche io sono cambiata. Siamo tutti e due diversi da come eravamo... dall'inizio quando ci siamo innamorati. (**RENA** *si alza*). Ti amo ancora Darnell. Ma l'amore basta fino a un certo punto. Quando andavamo a scuola era abbastanza. Quello era il nostro mondo. Era tutto. Ma non è più tutto. Non ho tutte le risposte... certe volte non ho nemmeno le domande, ma so che bisogna essere in due per trovarle. So solo che abbiamo qualcuno, un bambino di due anni, che conta su di noi.

YOUNGBLOOD Io so che quando ti prendo la mano (*Va verso RENA*) devi dire: "Darnell non mi deluderà... mi ama". Non voglio più fare sbagli nella vita. Non voglio rovinare tutto. Non voglio invecchiare e raccontare che una volta avevo quella ragazza... ma che non la vedo da ventidue anni.

RENA Se non è quello che vuoi Darnell, devi dirmelo. Se non sappiamo cosa è importante per ognuno di noi e non impariamo a dividerlo, allora non ce la possiamo fare. Non riusciamo a essere una coppia.

YOUNGBLOOD Ti voglio piccola... Te l'ho detto. Sei già quello di cui sono orgoglioso. Voglio che diventi quello che mi dà gioia. Perché c'è solo una cosa che ho sbagliato... stare lontano da te una notte di troppo.

RENA Dov'è questa casa?

YOUNGBLOOD Penn Hills. Ha anche una bella cucina. Ha un piccolo cortile. Ha una bella camera da letto. Ha proprio una bella camera da letto.

RENA Sì. Non vedo l'ora di vederla.

YOUNGBLOOD Dov'è mio figlio?

RENA A casa di mia madre. Devo andare al mio corso di contabilità.

YOUNGBLOOD Vuoi un passaggio?

RENA Camminerò. Ho bisogno di esercizio.

YOUNGBLOOD (*Prende la mano di RENA*). No, ti do un passaggio. Non voglio perderti di vista. Effettivamente potresti dover saltare questa lezione.

RENA Cosa? Hai qualcosa da insegnarmi?

(Si baciano a lungo. Entra BECKER. Quando vede la coppia sbatte la porta. Nessuna risposta. Sbatte di nuovo la porta. Si separano).

BECKER Hei... Hei... Questo lo dovete fare a casa.

RENA Come va, signor Becker?

BECKER Sto bene. Voi come va?

YOUNGBLOOD Beh, Becker... Mi sono comprato una casa.

BECKER Sì. Dove l'hai comprata?

YOUNGBLOOD Penn Hills.

BECKER Bene! Lì ci sono delle belle case. È una bella mossa, Youngblood. Sono contento che lo fai. Non c'è niente come avere una proprietà. Potrebbero anche chiamarti come giurato. La maggior parte dei giovani sta dall'altra parte della legge. Quanti anni ha il bambino adesso?

RENA Due. Sembra che ne ha tre. Grande com'è.

BECKER Non resta che sposarsi. A novembre saranno diciassette anni che io e Lucille siamo insieme. Diciassette anni. Le ho detto, mettiamoci assieme. Ha detto ok. Nemmeno io sapevo bene che voleva dire. Pensavo che voleva dire tirare o spingere insieme. Ma lei mi ha insegnato che uno può spingere e l'altro può tirare... basta farlo nella stessa direzione. Capisci cosa voglio dire? Non va sempre tutto liscio. È la vita. Basta non andare in pezzi. Quando ti guardi intorno vedrai che tutto quello che avete è l'un l'altro. Non c'è molto di più.

(**YOUNGBLOOD** e **RENA** *si guardano*).

Anche se sembra che c'è... arriva un giorno che scopri che non c'è molto di più che vale la pena di avere.

(**BECKER** *va verso l'archivio e tira fuori il libro contabile. Pronto per uscire, YOUNGBLOOD* raccoglie la borsa e la sacca dei libri di **RENA** e *leva la sua camicia dal divano*).

Ora non voglio farmi gli affari tuoi o qualcosa del genere Youngblood, ma la prossima volta che vuoi passare la notte per conto tuo... fai come me... vai a dormire sul divano in soggiorno. Non mettere in piazza gli affari tuoi.

(**BECKER** *si siede al tavolo*).

Quando metti in piazza gli affari tuoi non hai idea di quanta gente vuole immischiarsi.

YOUNGBLOOD Me ne sono accorto. Anche se non sono in piazza, la gente ce li vuole mettere.

BECKER Vedo che stai imparando. Presto ne saprai quanto me. Tu e Turnbo siete a posto? È stato qui?

YOUNGBLOOD Sì. A posto. Un uomo della J&L ha chiamato per te. Vuole che lo richiami. Si chiama Glucker, credo. Qualcosa del genere.

BECKER Se vedi Doub o Turnbo o Fielding, digli che ci vediamo per un incontro stasera alle sette. Vediamo cosa possiamo fare per non far chiudere questo posto.

YOUNGBLOOD Ok, glielo dico. Dai, piccola, andiamo prima che arrivi tardi alla lezione.

(YOUNGBLOOD prende il cappello e la giacca. BECKER e RENA si fanno un cenno di saluto con la mano. Dopo che RENA è uscita, BECKER e YOUNGBLOOD alzano i pollici in segno di approvazione. Escono. BECKER comincia a cantare. Va al telefono e fa il numero).

BECKER *(Al telefono)*. Il Sig. Glucker del personale. *(Pausa)*. Jim Becker. *(Pausa)*. Signor Glucker? Sono Becker. *(Pausa)*. Quando? *(Pausa)*. Certo, per lei lo faccio volentieri...*(Pausa)*. Va bene. Non c'è problema. Può contare su di me. Senta Glucker, c'è un ragazzo che sta provando a fare qualcosa di buono della sua vita, sta cercando di mettersi sulla buona strada. Voglio mandarlo lì da lei. Bene, sarebbe d'aiuto. Anche qualcosa di temporaneo, gli lasci mostrare che cosa sa fare. Grazie. Lo mando da lei. Si chiama Robert Shealy. Va bene. Grazie ancora.

(Riattacca il telefono e si siede al tavolo. Entra BOOSTER. BECKER si dà da fare per mettere in ordine la stazione).

Siamo chiusi. Non ci sono macchine. Può andare sulla Webster, all'angolo con la Roberts. Lì c'è la stazione di Maceo Brown.

BOOSTER Ho pensato a quello che hai detto. Un sacco di cose a cui pensare. Dopo vent'anni pensavo di essere diventato bravo a pensare... ma ci sono tante cose che ti sfuggono. Sono andato sulla tomba di mamma...

(BECKER ignora BOOSTER. Raccoglie le sue carte e le sue cose ed esce dalla stazione. BOOSTER è sbalordito. Si riprende e tira fuori una sigaretta. Entra FIELDING).

FIELDING Ho appena visto tuo papà. Deve avere una corsa. Come va? *(Segna sulla lavagna)*.

BOOSTER Bene. Sto bene. Sto solo cercando di capire cosa fare.

FIELDING Se stai in cima a un albero l'unica cosa da fare è saltare giù. Ma prima devi sapere come ci sei arrivato lì. Sei salito per prendere delle mele o eri inseguito da un orso? Devi saperlo perché potresti dover iniziare a correre quando arrivi giù. Se stai cercando di capire cosa fare... devi prima capire come ti sei ritrovato nella situazione in cui sei. È facile. Ma non hai idea di quante persone non riescono a

capirlo. (*Guarda il vestito di BOOSTER*). È questo che ti danno? (*Butta le chiavi sul tavolo*). Dovrebbero vergognarsi. Quella lana da quattro soldi che vale la miseria un dollaro e novantanove centesimi al metro. Avrebbero potuto darti un bel gabardine di lana. Un bel ragazzo come te... potevano guardarti e accorgersi che eri un intenditore di vestiti da uomo. (*Guarda di nuovo l'abito con l'occhio esperto di un sarto*). Potrei allargare qui sulle ascelle. (*Tiene in alto le braccia di BOOSTER*)... aggiungere un po' di imbottitura sulle spalle... spostare i bottoni... mettere un punto croce doppio su quel risvolto. (*si siede al tavolo*)... non lo conoscono tutti il punto croce doppio. Mica lo sanno fare in tanti un punto croce doppio. Una volta in tutta la città di Pittsburgh non ce n'erano che due. Io e Jimmy Green. E lui non lo sapeva fare nemmeno così bene.

BOOSTER (*Si accende una sigaretta*). Vedo che ne sai qualcosa.

FIELDING Facevo vestiti per Billy Ekstine. Facevo tutti i suoi vestiti. Non li lasciava fare a nessun altro.

(**BOOSTER** *si siede sul bracciolo del divano*).

FIELDING Andava in giro e i tizi delle band erano gelosi di lui. Cercavano sempre di fare uno meglio dell'altro, sai com'è. Cercavano di tenere segreto il nome dei loro sarti. Count Basie aveva scoperto che ero il sarto di Billy Ekstine... viene da me e non se ne voleva andare finché non gli avevo fatto un vestito. Ha mandato a puttane tutto il suo tour. (**FIELDING** *si alza*). Ha dovuto cancellare Cleveland e Cincinnati per aspettare quel vestito per dieci giorni. Gli è costato ventimila dollari in incassi persi, ma diceva che non gli importava. (*Si siede sul divano*). Ha cercato di portarmi via a Billy, ma Billy era di Pittsburgh e questo ci legava in qualche modo. Anche se devo dire che mi piaceva Basie perché pagava bene. (*Tira fuori la bottiglia e fa un sorso*). Ma questo non era abbastanza per dividere me e Billy.

L'unica cosa che poteva farlo era questa bottiglia qui. E ha fatto a pezzi un sacco di altre cose. Non va sempre come pensavi. Non sempre hai il tipo di vita che sogni. Capisci cosa voglio dire?

BOOSTER Credevo di diventare campione del mondo dei pesi massimi. Di essere il prossimo Albert Einstein. Ma mi ero dimenticato che non puoi vivere dei tuoi sogni. L'ho scoperto quando avevo sette anni. Ho sognato che avevo una bicicletta. Me ne andavo dappertutto in bicicletta. Ci giravo in tondo. Pedalavo dappertutto. Ci andavo al negozio. Ci andavo a scuola. Me ne andavo dappertutto in bicicletta. Una bicicletta rossa. Aveva una coda di procione appesa alle manopole del manubrio. Aveva un piccolo campanello sul manubrio. Se qualcuno si metteva in mezzo dovevi solo suonarlo. Aveva dei bei catarifrangenti. Una vecchia sella che sembrava troppo

grande per te, ma poi alla fine sembrava della grandezza giusta. Aveva i parafranghi nella parte posteriore... e un piccolo sellino lì dietro, se volevi dare un passaggio a qualcuno poteva sedersi lì. Era una delle più belle biciclette mai viste. Mi sono svegliato e sono andato a cercarla. Dovevo andare a scuola. Dov'era la bicicletta? Perché non ci salgo sopra? L'ho cercata dappertutto. Ho guardato nel cortile. Nel cortile dei vicini. Dov'era la bicicletta? È stato in quel momento che ho deciso che i sogni non valgono niente in questo mondo. Potresti essere il presidente o un vescovo o qualcosa del genere. Puoi sognare di avere più soldi di Rockefeller. Guarda cosa succede quando ti svegli.

