

PICCOLO DIAVOLO IN AMERICA

**Un omaggio alla performance
afroamericana**

Traduzione di
Federica Principi



Di maratone e tunnel

Quando in una sala calava la fitta nebbia dello sfinimento era il desiderio a sostenere il corpo del danzatore. Quando il desiderio si esauriva c'era un altro danzatore a tenere su il compagno per le braccia. Nelle fotografie scattate alle maratone di ballo all'epoca della Grande depressione a volte le donne appaiono come figure senza vita tra le braccia di un uomo. In alcune sono invece gli uomini a riposarsi, riversi su donne dalla schiena inarcata all'indietro che tentano di sostenere il peso morto di chi gli sta addosso.

Le maratone di ballo nacquero negli anni Venti, principalmente nelle cittadine di campagna. Con i carnevali e le fiere di paese che iniziavano a punteggiare il paesaggio americano, la gente diventò sempre più fissata con l'impossibile. Imprese di forza, di resistenza umana. Si mettevano alla prova con il *pole sitting* o con interminabili, orribili corse da un lato all'altro del Paese. Nel 1896, in seguito alla modernizzazione dei Giochi Olimpici, gli americani cominciarono a interessarsi al concetto di record mondiale. Ben prima della fondazione del *Guinness dei primati*, tutto veniva comunque misurato. Il tempo e la tenuta divennero la misura dell'impossibile.

Nel 1923 all'Audubon Ballroom di Upper Manhattan Alma Cummings danzò con sei uomini per ventisette ore di fila. Era un'insegnante di danza curiosa di saggiare i limiti del corpo su una pista da ballo. In quel suo trionfo trovavano sfogo diverse fascinazioni dell'epoca:

quelle per l'eccesso, la resistenza fisica e l'idea di testare la tolleranza del Paese verso forme di espressione sessuale di stampo più liberale. Nell'unica fotografia che la ritrae dopo più di un giorno trascorso a pestare e ondeggiare su un pavimento di legno, la si vede con i piedi immersi in una bacinella d'acqua. Il suo sorriso potrebbe suggerire un certo compiacimento, se non avessimo ben chiaro ciò che Cummings aveva appena portato a termine. Con questa consapevolezza, gli angoli della bocca arricciati all'insù sembrano invece protesi verso una specie di pazzia, accentuata dagli occhi socchiusi e vacui. In una mano Cummings regge le scarpe con cui ha ballato fino a poco prima. Ciascuna è trapassata da un foro, nel punto in cui il piede preme a terra durante un movimento particolarmente energico. Due buchi come bocche spalancate dallo stupore, dall'orrore.

Quando la voce del traguardo raggiunto da Cummings iniziò a spargersi in questo Paese ossessionato dai record, nessuno fu disposto a farsi surclassare in quel modo. Avevano visto qualcuno fare qualcosa di inaudito e ne volevano una fetta per sé. Certi predicatori dicevano ancora che ballare era peccato, ma non esisteva peccato più grande di rimanere seduti quando c'era la possibilità di diventare immortali. Nelle tre settimane successive il record di Cummings fu infranto almeno nove volte. A Baltimora, Cleveland, Houston, Minneapolis. I giornali erano pieni di cronache di balli durati ore, aneddoti che si spargevano di città in città. Se da qualche parte nell'Indiana qualcuno arrivava a trentuno ore la domenica, state pur certi che qualche Stato più in là c'era uno che ce la metteva tutta per arrivare a trentadue entro il martedì.

Il problema, agli occhi dei pubblicitari, era che nessuno stava capitalizzando su quella nuova fissazione. Certo, grazie al boom industriale dei primi anni Venti la gente nelle città aveva di che mangiare, ed era disposta a spendere per qualsiasi forma di intrattenimento disponibile. Ma chi viveva nelle zone rurali d'America era spinto a cercare soluzioni disperate. E quindi la combinazione tra noia e scarsità di mezzi

divenne l'opportunità perfetta per i pubblicitari, che riuscirono a fare soldi grazie al crescente entusiasmo per le maratone di ballo. Gli spazi non mancavano: fienili inutilizzati o ampie sale che le città claustrofobiche non potevano offrire. E c'era anche, molto semplicemente, la volontà di capitalizzare sulla povertà e il bisogno delle persone. Gli organizzatori offrivano premi in denaro per i vincitori – poche centinaia di dollari, a volte anche di più. In certe gare c'erano in palio più soldi di quanti un agricoltore ne guadagnasse in un anno. Oltre a questo, ad attirare i ballerini era la semplice promessa di cibo e riparo. Durante le maratone potevi mangiare, e la gente poteva fare delle brevi pause per lavarsi e radersi. Era una magnifica alternativa alla fame o alla prospettiva di rimanere impantanati nelle proprie circostanze. Qualunque fosse il prezzo da pagare per quelle maratone, dal punto di vista fisico, ne valeva la pena se confrontato con quello da cui momentaneamente si veniva affrancati. Chi non vinceva aveva comunque uno scopo che lo rendeva disposto a sopportare la mancanza di sonno, i piedi sanguinanti e gonfi o le gambe fiacche.

Con il crollo delle borse del 1929, le maratone di ballo divennero una moda nazionale. Perché la disperazione, dopotutto, cancella ogni differenza. Il bacino di partecipanti si allargò ben oltre l'America rurale. Alle gare accorrevano gente senza prospettive lavorative, in cerca di un pasto dignitoso e dell'opportunità di guadagnare qualche soldo. Le regole erano ferree: le ginocchia del ballerino non potevano toccare il suolo, pena la squalifica di entrambi i componenti della squadra. Ai partecipanti erano concessi quindici minuti di riposo ogni ora, ma appena scaduto il tempo dovevano ripresentarsi immediatamente sulla pista da ballo. Cosa costituisse o meno un «ballo» sembrava cosa discutibile, in termini di movimento vero e proprio. C'era chi ballava leggendo il giornale, chi si radeva mentre il partner reggeva uno specchio. Le regole stabilivano che almeno uno dei due ballerini dovesse muoversi, nient'altro: i suoi piedi dovevano tentare un qualche spostamento sulla

base del ritmo. Non ci volle molto prima che il conto delle ore trascorse sulle piste da ballo superasse di gran lunga le ventisette di Alma Cummings. All'inizio degli anni Trenta si vinceva con centinaia, poi con migliaia di ore. In alcune città, come Boston, quegli eventi vennero messi al bando quando i partecipanti iniziarono a farsi male – o addirittura a svenire e morire.

Nelle maratone più estreme i ballerini alternavano tra piroette energiche e pigri intermezzi di camminate neanche troppo a ritmo. La scelta del partner non era sempre dettata da affetto o interessi romantici, ma ricadeva semplicemente su chi era maggiormente in grado di tenerti in vita nei momenti peggiori della maratona. Chi pesava abbastanza da reggere il compagno ma non fosse troppo pesante da sostenere a sua volta. Certi si iscrivevano alle maratone di dicembre sperando di riuscire a ballare fino a giugno. Le due persone coinvolte, che spesso erano amanti ma altre volte fratelli, oppure a malapena amici, prendevano un impegno l'una con l'altra oltre a quello a rimanere in piedi. Tutto si rivelava più semplice la sera, quando entravano in scena le band per sollevare l'umore dei presenti, ma di giorno era una vera e propria prova di resistenza, perché la radio non diffondeva altro che una melodia sterile e si ballava sempre di fronte a un pubblico molto esiguo.

Sì, il pubblico. Quelli che se ne stavano a guardare con cinico entusiasmo, soprattutto nelle città più grandi in cui le maratone attiravano in sala molta gente. Anche tra i più disperati c'era una netta distinzione di classe. Chi era con l'acqua alla gola, ma non a tal punto da doversi piegare a una gara di ballo, andava a vedere con i propri occhi le persone che stavano ancora peggio – gente che si accasciava sfinita sul compagno pur di godere per poco di un riparo, di un pasto caldo o di un luogo in cui riposare, di fronte a un pubblico che invece un posto dove vivere, e cibo a sufficienza, ce l'aveva.