FIELDING Puoi sognare una fortuna e svegliarti a mani vuote. È quello che diceva mio papà. *(Beve dalla bottiglia)*. Non dovrei proprio farlo. Becker non deve vedermi. È contro le regole di Becker. Credo che ne sai qualcosa, eh?

BOOSTER Qualcosa di che?

FIELDING Dico che devi saperne qualcosa delle regole di Becker.

BOOSTER Sì, credo di sì. Le regole di Becker mi hanno mandato al penitenziario.

FIELDING Non andrei così in là.

(BOOSTER si alza. FIELDING gli offre la bottiglia e lui la prende, è rivolto verso la lavagna con le regole, fa un sorso e ridà la bottiglia a FIELDING. BOOSTER va verso la porta).

BOOSTER Ci vediamo.

FIELDING prendine un goccio.

(BOOSTER esce. FIELDING beve un altro po'. Entra PHILMORE. Ha in mano una borsa da viaggio. Ha bevuto. È chiaro quando cerca di chiudere la porta. FIELDING ride. PHILMORE lo guarda da vicino).

PHILMORE Ci conosciamo?

FIELDING Io ti conosco. So che vivi a Homewood sopra il bar Frankstown perché ti ho portato lì un paio di volte.

PHILMORE Vivevo là. La mia donna mi ha sbattuto fuori. Non lo sa, ma le mancherò. La prossima settimana mi pregherà di tornare. Vedrai.

FIELDING Non ne dubito.

PHILMORE Sono andato da mia sorella ma non mi ha fatto restare. Ora devo andare da mia mamma.

FIELDING Mamma ti prende in casa.

PHILMORE *(Guarda la lavagna)*. Quanto vuoi per andare a East Liberty?

FIELDING Ti costa tre dollari.

PHILMORE Senti, qui ho solo due dollari. Portami lì e te li do. Lavoro lì all'hotel William Penn. Lavoro lì da sei anni. Non sono mai mancato un giorno. Fammi credito di un dollaro. Te lo do la prossima settimana.

FIELDING *(Si alza e prende le chiavi)*. Va bene. Andiamo.

PHILMORE A mamma non piace quando vai da lei... ma ti prende con sé.

FIELDING *(Prende la borsa di PHILMORE dalla sua mano)*. Devi avere qualcuno su cui contare. Prendi mia moglie. Non vedo quella donna da ventidue anni. Un giorno ho fatto un sogno...

(FIELDING e PHILMORE escono quando squilla il telefono. Le luci si abbassano sulla scena).

SCENA 2

(Le luci si accendono sulla stazione di taxi. È l'inizio della sera. TURNBO, FIELDING, YOUNGBLOOD e DOUB sono seduti in cerchio ad ascoltare BECKER. Le luci e la postura degli uomini danno l'idea di un incontro clandestino).

BECKER Va bene... sapete tutti perché siamo qui. Sapete tutti cosa sta succedendo. La città si sta preparando a chiudere questo posto il primo del mese. Lo butteranno giù. Butteranno giù l'intero isolato.

YOUNGBLOOD Butteranno giù l'intero quartiere.

DOUB Dovrebbero costruire delle case. Ecco cosa devono fare.

TURNBO Dovrebbero costruire un nuovo ospedale lì sulla Logan. Ne parlano da un sacco di tempo. Dovrebbero costruire un'altra ala di quella scuola per bambini ebrei, per sostituire la parte che hanno buttato giù. Dovrebbero costruire delle case sulla Dinwidee.

BECKER Turnbo ha ragione. Dovrebbero costruire delle case, ma non le vedrete mai. Non vedrete altro che la demolizione. È tutto quello che ho mai visto.

YOUNGBLOOD È tutto quello che c'è da vedere.

FIELDING Hanno costruito quel condominio per anziani sulla Bedford.

YOUNGBLOOD Non stiamo mica parlando di un singolo edificio. Stiamo parlando del quartiere.

BECKER Va bene. Siccome chiuderanno questo posto, dobbiamo capire cosa faremo. Ho parlato con Tanenhill di affittare quel posto sulla Centre, quello che era la latteria di Siegal. Possiamo fare così. Oppure possiamo provare a metterci con un'altra

stazione. Possiamo provare a fare come dicono loro come abbiamo già fatto. All'inizio cercavo di fare tutto per bene. Pensavo che era la cosa migliore da fare. Anche quando non sembrava che giocavano pulito, mi dicevo che sarebbero cambiati. Col tempo ho capito che appena le cose cominciano ad andarti bene, loro cambiano le regole. Adesso devi fare qualcos'altro. Mi sono detto che arriva mio figlio e sistema lui tutto. Ho scaricato la cosa su qualcun altro. Me la sono tolta di dosso e l'ho scaricata su qualcun altro. Mi sono detto che finché potevo fare questo, allora potevo semplicemente andare avanti e trovare scuse per tutti quanti. Ma adesso basta trovare scuse per tutti... me compreso. Non continuerò a farlo. Io dico che restiamo qui. Siamo già qui. La gente sa che siamo qui. Siamo qui da diciotto anni... e non vedo nessun motivo per spostarci. Città o non città. Mi guardo intorno e tutto quello che vedo è edifici chiusi. Qualcuno è chiuso da più di dieci anni. (*Si alza*). Se vogliono costruire delle case, quello è il momento per buttarle giù... quando sono pronti a costruire le case. Chiudono questo posto il primo del mese e lo lasciano sbarrato per i prossimi quindici... venti anni.

TURNBO È così che hanno fatto fallire Memphis Lee.

BECKER E se non facciamo qualcosa, faranno fallire Clifford. Faranno fallire Hester. Faranno fallire noi. Che Clifford continui a vendere i suoi sandwich di pesce finché non sono pronti a costruire qualcosa. Che Hester continui a vendere latte e burro. Perché continueremo a far uscire da qui i taxi fino a che non arrivano i bulldozer! Non ci sarà nessuna chiusura da queste parti! Ci batteremo per questo. Che vadano a chiudere da qualche altra parte.

FIELDING Per me va bene.

TURNBO A proposito... cosa faranno? Se diciamo di no che non ce ne andiamo. Cosa faranno?

FIELDING Se tutti restano uniti non possono fare niente.

BECKER Dobbiamo aumentare la quota di dieci dollari al mese...

YOUNGBLOOD Perché?

BECKER Per aiutarci a pagare le spese legali. Ci troveremo un avvocato. Ci mettiamo con Clifford e Hester e ci troviamo un avvocato. Lo facciamo legalmente. Ci sono modi per combatterli. Se vogliamo continuare a stare qui a guidare i taxi lo faremo per bene. Ci troviamo un avvocato che può andare in tribunale e presentare un esposto. Ora ci sono un paio di cose che sono venute fuori di cui dobbiamo occuparci. Voglio tutte le auto controllate.

Le persone hanno diritto, se le porti in giro, di aspettarsi che i freni funzionano. Pulite il bagagliaio. Pulite l'interno della macchina. Tenetela pulita. La gente vuole andare in giro in una macchina pulita. Facciamo un servizio alla comunità. Non sti-

amo mica solo portando in giro le persone. Diamo un servizio. Ecco perché rispondete al telefono "servizio taxi". Non dite taxi di Becker o di Joe. Fa parte del servizio dare alle persone un modo per portare la spesa a casa o per portare la valigia alla stazione degli autobus o all'aeroporto per andare a casa a trovare la loro mamma o chiunque vogliono andare a trovare. Voglio che tutti facciano il loro per dare il servizio che ci si aspetta da noi. È ora di andare. Devo andare a lavorare alla J&L... sono a corto di personale e hanno bisogno di qualcuno che sa come far funzionare le macchine... sarò lì ogni notte questa settimana. Ma ricordate... la prossima settimana... martedì... non ci saranno pannelli di legno su porte e finestre da queste parti. Non si chiude questa stazione! Youngblood...

(**YOUNGBLOOD** si alza. **BECKER** prende un dollaro dalla tasca).

Corri da Hester e procuraci una lampadina per quella lampada.

(**TURNBO** si alza e apre la porta a **YOUNGBLOOD** che esce).

DOUB (Si alza). Ehi Becker, quale avvocato prenderemo?

BECKER Non so Doub. Non ci ho ancora pensato.

TURNBO Dovremmo prendere Wendell Freeman. È quello che ha vinto quella causa per l'NAACP quando quelli non lasciavano entrare le persone di colore in quelle case là a Shadyside. Con tutti soldi che ha fatto... dovrebbe lavorare gratis.

FIELDING Come pensi che dovrebbe lavorare gratis? Chi conosci che lavora gratis? Avanti dimmene uno... Chi conosci che lavora gratis?

TURNBO Fielding, non stavo parlando con te.

DOUB Chi sarà dovrebbe essere dalla nostra parte. La metà delle volte sono preoccupati per quello che la città dice o pensa di loro. L'ho visto succedere.

BECKER Sì, anche io. Potete scommettere che chi avremo sarà dalla nostra parte. Non stiamo facendo tutto questo per niente. (*Va verso la porta*). Fatemi arrivare alla fabbrica prima dell'inizio del turno. (*Si ferma*). Senti Doub... ah, non importa. (**TURNBO** dà a **BECKER** il cappello). Ci vediamo domani.

(**BECKER** esce).

TURNBO (*Prende il suo cappello*). Vado a vedere cosa dice Clifford sul fatto che chiudono il suo locale.

DOUB Aspetta... vengo con te. (*Va verso la porta*). Vieni Fielding? (**FIELDING** fa vedere che non gli interessa). Dai, ti offro un sandwich di pesce.

FIELDING Beh... visto che la metti così. Un po' di limonata non ha mai ammazzato nessuno.

(Tutti escono. Le luci si spengono sulla scena).

SCENA 3

(Si accendono le luci sulla stazione il giorno seguente. DOUB e TURNBO sono seduti sulle sedie. FIELDING è appoggiato al muro vicino al telefono. Tutti sono in silenzio e con un'aria grave. Il silenzio si amplifica. FIELDING rompe il silenzio).

FIELDING Becker mi piaceva. Abbiamo avuto i nostri scontri e tutto il resto, ma mi piaceva. *(Il telefono squilla. FIELDING risponde dopo il terzo squillo. Al telefono).* Pronto?*(Pausa)*. Sì.*(Pausa)*. Va bene. Arrivo. *(Riattacca)*. Ho una corsa.

(FIELDING esce).

TURNBO Quand'è il funerale, lo sapete?

DOUB Non è ancora stato deciso.

TURNBO Chissà se aveva un'assicurazione.

DOUB Cosa te ne frega se aveva un'assicurazione!

TURNBO Me lo stavo solo chiedendo. *(Si alza)*. Potrò pure chiedermi qualcosa. Ho qualcosa per la testa e lo dico e basta. Non c'è mica niente di male...

DOUB Turnbo, chiudi quella bocca! *(Si alza)*.

TURNBO Devo aver perso la testa per stare qui e provare parlare con un maledetto idiota!

(TURNBO esce. DOUB si siede e fissa il muro. Squilla il telefono. DOUB risponde dopo il secondo squillo).

DOUB *(Al telefono)*. Qui oggi non ci sono macchine. *(Riaggancia)*.

(DOUB si appoggia al bracciolo del divano, si sente male. Entra YOUNGBLOOD).

YOUNGBLOOD Ehi, Doub.

DOUB Youngblood. *(Comincia a ripulire la stazione)*. Fielding è fuori per una corsa.

YOUNGBLOOD Ho visto Turnbo seduto in macchina qui fuori.

DOUB Era qui che parlava a vanvera.

(YOUNGBLOOD e DOUB si siedono per un momento in silenzio).

YOUNGBLOOD Non c'era un uomo più gentile di Becker. Lo sai no? Sempre a cercare di sistemare le cose. Sempre a preoccuparsi per qualcun altro. Sempre attento agli altri.

DOUB Sì.

(*Entra SHEALY*).

SHEALY Ehi, Doub. Youngblood.

DOUB Hai sentito?

(**YOUNGBLOOD** *si leva la giacca e si siede sul bracciolo del divano*).

SHEALY Sì, l'ho sentito al telegiornale ieri sera. Ha lavorato lì tutti quegli anni e non è successo niente. Va in pensione... torna al lavoro un giorno... e quello è il giorno che il bullone decide di rompersi. Non capisco. Non ha nessun senso per me. Sono andato a trovare Lucille e le ho portato un po' di soldi. Aveva vinto con un quarto di dollaro un paio di giorni fa.

DOUB Come la sta prendendo?

SHEALY La sta prendendo abbastanza bene. Considerando come è successo. All'improvviso e tutto il resto. (*Si siede*).

DOUB Dovrò passare a trovarla.

(*Entra PHILMORE. È sobrio e severo*).

SHEALY Ehi, Philmore.

PHILMORE Mi dispiace per il signor Becker. Ho sentito che è morto in un incidente alla fabbrica. Era una brava persona.

DOUB Sì. Grazie.

PHILMORE Avete bisogno di qualcuno per portare la bara?

DOUB (*Stringe la mano a PHILMORE*). Non appena avranno deciso qualcosa, vi farò sapere. Nessuno sa un granché per adesso.

PHILMORE Se sapete qualcosa... fatemi sapere. Mi prendo un giorno dal lavoro.

DOUB Grazie Philmore. Grazie per essere passato.

(**PHILMORE** *esce*).

SHEALY (*Mette le mani nelle tasche*). Ecco dieci dollari per i fiori.

DOUB (*Prende i soldi*). Va bene.

YOUNGBLOOD (*si alza e partecipa*). Ecco i miei.

SHEALY Sapete che quel tipo ha vinto con tre dollari ieri.

DOUB Chi?

SHEALY Il figlio di Becker. Ha vinto con quel 319.

DOUB Qualcuno l'ha visto?

SHEALY Lucille dice che non ha sue notizie.

DOUB Mi chiedo se lo sa.

(Entra FIELDING, seguito da TURNBO).

FIELDING *(Segna sulla lavagna)*. Hei Shealy.

DOUB Fielding, raccogliamo dieci dollari per i fiori.

(FIELDING mette le mani nelle tasche e tira fuori otto dollari da dare a DOUB).

FIELDING Youngblood, prestami due dollari.

DOUB Tieni, li aggiungo ai quattro dollari che mi devi.

FIELDING Che quattro dollari ti devo?

TURNBO Sai che l'altro giorno hai preso in prestito quattro dollari da quell'uomo. Vedi, Doub, ecco perché io non gli presto niente.

(SHEALY si siede su uno sgabello).

FIELDING Non ne so proprio niente dei quattro dollari. *(Sbatte i soldi nella mano di DOUB)*.

DOUB Va bene, dannazione! Lo so! Dammi indietro i sei. Dammi dieci dollari Turnbo.

TURNBO Dieci dollari per cosa?

DOUB Per i fiori. Mettiamo tutti dieci dollari.

FIELDING Come diavolo pensi che ti devo sei dollari?

DOUB Chi pensi di essere.

TURNBO Va bene. Youngblood te li ha dati i suoi?

(YOUNGBLOOD si alza).

DOUB Negro perché non ti fai gli affari tuoi! Per una volta, eh?

FIELDING Senti, Doub... per cosa te ne devo ridare sei?

TURNBO Questi sono affari miei. Voglio essere sicuro che tutti pagano.

DOUB Lascia che me ne occupi io.

YOUNGBLOOD Tu non ti devi preoccupare degli affari miei.

TURNBO Non sono preoccupato per gli affari tuoi. Dico solo...

(La porta si apre ed entra BOOSTER. Tutti rimangono in silenzio).

BOOSTER Ehi ragazzi, il mio vecchio è qui in giro?

(YOUNGBLOOD, TURNBO e DOUB si siedono).

Ok, va bene, Lo aspetto qui.

(BOOSTER si siede al tavolo. Si accorge che qualcosa non va).

Hei cosa succede?

(Si accorge che tutti lo stanno guardando).

Perché siete tutti lì seduti a guardarmi?

TURNBO Non hai sentito?

BOOSTER Sentito cosa?

DOUB *(Si alza)*. Non lo sai che tuo papà è morto?

(Il telefono squilla. BOOSTER va verso DOUB).

BOOSTER Ehi, senti! Di che stai parlando? Eh? Di che stai parlando?

(Si volta verso FIELDING). Cosa dice di mio papà morto? *(Si avvicina a DOUB)*. Di che stai parlando?

DOUB È stato ucciso lì alla...

(BOOSTER mette le mani attorno al collo di DOUB. Spingendolo attraverso la stanza. Cerca di impedire che le parole gli escano dalla bocca. YOUNGBLOOD e TURNBO afferrano BOOSTER riuscendo finalmente a trattenerlo. SHEALY allontana DOUB).

BOOSTER Di cosa parli negro? Lasciatemi andare! Lasciatemi andare! Lasciatemi andare! *(Lasciano andare BOOSTER. Cade a terra)*. Quel negro dice che mio papà è morto!

(Le luci si spengono sulla scena).

SCENA 4

(Le luci si alzano sulla stazione dei taxi. Sono passati tre giorni. Tutto è stato cancellato sulla lavagna, a parte BECKER. YOUNGBLOOD e TURNBO sono seduti sul divano a giocare a dama. FIELDING restituisce a DOUB i soldi. DOUB, FIELDING e SHEALY sono lì seduti senza far nulla. Tutti sono appena tornati dal funerale).

DOUB Quando traslochi, Youngblood?

YOUNGBLOOD Sabato

SHEALY Ho sentito che hai comprato una casa a Penn Hills.

YOUNGBLOOD Sì.

SHEALY Lì ci sono delle belle case. Qualcuno di quei ragazzi che giocano per gli Steelers ha casa lì. Sono delle belle case.

TURNBO Non sono belle come le case di Monroeville. Tanta gente non compra più casa a Penn Hills. Vanno a Monroeville.

SHEALY (A **TURNBO**). Scusa... dove hai detto che è la tua casa? Quale hai comprato? Continuo a dimenticarmelo.

YOUNGBLOOD Il reverendo Flowers ha fatto un bel funerale.

FIELDING Sì, è vero. Mi ha fatto venir voglia di andare in chiesa. Avere qualcuno che fa una predica così su di me.

TURNBO L'unica cosa che può dire di te è che sei un alcolizzato.

FIELDING Chi pensi di essere. Certo che bevo. Tutti bevono. Non dovresti andare in giro a giudicare la gente.

DOUB Perché non la finite con questi battibecchi. Non c'è nessuno che ha voglia di sentirli oggi.

SHEALY Resterete ancora tutti qui? Vi batterete per non far chiudere questo posto, Doub?

TURNBO Per cosa ti preoccupi? L'unica cosa è che non avrai un posto per prendere le giocate. Tutto qui. È solo di questo che ti preoccupi.

SHEALY Stavo parlando con quest'uomo qui.

DOUB Non lo so, Shealy. Non sarebbe lo stesso senza Becker.

FIELDING No. Di sicuro no.

YOUNGBLOOD Io ci sto se ci siamo tutti. Sennò trovo un lavoro da qualche parte. Vado a scuola. Tiro su la mia famiglia. Faccio quello che devo fare. Ecco, questo.

FIELDING Becker mi piaceva. Abbiamo avuto le nostre discussioni. Ma mi piaceva.

(Entra BOOSTER).

BOOSTER Volevo solo passare e ringraziarvi per tutto quello che avete fatto.

(Si avvicina a DOUB, gli stringe la mano e lo abbraccia).

DOUB Certo. Non c'è n'è uno qui che non avrebbe fatto tutto quello che poteva per Becker.

BOOSTER Sì, lo so.

(BOOSTER stringe la mano a YOUNGBLOOD e poi a FIELDING).

FIELDING È così. Puoi essere orgoglioso di tuo papà. Mi piaceva. Non aveva neanche un nemico a questo mondo. Non è vero, Doub?

BOOSTER *(Stringe la mano a TURNBO e poi a SHEALY).* Veramente, non lo conoscevo bene. Non l'ho mai conosciuto bene come tutti voi. Non posso dire niente di male su di lui. Si è preso cura di me quando ero giovane... Non se ne andava in giro e non si lamentava né litigava con mia mamma. L'unica cosa che sapevo che faceva era lavorare sodo. *(Spinge la sedia di BECKER sotto il tavolo).* Al tempo non mi importava molto, perché non riuscivo a vedere le cose come le vedo adesso. Aveva i suoi modi. Credo come tutti. L'unica cosa che mi dispiace... è che non ha avuto dalla vita quello che ha dato. Si meritava di meglio di quello che la vita gli ha fatto avere. Non posso fare a meno di pensarlo. Ma avete ragione. Sono fiero del mio vecchio. Sono fiero di lui. *(Il telefono squilla).* E sono fiero di essere il figlio di Becker. *(Si ferma e si riprende).* Non sono venuto qui per fare una predica. *(Va verso la porta. Si ferma e si gira. Il telefono continua a squillare. Va lì e alza la cornetta. Al telefono).* Servizio taxi.

(Le luci calano fino al buio).