Ho aperto Google e ho digitato «maratone di ballo, ballerini neri»,

solo per vedere una sfilza di risultati contrassegnati dall'avvertenza: «Mancanti: neri». Il motore di ricerca mi chiedeva se il termine «neri» *dovesse essere incluso*. E qui, se non altro, deve. Va detto inoltre che sì, c'erano ballerini neri che si cimentavano nelle maratone, a Harlem o in altri anfratti di New York. Ma la maggioranza dei partecipanti e del pubblico era bianca. I premi più ingenti spettavano ai ballerini bianchi. Ma capiamoci, i neri ballavano eccome. Ballavano nei jazz club, nei bar e nei soggiorni. I neri ballavano avendo più a cuore l'arte che la resistenza. Cercavano un partner che non si limitasse a sostenerli, ma che li facesse brillare. Alcuni di quei neri soffrivano tanto quanto i bianchi ballando per ore e ore, sfidando la morte. Bianchi e neri affogavano in forme di disperazione identiche, ma si vedevano offrire diverse opportunità di fuga e di ricompensa. I ballerini neri che facevano il Lindy Hop in sale da ballo o casinò segregati volevano celebrare la loro capacità di muoversi in un modo che era precluso a chi gli stava intorno, e volevano farlo finché ne avessero avuto le forze. Spingevano i propri corpi verso una rapida, beata spossatezza piuttosto che rassegnarsi a una lenta, pesante e continua lotta con la morte.

Dopotutto cos'è la resistenza, per un popolo che resiste da sempre? Per qualcuno che in quegli anni poteva ancora stringere la mano di un familiare sopravvissuto a un'infanzia di schiavitù? La resistenza, per alcuni di loro, equivaleva a saggiare i limiti della pista da ballo. Non quelli di un corpo spinto a uno sforzo impossibile in un tempo lineare. No. Significava avere un rapporto con la libertà abbastanza stretto da conoscerne i limiti.

★

Quando ero all'ultimo anno di superiori la scuola organizzava dei *sock hop*, i balli senza scarpe, in pieno giorno. Era una scusa come un'altra per offrire agli studenti uno spartiacque nella loro giornata, per

tracciare una netta separazione tra la vita prima e dopo il sudore. Era anche l'unico modo che la scuola aveva di trattenerne quelli che, come me, avevano la macchina. A un certo punto la dirigenza si era resa conto che ce ne andavamo regolarmente in pausa pranzo e tornavamo solo una volta ogni tanto, così avevano dovuto trovare un compromesso. E da lì nacque il *sock hop* di mezzogiorno. In pausa pranzo avevamo il permesso di spingere le sedie contro il muro della palestra, collegare gli amplificatori e improvvisare una pista da ballo. Il nostro era un vecchio edificio e quella palestra sembrava una caverna. Le luci erano già flebili di per sé e, una volta che ogni centimetro libero era stato invaso dai corpi di noi ragazzi, anche quel poco di illuminazione veniva fagocitato dal buio. Seguivano quaranta minuti di cacofonia, di rumori e ombre, ripetuti ogni pomeriggio. Era talmente buio che poco importava chi sapesse ballare e chi no, o chi si strusciasse contro chi – o perfino che musica mettessero – bastava che il volume fosse alto e nel pezzo ci fosse un basso che riecheggiasse fin nei corridoi. Gli insegnanti non ci controllavano un granché, sembravano capire tutti che farci ballare era preferibile ad avere solo mezza scuola presente alle lezioni pomeridiane.

Per molti di quegli adolescenti esagitati i posti migliori da accaparrarsi erano gli angoli, dove il buio era ancora più fitto che nel resto di quella stanza già in penombra. Erano i punti in cui il confine tra ballo e sconcezza era più labile. Se due partecipanti consenzienti volevano sfruttare al meglio il calore dei loro corpi, o se alle nove del mattino i loro occhi si erano incrociati in classe e si erano intesi su quello che sarebbe potuto accadere qualche ora dopo, erano gli angoli il luogo prescelto per mettere in atto i loro piani. Per quanta privacy si potesse avere in una palestra popolata da mezza scuola.