Fine dello spettacolo

3.1 A few notes on the translation from professor Lina Insana

On November 30th 2021 I had the opportunity to meet via Zoom with a group of undergraduate students of *Italian Studies* and *Italian Language, Literature, and Culture*

of the University of Pittsburgh. Professor Lina Insana teaches a course called *Italian Translation Workshop*, held in Italian, and she asked me if she could read the first scene of my Italian translation of *Jitney* with her students. This is the course syllabus in Italian: “*Con questo corso noi nel programma di italianistica speriamo di mettere alla prova la conoscenza della lingua e la cultura italiana degli studenti iscritti. Si partirà da una breve cronistoria delle pratiche della traduzione e le loro implicazioni teoriche per campi come l'estetica, la filosofia, la politica, e il copyright. Avvalendosi del materiale già studiato nel programma di italianistica, gli studenti del corso prenderanno spunto dalle traduzioni inglesi di testi canonici per mettere in esame i problemi pratici e teorici della traduzione letteraria. Durante il semestre, leggeremo e considereremo una serie di saggi sui vari aspetti del campo detto Translation Studies mentre gli studenti eseguiranno attività traduttive sempre più intense e estese. Queste attività copriranno una gamma di stili e generi; dagli esercizi tratti dal libro di testo, Thinking Italian Translation, a traduzioni di natura più indipendente di poesia, prosa narrativa, teatro, testi cinematografici, e giornalismo; dall'italiano all'inglese. Alcuni filoni percorreranno il corso: prima, in cosa consiste un “fallimento” della traduzione (translation fail)? Cosa contribuisce a questi errori? Da cosa deriva la loro comicità? Poi, cercheremo di sviluppare il lato collaborativo di questo campo, con l'ampliamento (in gruppo) di elementi lessicali, attività di revisione alla pari, e un progetto collaborativo di service learning presso il Heinz History Center di Pittsburgh. Alla fine del semestre avremo modo di contribuire al progetto di tradurre in italiano e presentare ad un pubblico italiano un'opera del drammaturgo pittsburghese August Wilson.*”

During our online meeting I answered a few questions coming from the students about my translation choices. At the end they told me that they would have given me some feedback and suggestions on the translation. Professor Insana sent me their precious contributions, which I'm copying here:

- *taxi abusivo* with regard to title. One part of the text that really stood out to me in the beginning was how she translated jitney station to *una stazione di taxi abusivi*, but still left the title the same. I think this was an important decision, because she did not try to change the title and create something new for it,

but instead left it as it was for the readers to come to understand themselves. (like she did with many other things and locations in the text, for example giant eagle, which I appreciated). However, in the first part that describes the setting, she explains that the jitney station is *una stazione di taxi abusivi*, which I thought was a good decision because she explained what a jitney is without taking away the integrity of the title.

- *ragazza gialla* better than *mulatta* (possibility to offend; or, rethink or discuss with members of the community; is there a different Italian term among black Italians?)
- Keeping *GI Bill* as-is and not changing to *prestiti per i veterani*
- *Signora* for lady (p. 4) seems too formal
- *taxi abusivo* seems possibly negative

The translator said *stazione di taxi abusivo* which to me has a sort of harmful or negative connotation, an alternative could be *stazione di taxi sottobanco* or *stazione di taxi in nero*. Both of which mean an under the table operation, which explains the premise of the business less negatively.

- *frate* for *boy*: doesn't capture cultural and historical context. Based on the historical significance of the word, that had at this time been reclaimed by the black community, *boy* was used as a way to talk down to younger members of the community. This is similar to how it was used when white owners or employers talked down to enslaved black Americans or servants. In this way, *Ragazzo*, *Ragaz*, *Raga*, or even *figlio* might work better. As far as my understanding of "frate" goes, it does not carry the patronizing tone that comes with the word *boy* used in this context.
- The target text is too formal. For example, when Youngblood says to Shealy, "I didn't know you and Pope was tight", the Italian translation reads, "Non sapevo che tu e Pope eravate amici". Tight is Black slang.

Page	ST	TT	Comment/suggestion
7	"got hold of one"	"che mi lego a qualcuno"	More than "legarsi" the sense here is "prendere" or even "afferrare" (figuratively, of course)
7	"time I lay down with them"	"ogni volta che ci vado a letto..."	"solo/basta il tempo di...?"
10	'Old Lady Mc-Neil"	(La) McNeil	Is there a way to maintain detail about her age?
10	"I know who you talking about"	"so di chi stai parlando"	Absence of auxiliary verb (you're or you are talking...) signals Black speech or at the very least a difference in sociolect
13	"that building been condemned"	"l'edificio è stato dichiarato inagibile da due anni"	Absence of auxiliary verb (building's been or building has been...) signals Black speech or at the very least a difference in sociolect; "inagibile" seems to be of a different register than "condemned"
14	"he alright"	"se la caverà"	"he alright" has more a sense of "he's a good guy" than "he'll make it" or "he'll do ok"
15	"jumped off the roof of the Irene Kaufmann Settlement House"	"quella scuola per bambini ebrei"	La IKSH (poi "Hill House") all'origine era più un centro per immigrati—ma ormai negli anni '70 era un vero e proprio pietra miliare per la comunità della zona (e non più legata alla comunità ebraica): http://www.jewishhistoryhhc.org/timeline.aspx#074c4a29-1921-4827-8b4d-3b9d1fb46da1

Conclusion

This translation has been an amazing experience. First of all because I got to know August Wilson and his work. Secondly because this was the first time I translated a 70-page text, experiencing, for a short period of time, how a translator works. How many times you read the original text and think which is the right Italian word or expression that should be chosen. You listen to the rhythm of the sentences as you read it in your mind and then aloud, just to understand if it feels different. I don't know how many times I asked myself "does it sound awkward?" You read your translation so many times, that at some point you have to stop and let it rest for some time, because you become almost sick of it. But even if you do not read it, it is there in your mind, and you go through it during your everyday activities. The characters almost become close friends, and at some point you must decide that it is done, that you will not make any more changes.

The third reason is the fact that *Jitney* is a play, and it will not just sit on these pages, but will eventually find its way to the stage, as the original text was meant to do. This process has already started, because on July 8th there was a public reading of some excerpts of the Italian text at the *Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL)* of the University of Padova. The director Renzo Carbonera selected four Black Italian actors (Maurizio Bousso, Germano Gentile, Bintu Ouattara and Aron Tewelde), who gave the public an idea of what the final staged version would be. Although they only rehearsed together for a few days, the outcome was amazing. Hearing those words, that I repeated so many times in my head, finally spoken on the stage, has been really unexpected and exciting.

Here below are a few pictures²⁵ and the poster of the event.

²⁵Photos by Giovanni Milanese



Avvicinamento al mondo di August Wilson

di Redazione

CONDIVIDI



**renzo
carbonera**

testo di
**august
wilson**
jitney

lapiccionaja
centro di produzione teatrale

Avvicinamento al mondo di August Wilson, è una lettura performativa della traduzione italiana dell'opera Jitney del drammaturgo August Wilson, vincitore di due Premi Pulitzer e considerato uno tra i più importanti scrittori teatrali afroamericani.

L'evento, è parte del progetto **AvvicinaMenti**, Le quattro stagioni del DiSLL – culture, lingue, civiltà realizzato nell'ambito del "Bando per Progetti di Terza Missione – anno 2022" dell'Università di Padova. Il cast di attrici e attori afro-italiani, mette in scena un'opera e un autore tradotti per la prima volta in italiano da **Angela Soldà** (laureanda presso il DiSLL) nella produzione della **Piccionaja Centro di Produzione Teatrale (Vicenza)** e con la regia di **Renzo Carbonera** (ex studente Unipd), con la partecipazione degli attori **Maurizio Bousso, Germano Gentile, Bintu Ouattara e Aron Tewelde**.

Introduce **Fiona Dalziel**.

Bibliography

AFP in Barcelona, 2021. *'Not suitable': Catalan translator for Amanda Gorman poem removed*. [Online]

Available at: <https://www.theguardian.com/books/2021/mar/10/not-suitable-catalan-translator-for-amanda-gorman-poem-removed>

[Accessed 18 April 2022].

Alberto Sobrero, A. M., 2006. *Introduzione alla linguistica italiana*. Roma/Bari: Laterza.

Allan, K., 2013. *The Oxford Handbook of The History of Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.

Allinger, A., 2013. *Translating Pictures into Words: The Influence of Romare Bearden on August Wilson*.

Alonge, G. & Carluccio, G., 2014. *Il cinema Americano Classico*. Roma: Laterza.

ALTA's Board of Directors, Staff, and Equity Advocates, with input from the ALTA BIPOC Caucus, 2021. *ALTA Statement on Racial Equity in Literary Translation*. [Online]

Available at: <https://literarytranslators.wordpress.com/2021/03/22/alta-statement-on-racial-equity-in-literary-translation/>

[Accessed 23 April 2022].

Aprile, M., 2021. *Manuale base di linguistica e grammatica italiana*. Bologna: Il Mulino.

Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H., 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. London-New York: Routledge.

- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H., 2000. *PostColonial Studies, The Key Concepts*. Oxon: Routledge.
- Baker, M., 1992. *In Other Words: A coursebook on translation*. Oxon: Routledge.
- Baker, M., 2001. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.
- Baker, M., 2006. *Translation and Conflict. A Narrative Account*. Oxon: Routledge.
- Baldwin, J., 1995. *Sonny's Blues*. London: Penguin Books Ltd.
- Bassnet, S. & Trivedi, H., 1999. *Post Colonial Translation*. London-New York: Routledge.
- Bassnett, S., 1991. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *Languages and Cultures in Translation Theories*, 4(1), pp. 99-111.
- Baugh, J., 1983. *Black Street Speech*. Austin: University of Texas Press.
- Baugh, J., 2000. *Beyond Ebonics*. New York/ Oxford: Oxford University Press.
- Bercovitch, S. & Jehlen, M., 1988. *Ideology and Classic American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berlitz, C., 1982. *Native tongues*. New York: Grosset & Dunlap.
- Bermann, S. & Wood, M., 2005. *Nation, Language, and*. Princeton: Princeton University Press.
- Bigsby, C., 2008. *The Cambridge Companion to August Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bollettieri Bosinelli, R. M. & Di Giovanni, E., 2009. *Oltre l'occidente, Traduzione e Alterità Culturale*. Milano: Bompiani.
- Brand, D., 1999. *At the Full and Change of the Moon*. New York: Groove Press.
- Bulawayo, N., 2014. *We need new names*. London: Vintage Books.
- Butler, I., 2016. *Breaking 'Ground': How the Speech Came to Be and What It Set in Motion*. [Online]

Available at: <https://www.americantheatre.org/2016/06/20/breaking-ground-how-the-speech-came-to-be-and-what-it-set-in-motion/>

[Accessed 30 April 2022].

Butler, O., 2014. *Kindred*. London: Headline Publishing Group.

Cabibbo, P., 1993. *La letteratura americana dell'età coloniale*. Roma : Carocci Editore.

Cavagnoli, F., 2010. *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*.

Monza: Polimetrica S.a.s.

Cavagnoli, F., 2019. *La voce del testo*. Milano: Giangiaco­mo Feltrinelli.

Clark, K., 2002. *Black Manhood in James Baldwin, Ernest J. Gaines, and August Wilson*.

Urbana: University of Illinois Press.

CLEAVER, E., 1997. 'We Need to Rescue Kids From Ebonics'. *Los Angeles Times*, 31 January.

Cobb, J., 2018. "Black Panther" and the Invention of "Africa". *The New Yorker*, 18 February.

Corizzato, S., 2012. The Lingua-Cultural Importation of African American Identity in the Italian Dubbed Version of Spike Lee's *Bamboozled*. *A Journal of Literary Studies and Linguistics*, 2(2), pp. 110-120.

Crystal, D., 2010. *A little book of language*. New Haven/London: Yale University Press.

Dangarembga, T., 1988. *Nervous Conditions*. Banbury: Ayebia Clarke Publishing Ltd.

Darden, J. T., 1973. *Afro-Americans in Pittsburgh: The Residential Segregation of a People*. Lexington, MA: Lexington Books.

Davis, B. M., 2019. The Daily Lottery Was Originally a Harlem Game. Then Albany Wanted In. *The New York Times*, 27 February.