Quelle erano forse le uniche occasioni in cui preferivo stare al centro della pista. Trovavo un che di seducente nel vedermi circondato di corpi, arti che ancora, esattamente come i miei, non avevano scoperto

la propria identità. La mia era una scuola multi-etnica, ma a ballare erano perlopiù i ragazzini neri. Solo i neri facevano da dj in quelle occasioni. Solo gli insegnanti neri facevano da supervisori, o chiudevano un occhio se qualche ballo si faceva più piccante ma non al punto da destare allarme. Certo, gli altri erano ben accettati, ma sembrava un'occasione tutta per noi – ragazzini neri in genere troppo nervosi per osare, tranne quando si trattava di liberarci dalle grinfie della scuola, dei genitori, degli impegni sportivi o di qualsiasi altra responsabilità che qualche anno più tardi, con l'età adulta che incombeva all'orizzonte, ci sarebbe invece parsa lieve come una brezza. Io preferivo di gran lunga l'ammasso di corpi al centro della pista, dove la capacità di ballare era solo una variabile casuale in mezzo a tante altre. C'era a malapena lo spazio per muoversi, e quindi qualsiasi cosa si riuscisse a fare nei limiti del proprio ristretto raggio di manovra era considerato ballare – nessuno si metteva a giudicare se eri capace, perché eravamo tutti attenti a districarci nel nostro spazietto.

Non mi sono mai considerato un ballerino quanto in quelle occasioni, in mezzo ad altri ragazzini neri che magari ci sapevano fare, magari no, ma in ogni caso affrontavano quei pomeriggi come fossero una notte libera da ogni preoccupazione. Finita la musica, quando si riaprivano le porte della palestra, la luce dei corridoi aggrediva la stanza e uscivamo riparandoci gli occhi, come se riemergessimo da giorni interi passati sottoterra. Ora mi pare tutto così strano. Passare in un soffio da una situazione del genere a sedersi dietro a un banco a leggere Chaucer o una sorella Brontë a caso, con il sudore che ti si asciuga sul collo.

Mi rendo conto solo adesso che era quella la vera gioia di ballare: entrare in un mondo diverso da quello che ti opprime e muovere il corpo senza scopo, pregando solo che il tempo rallenti.

Prima di imparare questa lezione per esperienza diretta, prima di vivere la gloria di una pista da ballo velata di sudore, da bambino era

alla televisione che mi rivolgevo per vedere i neri ballare. Il sabato sera la WGN mandava in onda *Soul Train*, un programma nato a Chicago e trasmesso dalla rete televisiva cittadina. A Columbus potevi vedere la WGN anche se avevi solo l'abbonamento base. Fino alla metà degli anni Novanta guardavamo quel programma subito prima di *Yo! MTV Raps*. All'epoca la diretta ci piaceva, ma la vera perla erano le repliche, trasmesse a volte la domenica in pieno giorno mentre sugli altri canali era un continuo di pubblicità progresso o partite della NFL. Le repliche mostravano pillole estratte dal periodo migliore di *Soul Train*, quello compreso tra la metà degli anni Settanta e la fine degli Ottanta, in cui gli ospiti venivano dritti dagli anni d'oro del soul, del funk, dell'R&B e del pop, e il pubblico danzante era vestito di frange e fronzoli e oro, con la pelle scura illuminata dal bagliore dei brillantini o delle gemme che decoravano zigomi e occhi.

Soul Train era condotto da Don Cornelius, che aveva esordito come DJ all'emittente radio WVN, con sede a Chicago. Era nato lì nel 1936, all'epoca in cui le maratone di ballo iniziavano a passare di moda. Aveva lavorato principalmente come giornalista sportivo e di cronaca, ma nel tempo libero si prestava a fare l'MC ai concerti di giovani artisti locali. Nei fine settimana, la sera, radunava più gente possibile in qualche scuola superiore della città per il suo show. Lo chiamò «The Soul Train» e quegli spettacoli divennero sempre più popolari alla fine degli anni Sessanta, attirando gente da tutto il Midwest per ballare su qualsiasi musica Cornelius scegliesse.

Nel 1965 la UHF, rete radiofonica emergente, trasmetteva due programmi sul ballo: *Kiddie-a-Go-Go* e *Red Hot and Blues*, entrambi rivolti ai giovani. Il secondo in particolare era pensato per gli afroamericani e andava in onda il venerdì sera, condotto da un DJ e promotore locale che si faceva chiamare Big Bill Hill. *Red Hot and Blues* mandava soprattutto R&B, e i ragazzini ballavano con entusiasmo variabile sulle note dei successi del giorno.

Fu quello il seme che fece nascere *Soul Train*, ma il programma che Cornelius aveva in mente era rivolto strettamente agli adulti ed era strettamente legato a un modo di essere fichi che andava affiorando a fine decennio, uno con cui i neri stavano di nuovo ridefinendo se stessi nel periodo in cui dalle lotte per i diritti civili si stava passando a quelle per la completa emancipazione. L'anima di Cornelius era quella di un giornalista che era stato spinto verso la professione dal desiderio di seguire il movimento per i diritti civili che, lui lo sapeva bene, era profondamente legato a quella musica che gli faceva da colonna sonora. La musica era sia un'invocazione che spingeva la gente a protestare che il lenitivo perfetto dopo una lunga giornata trascorsa a picchettare o a svolgere un lavoro misero. Cornelius era frustrato per la mancanza di slot televisivi destinati alla musica soul, per l'assenza dagli schermi di afroamericani mostrati in un momento di sfrenata libertà, e quindi si era rimboccato le maniche per trovare quello spazio. Quando nel 1970 gli offrirono un contratto televisivo, lui aveva già consolidato il suo pubblico. Se un popolo si vede raffigurato soltanto nella sofferenza, allora si riterrà degno soltanto di soffrire, o perlomeno verrà celebrato solo se è in grado di superare quel dolore. La visione di Cornelius voleva invece ritrarre gli afroamericani mentre obbedivano unicamente al proprio ritmo e ai propri desideri, e non in risposta all'apertura o alla violenza del resto del Paese.

Certo, il fatto che Cornelius fosse un gran fico era d'aiuto. Già il cognome sembrava ereditato da una stirpe di gente cazzuta col borsalino calato in fronte e una sigaretta fra le labbra che non si consumava mai. Il suo nome completo – Donald Cortez Cornelius – forse era ancora più fico del suo nome d'arte: sarà che anche i più ganzi tra di noi ogni tanto devono darsi una moderata. Era un lungagnone di un metro e novantacinque che avanzava con falcate lente e ampie. Don Cornelius non ballava quasi mai; preferiva lasciare il posto a tutta la gente che, quando *Soul Train* divenne un programma tv di grande

successo, si riversava in pista per le riprese. Ma si capiva che *era capace* di ballare. Certa gente non devi neanche vederla muoversi per sapere che ha il ritmo nel sangue, e Don Cornelius era uno così, in parte perché sembrava sempre composto ma non al punto da tirarsi indietro all'idea di dare una scossa alla pista da ballo. Sfoggiava completi di velluto e un'acconciatura afro gonfia e impeccabile. Gli occhiali dalla montatura tonda gli incorniciavano il viso senza aver mai bisogno di una raddrizzata.

Al di là della sua straordinaria estetica Cornelius era un abile oratore, un poeta che manipolava a suo piacimento melodia e sintassi nell'introdurre e intervistare gli ospiti. All'inizio di ogni episodio una voce fuori campo accompagnava l'inquadratura di un Cornelius sorridente. Lui faceva un respiro profondo prima di snocciolare una lunga frase, del tipo:

EHIII benvenuti a bordo vi assicuro che sarà uno spasso soprattutto se il soul vi piace bello ghiacciato visto che oggi abbiamo in studio nientepopodimeno che l'uomo di ghiaccio per eccellenza e vi guarderà D-R-I-T-T-O negli occhi ma prima ho un messaggio importante.

Oppure:

Eccoci qui pronti per un altro beeeel viaggio sul treno del soul tenetevi forte perché non volete perdere il posto staremo qui tuuuutta la sera.