Di Stefano, P., 2021. Caso Amanda Gorman, se il dibattito diventa etnico. *Corriere della Sera*, 7 March.

- Dillard, J., 1973. *Black English*. New York: Random House.
- Douglass, F., 2018. *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself*. Praha: Madison & Adams Press.
- Eco, U., 2018. *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di Traduzione*. Firenze: Giunti Editore.
- Elam, H. J., 2006. *The Past as Present in the Drama of August Wilson*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Elam, H. J. & Jackson, K., 2005. *Black Cultural Traffic: Crossroads in Global Performance and Popular Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Elkins, M., 1994. *August Wilson. A Casebook*. New York-London: Garland Publishing Inc.
- Faini, P., 2004. *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*. Carocci: Roma.
- Fairclough, N., 2014. *Language and Power*. London: Longman.
- Fan, J., 2018. Han Kang and the Complexity of Translation - The English-language versions of Han's work have won wide acclaim. Are they. *The New Yorker*, 8 January.
- Fanon, F., 2008. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.
- Fink, G., Maffi, M., Minganti, F. & Tarozzi, B., 2013. *Storia della Letteratura Americana*. Milano: Rizzoli.
- Fiske, E. B., 1981. Education; Black English Debate Fades in Ann Arbor Where it Began. *New York Times*, 5 May.
- Frazer-Carroll, M., 2020. 'It's dangerous not to see race': is colour-blind casting all it's cracked up to be? [Online]
Available at: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/aug/11/its-dangerous-not-to-see-race-is-colour-blind-casting-all-its-cracked-up-to-be>
[Accessed 5 July 2022].
- Freedman, S. G., 1987. A Voice From the Streets. *The New York Times Magazine*, 15 March.

- Gantt, P. M., 2009. Putting Black Culture on Stage: August Wilson's Pittsburgh Cycle. *College Literature*, Spring, 36(2), pp. 1-25.
- Gates, H. L., 1988. *The Signifying Monkey, A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Gates, H. L. J., 1994. *Black Creativity: on the Cutting Edge*. [Online] Available at: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,981564,00.html> [Accessed 28 May 2022].
- Gilroy, P., 1995. *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Giuliani, G., 2015. *Il colore della Nazione*. Firenze: Le Monnier Università.
- Glasco, L. A. & Rawson, C., 2011. *Pittsburgh Places in His Life and Plays*. Pittsburgh: Pittsburgh History & Landmarks Foundation.
- Green, L., 2004. African American English. In: C. A. Ferguson, E. Finegan & S. B. H. J. R. Rickford, eds. *Language in the USA - Themes for the Twenty-first Century*. Cambridge: Cambridge University press, pp. 76-90.
- Gregory, J. N., 2005. *The Southern Diaspora: How the Great Migrations of Black and White Southerners Transformed America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Grimes, W., 1997. Face-to-Face Encounter On Race in the Theater. *The New York Times*, 29 January, p. 9.
- Haley, A., 1964. *The Autobiography of Malcom X*. New York: The Random House Publishing Group.
- Hall, S., 1997. *Representations: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications Ltd.
- Heard, E. J. & Wilson, A., 2001. August Wilson on Playwriting: An Interview. *African American Review*, 35(1), pp. 93-102.
- Holligan, A., 2021. *Why a white poet did not translate Amanda*. [Online]

Available at: <https://www.bbc.com/news/world-europe-56334369>

[Accessed 18 April 2022].

Huges, L., 2015. *The Weary Blues*. New York: Alfred A. Knopf.

Il Post, 2021. *I problemi con i traduttori europei di Amanda Gorman*. [Online]

Available at: <https://www.ilpost.it/2021/03/12/amanda-gorman-traduzioni/>

[Accessed 18 April 2022].

Jervolino, D., 2008. *Per una filosofia della traduzione*. Brescia: Morcelliana.

Jones, G., 1991. *Liberating voices. Oral tradition in African American literature*.

Cambridge-London: Harvard University Press.

Knockturnal, T., 2018. *The Knockturnal*. [Online]

Available at: <https://theknockturnal.com/ryan-coogler-talks-black-panther-special-bam-screening/>

[Accessed 30 November 2022].

Kotze, H., 2021. *English translation: Janice Deul's opinion piece about Gorman/Rijneveld*.

[Online]

Available at: <https://haidee-kotze.medium.com/english-translation-janice-deuls-opinion-piece-about-gorman-rijneveld-8165a8ef4767>

[Accessed 18 April 2022].

Kotze, H., 2021. *Translation is the canary in the coalmine - What the debate about Amanda Gorman's translators is really about*. [Online]

Available at: <https://haidee-kotze.medium.com/translation-is-the-canary-in-the-coalmine-c11c75a97660>

[Accessed 23 April 2022].

Krasner, D., 2007. Jitney, folklore and responsibility. In: C. Bigsby, ed. *The Cambridge Companion to August Wilson (Cambridge Companions to Literature)*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 158-168.

Labov, W., 1972. *Language in the inner city*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Labov, W., 1972. *Academic Ignorance and Black Intelligence*. [Online]
Available at: <https://www.theatlantic.com/past/docs/issues/95sep/ets/labov.htm>
[Accessed 26 October 2022].
- Lahiri, J., 2021. The Book That Taught Me - In its attention to substitution, Domenico Starnone's "Trust". *The New Yorker*, 6 November.
- Lanehart, S., 2015. *The Oxford Handbook of African American Language*. New York: Oxford University Press.
- Leclair, T., 1981. *The Language Must Not Sweat*. [Online]
Available at: <https://newrepublic.com/article/95923/the-language-must-not-sweat>
[Accessed 21 07 2022].
- Lefevère, A., 1992. *Translating, rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London-New York: Routledge.
- Lefkowitz, D., 1997. *The Big Event: Wilson vs. Brustein At Town Hall*. [Online]
Available at: <https://playbill.com/article/the-big-event-wilson-vs-brustein-at-town-hall-com-69419>
[Accessed 23 April 2022].
- Luca Serianni, G. A., 2017. *Manuale di linguistica italiana*. Milano/Torino: Pearson Italia.
- LucasRijneveld, M., 2021. *Everything inhabitable: a poem by Marieke Lucas*. [Online]
Available at: <https://www.theguardian.com/books/2021/mar/06/everything-inhabitable-a-poem-by-marieke-lucas-rijneveld>
[Accessed 22 April 2022].
- Major, C., 1994. *Juba to Jive. A Dictionary of African-American Slang*. New York: Penguin Books.
- Marilyn, E., 1994. *August Wilson: A Casebook*. New York: Garland.
- Marshall, A., 2021. Amanda Gorman's Poetry United Critics. It's Dividing Translators. *The New York Times*, 26 March. [Online]

Available at: <https://www.nytimes.com/2021/03/26/books/amanda-gorman-hill-we-climb-translation.html>.

[Accessed 1 April 2021].

Marshall, P., 1983. *Praisesong for the Widow*. New York: Plume.

Martin Luther King Jr., etc. v. Ann Arbor Sch. Dist., 473 F. Supp. 1371 (E.D. Mich. 1979) (1979) Joiner, District Judge. [Online]

Available at: <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/473/1371/2148458/>

[Accessed 24 July 2022].

McCarthy, C., Crichlow, W., Dimitriadis, G. & Dolby, N., 2005. *Race, Identity, and Representation in Education*. London: Routledge.

Meneghello, L., 2021. *Trapianti*. Milano: Bur.

Morrison, T., 1983. *Recitatif*. New York: Alfred A. Knopf.

Morrison, T., 1987. *Beloved*. London: Vintage Books.

Morrison, T., 2007. Foreword. In: A. Wilson, ed. *The Piano Lesson*. New York: Plume, an imprint of Penguin Random House LLC, pp. xi-xviii.

Morrison, T., 2020. *The Source of Self Regard: selected essays, speeches, and meditations*. New York: Vintage Books.

Munday, J., 2016. *Introducing Translation Studies*. New York: Routledge.

Myskja, K., 2013. Foreignisation and resistance: Lawrence Venuti and his critics. *Nordic Journal of English Studies*, 12(2), pp. 1-23.

Nadel, A., 1993. *May All Your Fences Have Gates: Essays on the Drama of August Wilson*. Iowa City: University of Iowa Press.

Nergaard, S., 2002. *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani.

Nida, E., 1964. *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill.

- Oakland Board, 1997. *Oakland, Calif., board of education resolution adopted Dec. 18, 1996, regarding "ebonics"*. [Online]
Available at: <https://www.edweek.org/leadership/full-text-of-ebonics-resolution-adopted-by-oakland-board/1997/01>
[Accessed 25 07 2022].
- Osimo, B., 2004. *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli.
- Phillips, C., 2006. *Crossing the River*. London: Vintage Bppks.
- Phillips, M., 2020. August Wilson, American Bard. *The New York Times*, 3 December.
- Pierpont Roth, C., 2010. Found in Translation - The contemporary Arabic novel. *The New Yorker*, 10 January.
- Poggeschi, G., 2010. *I diritti Linguistici. Un'analisi comparata*. Roma: Carocci editore.
- Preciado, P. B., 2021. La traduzione è sempre un processo politico. *Internazionale*, 1 April.
- Pullum, G. K., 1999. The Workings of Language: From Prescriptions to Perspectives. In: R. S. Wheeler, ed. *The Workings of Language: From Prescriptions to Perspectives*. Westport: Greenwood Publishing Group, pp. 39-58.
- Raspberry, W., 1996. To Throw In A Lot Of 'Bes, Or Not? A Conversation On Ebonics. *The Washington Post*, 26 December.
- Ravano, A., 2008. *Tradurre: creatività e ascolto, in Gli autori invisibili, a cura di L. Carmignani*. Lecce: Besa.
- Remnick, D., 2005. The Translation Wars - How the race to translate Tolstoy and Dostoyevsky continues to spark feuds, end. *The Ner Yorker*, 30 October.
- Ricoeur, P., 2001. *La traduzione. Una sfida etica, a cura di D. jervolino*. Brescia: Morcelliana.
- Said, E., 2014. *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Scacchi, A., 2012. Negro, nero, di colore, o magari abbronzato: la razza in traduzione. In: T. P. Njegosh & A. Scacchi, eds. *Parlare di razza - La lingua del Colore tra Italia e Stati Uniti*. Verona: Ombre Corte, pp. 254-284.

Schnaiberg, L., 1998. *Anti-Ebonics Ad Was Mistake, Head Start Group Says*. [Online] Available at: <https://www.edweek.org/education/anti-ebonics-ad-was-mistake-head-start-group-says/1998/10> [Accessed 29 07 2022].

Shannon, S. G., 1993. Blues, History, and Dramaturgy. *African American Review*, 27(4), pp. 539-559.

Shannon, S. G., 1995. *The Dramatic Vision of August Wilson*. Washington DC: Howard University Press.

SHIRLEY, D., 1996. 'Colorblind' Casting Has Wilson Seeing Red. [Online] Available at: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-09-01-ca-39559-story.html> [Accessed 5 July 2022].

Smitherman, G., 1994. *Black Talk*. New York/ Boston: Houghton Mifflin Company.