Il fatto che lo stesso Cornelius non si prendesse troppo sul serio era d'aiuto. Come il programma, anche lui era determinato a mostrare la natura molteplice della nerezza, e questo a volte implicava indossare scarpe da pallacanestro dalle proporzioni esagerate per un segmento

in cui lui e un amico si sfidavano ad A.S.I.N.O. La sua presenza scenica era messa in primo luogo al servizio del programma, senza alcun dubbio. Ma si concedeva anche agli spettatori a casa, tanto da dare loro l'impressione di essere presenti in studio indipendentemente dall'orario in cui si sedevano a guardare un episodio. In certe domeniche della mia adolescenza ho trascorso un paio d'ore là, coi ballerini dalle cravatte spesse e i papillon, o con gli Earth, Wind & Fire che suonavano «September» e un muro di pubblico che si lasciava inondare dalla musica come fosse la melodia più dolce mai udita. Ed ero lì, immancabilmente, sul finale, quando Cornelius si congedava con il suo tipico:

Ci vediamo la settimana prossima e ci potete scommettere i risparmi che sarà uno sballo, amici! Da Don Cornelius come sempre un saluto e un augurio di amore, pace e *soooooooooo!!!!*

Una delle parti salienti di *Soul Train* era la Soul Train Line, vero perno del programma. Il nome dice già tutto: venivano formate due file, poi due ballerini si staccavano dal fondo di ciascuna e ballavano fino all'altra estremità, finché l'intero gruppo non si sfibrava. I partecipanti non avevano molto tempo a disposizione per raggiungere il traguardo, e dovevano sbrigarsi. Li guardavano tutti, il pubblico a casa e i compagni di fila. Mentre le persone sfilavano gli altri partecipanti battevano le mani a tempo per aiutarli a mantenere il ritmo. Quell'usanza era nata dallo Stroll, un ballo diventato popolare alla fine degli anni Cinquanta e rimasto in auge fino alla fine dei Sessanta. «The Stroll» era una canzone dei Diamonds del 1958, conosciuta grazie al programma televisivo *American Bandstand* che aveva fomentato la mania collettiva della danza. I filmati dello Stroll originale non comunicano granché. Le due file sono distanti e gran parte dei ballerini, quando si incontra al centro, si limita a tenersi per mano e fare una specie di camminata a tempo, a volte agitando un braccio o entrambi per dare teatralità alla

cosa. Sono tutti bianchi, e i compagni in fila ogni tanto scalciano invece di applaudire. Nei video in bianco e nero si distingue sui volti delle persone l'espressione di chi prova fastidio anche solo a partecipare. Come se quella canzone gli costasse una fatica che non sono disposti a sopportare.

Eppure a Cornelius quell'idea della fila stava a cuore. Era un elemento che, a suo giudizio, poteva essere proposto più efficacemente con dei piccoli aggiustamenti. Una minore distanza tra i ballerini, ad esempio. O l'idea di emanciparla dalla canzone cui era tradizionalmente abbinata, che rendeva ogni mossa una forzatura. Lo Stroll era un ballo lento e un po' noioso, invece la Soul Train Line aveva una sua forza. C'erano canzoni dal ritmo più rapido, certo, ma il fatto è che la gente lì ballava con un evidente senso di urgenza. Metteva in mostra le mosse migliori come se da un momento all'altro corresse il rischio di scordarle. Le persone alle estremità fungevano da percussioni. Mani, voci, corpi, gli strumenti musicali più dolci di sempre. Quelli da cui originano tutti gli altri.

La Soul Train Line ebbe successo all'istante perché accordava a ciascuno un momento di gloria. Certi ballerini tornavano più volte, e nel guardare le repliche ho sempre provato piacere a vederli riapparire in fila di settimana in settimana. Ma mai quanto mi rendeva felice vedere un volto nuovo, un esordio tradito alle volte da un eccesso di fronzoli, o dall'ansia che trasudava dai movimenti. Persone che si godevano l'assolo piroettando un po' di lato pur di strappare qualche secondo in più al proprio turno. Altre che magari avevano sentito raccontare di quel ballo mitico ed erano partite in pellegrinaggio per vederlo di persona. Man mano che il tutto si evolveva, i ballerini si fecero sempre più creativi nel modo di utilizzare il tempo che avevano a disposizione nel proprio turno. Iniziarono a portarsi degli oggetti di scena. O a fare movimenti più acrobatici. Le coppie si vestivano abbinata. La Soul Train Line divenne una parte essenziale della visione di *Soul*

Train. Neri che incitavano altri neri spingendoli verso un epilogo fatto di libertà e gioia.