Smitherman, G., 1997. Black Language and the education Black Children: One Mo Once. *The Black Scholar*, 27(1), pp. 28-35.

Smitherman, G., 2006. *Word from the Mother*. New York, London: Routledge.

Spinelli, F., 2021. Quanta Adrenalina per Tradurre Amanda. *Corriere della Sera*, 26 March, pp. 30-31.

Spivak, G. C., 2021. *Can the Subaltern Speak?*. Koln: Walther Konig.

Stroller, P., 1975. *Black American English*. McHenry: Delta .

Sturken, M. & Cartwright, L., 2009. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press .

Takaki, R., 2008. *A Different Mirror. A History of Multicultural America*. Boston: Little Brown & Company.

- Tchernichova, V., 2010. *Tradursi all'altra riva: il viaggio verso le letterature postcoloniali, in Gli studi postcoloniali, a cura di S. Bassi e A. Sirotti*. Firenze: Le Lettere.
- Testa, M., 2021. *Chi può tradurre Amanda Gorman? Quando si confondono letteratura e marketing*. [Online]
Available at: <https://www.micromega.net/amanda-gorman-lavoro-traduttore/>
[Accessed 18 April 2022].
- Thuram, L., 2021. *Il pensiero bianco: Non si nasce bianchi, lo si diventa*. Torino: ADD Editore.
- Tillet, S., 2012. *Sites of Slavery*. Durham: Duke University Press.
- Unknown, 1996. Black English Plan Baffles Some Students in Oakland. *The New York Times*, 21 December.
- Umberto, E., 2003. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- Walker, A., 1994. *Everyday Use*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Walker, J. A., 2005. The ain't constraint: Not-contraction in early African American English. *Language Variation and Change*, Volume 17, pp. 1-17.
- Wang, Q., 1999. *An In-Depth Study of the Major Plays of African-American Playwright August Wilson: Vernacularizing the Blues on Stage*. Lewiston: The Edwin Mellen Press Ltd.
- Waterbury, M. A., 2020. Kin-State Politics: Causes and Consequences. *Nationalities Papers*, 48(5), pp. 799-808.
- Whitehead, C., 2016. *The Underground Railroad*. New York: Doubleday.
- Whitehead, C., 2019. *The Nickel Boys*. New York: Anchor Books.
- Wilson, A., 1981. *Ma Rainey's Black Bottom*. New York: Samuel French.
- Wilson, A., 1988. *Joe Turner's Come and Gone*. New York: Penguin Group LLC.
- Wilson, A., 1990. *The Piano Lesson*. New York: Penguin Random House LLC.

Wilson, A., 1991. How To Write a Play Like August Wilson. *The New York Times*, 10 March.

Wilson, A., 1993. *Two Trains Running*. New York: Samuel French.

Wilson, A., 1996. *Seven Guitars*. New York: Penguin Books USA Inc.

Wilson, A., 1997. The Ground on Which I Stand. *Callaloo*, 20(3), pp. 493-503.

Wilson, A., 1999. *King Hedley II*. New York: Samuel French.

Wilson, A., 2003. *Gem of the Ocean*. New York: Samuel French.

Wilson, A., 2007. *Radio Golf*. New York: Theatre Communications Group.

Wilson, A., 2018. *How I Learned What I Learned - Co-conceived by Todd Kreidler*. New York: Samuel French.

Wilson, A. & Brustein, R., 1996. *Subsidized Separatism: Responses to 'The Ground on Which I Stand' - The debate continues in the wake of the address and its aftermath*. [Online] Available at: <https://www.americantheatre.org/1996/10/01/subsidized-separatism-responses-to-the-ground-on-which-i-stand/> [Accessed 23 April 2022].

Winkler, E., 2012. *Understanding Language*. London: Continuum International Publishing Group.

Abstract in Italian

Quando ci apprestiamo a tradurre un testo, una delle prime cose da fare è cercare di immaginare chi sarà il destinatario della nostra traduzione. Qualcuno che vuole la vita facile e non ha nessuna voglia di sforzarsi, ad esempio, di cercare un nome di una città o di un cibo che non ha mai sentito nominare. Oppure qualcuno che ha la curiosità di scoprire mondi nuovi e mai esplorati o parole dal significato sconosciuto. La traduttrice italiana Franca Cavagnoli sostiene che l'editoria in Italia tende a compiacere il primo tipo di lettore, quello pigro che preferisce che tutto venga adattato al proprio modello culturale. Ecco perché ai traduttori italiani viene spesso chiesto di presentare un testo tradotto che non abbia nulla di scomodo per il lettore. Una lingua più standardizzata possibile, nessuna parola straniera, insomma qualcosa che dia la percezione che il testo sia stato scritto nella propria lingua madre. Il traduttore ed il testo originale diventano invisibili. Questa normalizzazione è importante perché rende il testo più leggibile, e tutti i riferimenti culturali del testo originale vengono eliminati o trasposti. Se scegliere di addomesticare un testo corrisponde al desiderio di ricondurre ciò che è diverso ad un Sé riconoscibile, questo però danneggia quegli autori che nel testo di partenza fanno scelte grammaticali che deviano dalla norma o che cercano di sperimentare sul piano espressivo. Perciò nella traduzione non si dovrebbe appiattare l'alterità culturale o modificare il linguaggio per rendere il testo scorrevole, soprattutto se l'autore non lo fa proprio per una specifica scelta stilistica. Banalizzare scelte stilistiche complesse è un grave danno che può fare il traduttore.

Da qui possiamo ben immaginare come la traduzione possa diventare invece un luogo che accoglie anziché rifiutare o normalizzare la diversità. Può diventare

un'arma potente per promuovere l'inclusione, un luogo dove lo straniero può sentirsi a casa. Paul Ricoeur parla infatti di ospitalità linguistica. Dice anche che dovremmo abbandonare l'utopia della traduzione perfetta, perché questa non esiste. Il traduttore dovrebbe accettare l'imperfezione, perché proprio in questo modo si crea lo spazio per l'altro da noi. La preoccupazione della perdita, per il traduttore, è un grosso dilemma, ma è impossibile mantenere tutto del testo di partenza. Se qualcosa si perde, dall'altro lato qualcos'altro si guadagna.

Anche le ripetizioni sembrano essere spesso un problema per chi traduce. Il traduttore a volte giudica come stilisticamente sgradevole il ripetersi della stessa parola, magari nello stesso paragrafo. Di conseguenza si manifesta quel fenomeno che viene chiamato sinonimizzazione, ovvero la sostituzione della parola ripetuta troppe volte con un sinonimo. Questo accade anche con parole che il traduttore giudica troppo banali, ma se l'autore le ha scelte significa che voleva proprio quelle e non delle altre con un significato simile. Nell'uso della ripetizione può esserci il ritmo del testo, oppure un pensiero ossessivo o qualcosa di talmente importante per uno dei personaggi, che non riesce ad abbandonare, qualcosa di profondo.

La discussione mediatica sul ruolo del traduttore si accende proprio nei primi mesi del 2021, quando la traduttrice olandese della poesia di Amanda Gorman *The hill we climb* rinuncia all'incarico affidatole dall'editore dei Paesi Bassi Meulenhoff. La traduttrice scelta era Marieke Lucas Rijneveld, che è stata in assoluto la più giovane vincitrice, nel 2020, nella storia del prestigioso *International Booker Prize*.

La polemica nasce da un articolo che la giornalista ed attivista Janice Dieul pubblica su un quotidiano olandese. Sostiene che non ha nulla contro Marieke Lucas Rijneveld, ma che non capisce perché la scelta non sia caduta su un traduttore o traduttrice nera. Dice che potrebbe suggerire molti traduttori capaci, che per lo più rimangono sconosciuti ma avrebbero potuto affrontare la traduzione, dandogli probabilmente ancora più forza. Gli scrittori neri anche in Olanda avrebbero bisogno di più visibilità, di essere pubblicati di più, e che il loro talento venisse coltivato, perché il sistema letterario li emargina.

Qualcosa di simile accade in Spagna. Il traduttore spagnolo rilascia infatti un'intervista, dicendo che dopo aver consegnato la traduzione, l'editore gli ha comunicato di non avere il profilo adatto per questo tipo di traduzione e che avrebbero scelto qualcun altro.

A questo punto si possono leggere molti articoli nei principali quotidiani europei dove si commenta l'accaduto. L'obiezione più comune è che se il traduttore deve condividere le stesse esperienze dello scrittore che traduce, allora un non ebreo non potrà mai tradurre Anna Frank, oppure un eterosessuale non sarà in grado di tradurre Rimbaud.

Se poi però leggiamo *The Hill We Climb*, possiamo facilmente notare come non sia assolutamente un testo particolarmente complesso e che non è stato pensato per avere un valore universale. È una poesia scritta per gli americani del 2021 che escono dagli anni bui della presidenza di Trump. Quel "noi" ripetuto così tante volte, si riferisce proprio a loro e non solo agli afroamericani. Non dobbiamo dimenticare che si deve stabilire un rapporto di affinità tra il traduttore ed il testo, che è l'oggetto vero della traduzione, e non tra il traduttore e l'autore. Qui sorge spontanea la domanda, se allora per tradurre i racconti di un soldato durante la seconda guerra mondiale sia necessario aver vissuto la stessa esperienza. Ovviamente non è possibile ed è per questo che il traduttore si prepara, studia, legge altri testi dello stesso autore, legge libri di storia o chiede una consulenza ad un esperto di quell'argomento. *L'American Literary Translator Association*, in un suo comunicato, mette in luce una questione importante: quello che questa polemica sul traduttore di Amanda Gorman ha portato a galla è la scarsità di traduttori neri. Una mancanza causata da lunghi anni di discriminazione in campo educativo e in quello dell'editoria. È impossibile negare che per chi non ha la pelle bianca ci sono delle oggettive difficoltà nell'accesso a determinate opportunità. Opportunità i cui standard di accesso sono stati definiti negli anni dai bianchi. Mi sembra infatti che il pezzo di Janice Dieul contenesse una critica di questo tipo, che volesse mettere in luce quali sono le mancanze, chi viene istituzionalmente aiutato a fare questo lavoro e chi no, a chi vengono dati lo spazio

e la visibilità necessari e a chi vengono negati. È importante ricordare che anche la traduzione è un luogo di negoziazione politica e che l'analisi delle pratiche traduttive di una nazione può rivelare molto sulle tendenze culturali e politiche. La traduzione può infatti garantire la circolazione di determinate narrazioni che in sua mancanza sarebbero relegate in spazi molto ristretti, idee che non potrebbero essere lette o ascoltate da un pubblico più numeroso. Perciò la scelta di promuovere la traduzione di alcuni testi piuttosto che altri, e di contribuire alla diffusione di certe idee o teorie, diventa un atto politico non trascurabile.

Riguardo il problema delle opportunità di visibilità in campo artistico e culturale e in particolare a chi queste vengono concesse, August Wilson fa un importante intervento alla *Theatre Communications Group (TCG) National Conference* nel 1996. All'inizio del suo discorso parla dei suoi punti di riferimento, le persone che sono state importanti nella sua crescita culturale e sociale, nomina Nat Turner, Martin Delaney, Marcus Garvey e Elijah Muhammad. Dice che sono stati fondamentali nell'affermazione del valore dei neri che per molti anni erano stati invece trattati come oggetti o come animali per il lavoro nei campi. Le idee sull'auto determinazione ed il rispetto verso sé stessi, di cui i neri sono stati privati per molto tempo con la segregazione, la negazione di qualsiasi privilegio e lo sfruttamento economico, sono ancora oggi un obiettivo non raggiunto. Ribadisce con forza che gli afroamericani non hanno i mezzi per poter partecipare alla vita della società americana, e i loro valori non vengono promossi dalla cultura dominante. Le istituzioni che sponsorizzano la formazione in campo teatrale dovrebbero dare la possibilità ai drammaturghi afroamericani di sviluppare la loro estetica del teatro. Cita poi una frase tratta da un articolo del critico teatrale Robert Brustein, dove dice che chi sovvenziona il teatro ha cominciato a sostituire i criteri di qualità nella scelta delle produzioni con criteri sociologici, causando una crescita esponenziale di lavori di artisti minoritari. Wilson si chiede se Brustein intendesse dire che il lavoro di questi artisti è per definizione qualitativamente peggiore. Aggiunge che, se questo fosse vero, non si spiegherebbe come mai dei 66 teatri della *League of Resident Theatres* uno solo in New Jersey promuova il

lavoro gli afroamericani. Aggiunge che sono proprio i criteri sociologici che devono essere eliminati, perché sono proprio questi che escludono i neri. Un'altra questione per lui molto importante è quella del colorblind casting. Wilson chiarisce che per lui questa non è altro che una delle pratiche messe in atto dall'imperialismo culturale per cancellare l'identità degli attori neri, una pratica che dice di promuovere quell'assimilazione che la società americana ha rifiutato per quasi quattrocento anni. Il fatto che attori neri impersonino personaggi bianchi è per Wilson la negazione della cultura nera, agli afroamericani vengono negate le opportunità che invece hanno gli attori bianchi, perché ci sono pochi ruoli scritti per un attore afroamericano. Questo ci riporta al punto precedente dove Wilson sostiene che ciò che manca sono proprio i finanziamenti a sostegno della promozione e la visibilità di un altro modo di fare teatro. È arrivato il momento, dice, di impegnarsi per promuovere il teatro fatto dagli afroamericani, per non dipendere più da registi, drammaturghi o attori bianchi.

Essendo stato chiamato in causa, Brustein risponde a Wilson attraverso un articolo sulla rivista di critica teatrale *New Republic*. Accusa il drammaturgo di essere divisivo e di predicare il separatismo, come accadeva negli anni sessanta. Chiede provocatoriamente se voglia tornare ai bagni e scuole separate per neri e bianchi. Chiede a Wilson se pensa veramente che attori come Denzel Washington o Lawrence Fishburne non debbano recitare più Shakespeare in favore di ruoli scritti per gli afroamericani. Aggiunge poi che riguardo ai finanziamenti e alla visibilità, lui dovrebbe essere l'ultima persona a lamentarsene, dato che la produzione di tutte le sue opere è stata finanziata proprio da quelle istituzioni che accusa di imperialismo culturale. Termina l'articolo dicendo che Wilson forse ha una visione troppo ristretta quando dice che i bianchi non sono in grado di capire la cultura degli afroamericani perché non hanno fatto l'esperienza dell'umiliazione della schiavitù. Per Brustein sarebbe come dire che Wilson stesso non può capire gli ebrei, perché non ha sperimentato la vita nell'Egitto dei faraoni. Come se poi professare la stessa religione o avere lo stesso colore della pelle implichi automaticamente la condivisione delle

stesse radici culturali. Nello stesso numero della rivista segue un articolo di Wilson che risponde a Brustein. La discussione si conclude però con un faccia a faccia al municipio di New York nel gennaio del 1997, moderato dall'attrice Anna Deavere Smith. Nonostante il tono amichevole e misurato del confronto, i due rimangono però sulle loro posizioni e Wilson chiude il suo intervento dicendo che è contento di aver conosciuto Brustein di persona (non si erano mai incontrati prima), ma che non ha imparato nulla di più rispetto a ciò che già sapeva sulle sue opinioni.

La questione linguistica è strettamente legata ai concetti espressi fino ad ora sulla traduzione e la formazione culturale. Come già detto in precedenza, la lingua non è solo il veicolo per comunicare la propria visione del mondo, ma è anche un importante vincolo di appartenenza ad una comunità. La lingua ha anche una grande valenza politica, come ad esempio nel caso dell'Ucraina che per molti anni ha sofferto un processo di russificazione che è partito anche dal divieto di usare la lingua ucraina per l'insegnamento nelle scuole. Per rimanere dentro ai confini italiani, un esempio di politiche linguistiche aggressive è quello del sud Tirolo. Alla fine della Prima Guerra mondiale questo territorio, in cui il 90% della popolazione parla tedesco, passa dall'Austria all'Italia. Con l'avvento del fascismo inizia una politica di italianizzazione dell'Alto Adige e l'uso della lingua tedesca viene proibito a scuola e in tutti gli uffici pubblici. Con la nascita del concetto moderno di stato nascono anche le prime leggi che cercano di regolamentare, in particolar modo, la protezione di quelle che vengono chiamate minoranze linguistiche. La definizione che ne dà Francesco Capotorti nel 1976 rimane per molto tempo un punto di riferimento. Egli scrive che una minoranza è un gruppo numericamente inferiore all'interno di uno stato, le cui caratteristiche etniche, religiose e linguistiche differiscono da quelle del gruppo dominante. Quasi vent'anni più tardi, Roberto Toniatti le definisce in modo più aperto, dicendo che le minoranze non esistono di per sé, ma che ci sono gruppi più o meno grandi ed ognuno di questi ha la propria identità.

Uno degli esempi più importanti nel campo della protezione dei diritti linguistici è sicuramente la Catalogna. Se il catalano non fosse tutelato a livello legislativo,

sarebbe scomparso non avendo quello che viene definito come *kin state*. Quest'ultimo è lo stato di riferimento per un gruppo etnico che risiede in un altro territorio, come ad esempio la Francia per gli abitanti del Québec in Canada. È il sistema scolastico che gioca un ruolo fondamentale nella sopravvivenza del catalano, perché nonostante gli studenti debbano imparare anche lo spagnolo, il catalano è la lingua utilizzata per l'insegnamento nelle scuole.

Gli Stati Uniti sono un paese per tradizione multilingue, ma le leggi sul bilinguismo sono state scoraggiate in nome di un'idea di assimilazione ed unità nazionale. Alcune sentenze della corte suprema negli anni venti hanno sancito l'incostituzionalità di alcune leggi messe in atto dai singoli stati per impedire che nelle scuole fossero insegnate altre lingue al di fuori di quella inglese. Nel 1959 Louise Lassiter fa causa all'ufficio elettorale di Northampton, nella Carolina del Nord, perché vuole che le sia riconosciuto il diritto di registrarsi per il voto senza dover prima sottoporsi ad un test di alfabetizzazione della lingua inglese come previsto dalle leggi dello stato. La corte suprema decide in suo sfavore, ma nel 1964 il presidente Lyndon Johnson firma il *Civil Rights Act* che stabilisce che nessuno può essere discriminato per il sesso, il colore della pelle o la religione. A questo, nel 1965 seguirà il *Voting Rights Act* che abolirà l'uso di questi test come requisito per la registrazione al voto.

Negli Stati Uniti circa una trentina di stati hanno dichiarato l'inglese come loro lingua ufficiale, ma nella costituzione questo non è specificato. Nel 2006 il Senato ha approvato una risoluzione che impone che l'inno nazionale e il giuramento di appartenenza alla nazione debbano essere in inglese.

Sarà proprio il tribunale a decidere sull'utilizzo dell'inglese afroamericano come lingua veicolare per l'insegnamento scolastico, nel caso di *Martin Luther King Junior Elementary School Children, et al., v. Ann Arbor School District Board* del 1977. Vent'anni dopo, nel 1996, viene presa un'altra importante decisione sullo stesso argomento dall'*Oakland Unified School District*. Nel caso di Ann Arbor, il giudice dà ragione ai querelanti (i genitori di una quindicina di studenti neri di una scuola elementare del Michigan) che chiedevano che ai propri figli fosse impartito l'insegnamento nella

loro lingua madre, l'inglese afroamericano. Nel caso di Oakland, invece, il distretto scolastico approva una risoluzione che vuole modificare le pratiche di insegnamento, riconoscendo all'inglese afroamericano lo status di lingua. Una lingua che viene appunto parlata come lingua madre dalla maggior parte degli studenti di quel distretto scolastico. Questo secondo caso scatena una tempesta mediatica sui principali quotidiani a livello nazionale. Vent'anni dopo la decisione sul caso di Ann Arbor, molti pensano ancora che la lingua afroamericana sia semplicemente un inglese parlato male e pieno di errori. Ci sono diverse ipotesi sulla nascita di questa lingua e i ricercatori ancora ne discutono le origini, ma non c'è più alcun dubbio, almeno a livello di studi linguistici, che questa sia una lingua a tutti gli effetti, con un proprio sistema sintattico, lessicale e semantico.

L'inglese afroamericano è la lingua in cui Wilson scrive le sue opere, quella attraverso cui parlano i suoi personaggi e, naturalmente, la sua lingua madre. Come diceva lo stesso Wilson in apertura del suo intervento alla *Theatre Communications Group (TCG) National Conference* del 1996, è il terreno su cui poggia i piedi, il terreno che lo sostiene e che lo ha accompagnato nella sua crescita sociale e culturale.

Esplorando i testi, le interviste e una buona parte di ciò che è stato scritto sulla vita di Wilson, ci sono alcuni eventi che hanno attirato la mia attenzione e che mi sono sembrati rilevanti rispetto all'idea di raccontare qualcosa del suo modo di vedere il mondo e le scelte che ha fatto nel corso degli anni. Gli eventi non sono riportati qui in ordine cronologico, come di solito accade per i racconti biografici, ma piuttosto nell'ordine in cui li ho scoperti.

Nel 1982 Wilson invia il testo di *Ma Rainey's Black Bottom* alla famosa *National Playwright's Conference* al *Eugene O'Neill Theatre Center* in Connecticut. Aveva già inviato per ben due volte il suo primo testo teatrale (*Jitney*) alla stessa conferenza, ma non era stato accettato. *Ma Rainey* ha un destino diverso, perché viene messo in scena all'*O'Neill Theatre* e anche se non è una produzione teatrale vera e propria, ma piuttosto un workshop. Un critico del *New York Times* la vede e ne scrive una recensione entusiastica. Nel 1984 debutta allo *Yale Repertory Theatre* per poi proseguire la sua

corsa verso Broadway.

Lloyd Richards, fino al 1991, è stato il preside della *Yale School of Drama* e direttore artistico dello *Yale Repertory Theatre*. L'incontro tra Wilson e Richards è stato fondamentale per il giovane drammaturgo che al momento non aveva nessuna esperienza di teatro, al contrario di Richards che era un regista esperto. Richards ha insegnato a Wilson la riscrittura del testo e gli aspetti tecnici della messa in scena, è stato per lui una specie di padre in campo artistico. I due hanno stabilito una routine, con il passare degli anni, per cui facevano debuttare i testi di Wilson in piccoli teatri regionali, in modo da rifinirli per presentarli poi al grande pubblico.

Il padre biologico di Wilson era un immigrato tedesco. Alla nascita del figlio nel 1945 gli dà il suo stesso nome: Frederik August Kittel. Alla morte del padre, nei suoi 20 anni, Wilson decide di cambiare il suo nome in August Wilson, scegliendo il cognome della madre Daisy Wilson. Voleva così mostrare quali fossero le sue vere radici: Daisy infatti è stata uno dei punti di riferimento più importanti nella sua vita.

Un evento che viene raccontato spesso nei testi che parlano della vita di Wilson, è il momento in cui ha deciso di abbandonare la scuola. Nel 1961 consegna alla sua insegnante una ricerca di 20 pagine su Napoleone, ma lei lo accusa di averla copiata, di averla fatta scrivere da una delle sue sorelle maggiori. Cercò di convincerla che accadeva il contrario, era lui che scriveva per le sue sorelle, ma l'insegnante non cambiò idea. Da quel momento decise di abbandonare la scuola e occuparsi da solo della propria istruzione. Non potendo dire alla madre che aveva lasciato la scuola, si rifugiava tutti i giorni in biblioteca e lì scopre un universo di libri che comincia a leggere voracemente. Lì scopre anche che non ci sono solo libri scritti da bianchi, e comincia a leggere i testi di Richard Wright, Langston Hughes, Arna Bontemps and Ralph Ellison.

In un intervento che fa nel 1991 al *Poetry Center* di Manhattan, Wilson dichiara che per quanto riguarda il suo lavoro, è stato influenzato da quelle che chiama le quattro "B": l'artista Romare Bearden, gli scrittori Imamu Amiri Baraka e Jorge Luis Borges, e quella più importante la musica blues.

Poco dopo il suo trentatreesimo compleanno Wilson decide di lasciare la sua amata Pittsburgh per trasferirsi a St. Paul in Minnesota, dove si era da poco stabilito il suo concittadino e amico di vecchia data Claude Purdy. Wilson parla dell'allontanamento dalla sua città come un'esperienza positiva, dice che questa giusta distanza da quella che per molti anni era la sua quotidianità ha permesso alle storie e ai personaggi di Hill District di avvicinarsi perché lui li potesse raccontare.

Nel 1990 riceve il suo secondo premio Pulitzer, un evento che lo accomuna a sei famosi drammaturghi che hanno vinto questo premio almeno due volte: Eugene O'Neill, George S. Kaufman, Robert E. Sherwood, Thornton Wilder, Tennessee Williams e Edward Albee. Vince anche molti altri premi e due importanti borse di studio come la Rockefeller e la Guggenheim. Ci sono due riconoscimenti che mi sembrano importanti da ricordare, uno è l'unico diploma di scuola superiore mai rilasciato dalla biblioteca di Pittsburgh (dove passava le sue giornate dopo aver abbandonato la scuola) e, dopo la sua scomparsa nel 2005, la ridenominazione del Virginia Theatre a Broadway in August Wilson Theater.

Nel 2003 Wilson recita il monologo scritto da lui e Todd Kreidler *How I learned What I Learned* al Seattle Repertory Theatre. Si era infatti trasferito a Seattle nel 1990 dove aveva sposato l'artista e costumista Constanza Romero nel 1994. Lui e Kreidler avevano intenzione di portare il monologo a Broadway, ma purtroppo Wilson muore di cancro al fegato nel 2005. Il testo è un racconto della sua vita dai vent'anni in avanti. Parla della sua giovinezza, di sua madre e dei suoi amici e di quella volta che John Coltrane ha suonato in un locale di Hill District e la gente fuori (il locale era pieno) ascoltava la sua musica senza fiatare rapita dal potere dell'arte. Nel 2013 Kreidler recita il monologo a Broadway diretto da Ruben Santiago-Hudson, che aveva già recitato e diretto molte delle opere di Wilson.

Sono stata a Pittsburgh molti anni fa, di passaggio mentre viaggiavo in auto da New York a Chicago. L'impressione che ne ho avuto è stata quella di una città industriale ormai decaduta, in cui, dopo un florido passato, l'industria dell'acciaio che era il punto di forza dell'economia locale è stata messa in crisi dalla concorrenza estera,

che ha portato alla chiusura delle fabbriche.

Vivere in una città non significa solo condividere uno spazio, gli edifici, la toponomastica. Il rapporto con la città è più profondo, è un sentire che spiega perché quando un edificio viene demolito o la città viene modificata, questo fatto ha su di noi un effetto profondo. Negli anni 80, il filosofo marxista Benedict Anderson ha discusso l'idea di appartenenza in un contesto di nazioni e nazionalismo. Più in piccolo, credo che lo stesso concetto possa applicarsi alla nostra discussione. Una comunità non si basa soltanto sull'interazione fra i propri membri, ma anche su una nozione di appartenenza in cui la città gioca un ruolo importante come forza di coesione.

August Wilson è fiero della sua città e dei suoi abitanti, con le loro storie, il loro coraggio e la volontà di vivere e andare avanti anche se in condizioni difficili. Nelle sue opere, Wilson mostra cosa vuol dire difendere la città come luogo di umanità per i suoi abitanti. In particolare, Hill District è il quartiere dove sono ambientati nove dei suoi dieci lavori, e non si limita ad essere un luogo in cui si svolge l'azione, ma diventa un personaggio vero e proprio, trovando voce nei dialoghi e nelle storie, come testimoniano molti esempi presi dai suoi testi.

Una caratteristica di Pittsburgh, ancora oggi, è la presenza sulle sue strade dei *jitney*. All'inizio del ventesimo secolo, in molte città del Nord degli Stati Uniti, e in particolare a Chicago, esisteva un problema di trasporto nelle comunità afroamericane. Le compagnie di taxi non servivano i neri, e non coprivano le aree in cui vivevano le loro comunità (considerate troppo pericolose), privandole di un servizio fondamentale. Nate così come un'alternativa alle compagnie ufficiali, queste auto vengono chiamate *jitney*, da un termine slang che indicava il nickel, la moneta da cinque centesimi, che costituiva in origine la tariffa. In un certo senso, i *jitney* (anche detti *gipsy car*) sono un precursore del servizio Uber dei giorni nostri. (Come curiosità, oggi il servizio di navetta fra i due terminali della Delta Airlines all'aeroporto Kennedy di New York si chiama Delta JFK Jitney.)

Gli autisti dei *jitney* erano considerati spregiudicati e pericolosi. Cercavano di sottrarre i passeggeri al servizio pubblico fermandosi alle fermate degli autobus, e

portavano molti passeggeri contemporaneamente per massimizzare i profitti e per poter offrire tariffe competitive. A Chicago si pensa che ci fossero circa 400 jitney, che pur operando ai limiti della legalità erano tollerati (e a volte anche esplicitamente sostenuti dall'amministrazione) perché fornivano un servizio utile alla popolazione. In alcune città, fra cui Pittsburgh, alcuni autisti di jitney sono riusciti a fondare vere e proprie compagnie di taxi, anche se in alcuni casi le cose sono andate diversamente e queste realtà economiche illegali delle comunità nere (che includevano anche altre attività come le lotterie) sono state apertamente osteggiate e in alcuni casi costrette a chiudere.

Questi tentativi della comunità nera di godere dei servizi che i bianchi hanno normalmente, e la lotta per le libertà civili e la non discriminazione, si ritrovano nelle storie dei personaggi afroamericani nei lavori di Wilson. Egli infatti vuole dar voce a queste comunità che per molto tempo sono state marginalizzate, vuole raccontare la cultura e la vita quotidiana dei neri d'America, insistendo (come abbiamo visto nel suo dialogo con Brustein) sul fatto che è necessario dare maggior spazio al lavoro degli autori afroamericani.

L'idea di scrivere Jitney venne a Wilson a seguito di una conversazione con la moglie, in viaggio in auto tra Pittsburgh e St. Paul, in cui lui le spiegava come si muoveva nella città di Pittsburgh pur non sapendo guidare. In soli dieci giorni scrisse l'intera opera, nonostante le sue scarse (al tempo, era il 1979) nozioni di scrittura teatrale. La storia di come questa opera sia arrivata a Broadway è piuttosto complessa, con parecchie modifiche e adattamenti. La prima versione durava solamente un'ora e mezza, e fu Eddie Gilbert, il direttore del *Pittsburgh Public Theater*, che insistette con Wilson perché revisionasse il testo. Wilson aggiunse un'ora e 45 minuti. Alla fine Jitney fu tagliato a due ore e 50 minuti ed ebbe la sua prima *Off-Broadway* nel 2000 al *Second Stage Theater*. Una particolarità di Jitney è che è sempre stato un lavoro piuttosto sottovalutato, e spesso nemmeno citato nei testi che analizzano le opere di Wilson, probabilmente a causa del fatto che è stato pubblicato molto tardi (nel 2000), quando altri lavori di Wilson godevano già di una popolarità molto

maggiore. D'altra parte, si può dire che *Jitney*, fra i lavori di Wilson, è probabilmente quello che meglio rappresenta Pittsburgh.

Durante il ventesimo secolo, si è assistito a una migrazione degli afroamericani dal sud al nord degli USA, e questo ha portato a situazioni difficili di tensione e di segregazione. In *Jitney*, Wilson fornisce uno spaccato di questa società. Pur senza parlare direttamente di politica o di problemi sociali, Wilson li rende presenti nei dialoghi dei personaggi, che testimoniano la difficoltà di vivere nelle loro condizioni e di affrontare ogni giorno l'indifferenza e l'ostilità nei loro confronti da parte della società, e di subire decisioni politiche che distruggono il loro quartiere e mettono in pericolo il loro lavoro e la loro stessa sopravvivenza.

Una caratteristica che mi ha colpito di *Jitney* è l'abilità con cui Wilson propone dialoghi anche conflittuali senza suggerire chi abbia ragione e chi torto, lasciando allo spettatore la libertà (e la responsabilità) di decidere da che parte stare. Questo diventa particolarmente palpabile assistendo alla rappresentazione dell'opera. Pur avendo letto *Jitney* molte volte durante il mio lavoro di traduzione, e avendo letto molte altre opere di Wilson, mi sono resa conto di quanto questi aspetti diventino reali e immediati nella rappresentazione teatrale, quando ho avuto la possibilità di guardare, alla *New York Public Library for the Performing Arts*, la registrazione della premiere di *Jitney* a Broadway del 2000. E' stato come essere catapultati dall'ultima fila del teatro fin sul palcoscenico, vivendo la scena insieme ai personaggi.

Anche se ovviamente c'è questa grande differenza fra leggere un lavoro teatrale e vederlo rappresentato, credo che comunque avere accesso al testo sia importante e utile. Questo mio lavoro di traduzione è un primo passo in questa direzione, rendendo disponibile *Jitney* ai lettori di lingua italiana. L'8 luglio 2022 parte del testo è stata letta da attori durante un evento all'Università di Padova, dando un primo assaggio di come il testo possa animarsi nei dialoghi fra i personaggi, nell'attesa che un giorno la versione italiana possa essere messa in scena nella sua versione completa.