Tutti quelli che sarebbero poi diventati delle star negli anni Settanta, Ottanta e Novanta vissero il loro primo grande momento di televisione contorcendosi e scivolando tra quelle due mura di applausi ritmati. Fred «Rerun» Berry di *What's Happening!!* era stato un prodigio agli albori della Soul Train Line. Jody Watley e Jeffrey Daniel facevano coppia nel programma prima che il mondo li conoscesse come membri degli Shalamar. Jermaine Stewart, che a Columbus giocava in casa, fu ospite fisso dal '77 alla fine del '78. Una volta, nel '77, lui e il suo compare fecero il *pop and lock* lungo la fila vestiti con tailleur abbinati ricoperti di paillettes. Nel 1986, quando Stewart era nel pieno del successo di «We Don't Have to Take Our Clothes Off», Don Cornelius lo presentò dicendo, *È stato bravo e siamo tutti fieri di lui*, e Jermaine fece ingresso in trasmissione più bello che mai, coi capelli stirati e pettinati, e un lungo smoking lucido e nero. Negli anni Ottanta Rosie Perez perfezionò le mosse che in seguito avrebbe ballato nella prima scena di *Fa' la cosa giusta*, agitando freneticamente le braccia lungo i fianchi con dei brevi e misurati colpi di bacino. Quando nella fila ci dava dentro *davvero* non ballava nemmeno fino in fondo. Si fermava a metà percorso e poi passeggiava sicura di sé, con gli occhi inchiodati alla telecamera.

Penso spesso alla differenza tra ostentare e mostrarsi. Al fatto che ostentare è una cosa che fai per il mondo intero, mentre quando ti mostri è soltanto per la tua gente. Gente a cui non serve un promemoria della tua bravura, ma che se la godrà ogni volta che è possibile. La Soul Train Line era il posto per eccellenza in cui mostrare se stessi.

Forse però il filmato che preferisco di *Soul Train* è quello in cui balla Don Cornelius. C'erano ospiti le Supremes, e Mary Wilson voleva *proprio* ballare in quella fila leggendaria. Cornelius, che non vi si era mai cimentato prima, sulle prime si tira indietro all'idea di accompagnarla, ma poi cede. Quando arriva il suo turno il pubblico esulta impazzito

come mai prima. Si cimenta con la mossa del pollo e poi fa un tentativo fallimentare di spaccata, che riesce comunque a risultare naturale e a suo modo magico. Era come una decima, quella sua comparsata – l'ennesima cosa da aggiungere alla lista dei doni generosi elargiti da Cornelius. Se qualcuno voleva ballare lui trovava un modo di accontentarlo, anche se significava sacrificare la propria aura mistica.

Nei neri Don Cornelius vedeva una promessa che andava oltre il dolore, e ho sempre faticato a farmi una ragione del fatto che lui non sia riuscito a sfuggire al proprio. Nel 2012 si sparò in testa perché ormai soffriva troppo per andare avanti. Cornelius abbandonò *Soul Train* nel 1993, oltre un decennio dopo essersi sottoposto a un intervento al cervello per correggere un difetto congenito delle arterie. Non tornò più lo stesso, soffriva di epilessia e le sue funzioni cognitive arrancavano. Continuò a lavorare al programma in veste di produttore fino al 2006, quando *Soul Train* smise di andare in onda e lui visse da recluso per il resto dei suoi giorni.

Se ci potessimo congedare dal mondo in base a quello che gli abbiamo donato, allora spero che la sua strada verso il paradiso sia stata costeggiata da una lunga fila di neri che battono le mani a tempo. Spero che si sia messo al centro, da solo, a esibirsi in tutte le mosse che, lo sapevamo, ci aveva sempre tenuto nascoste.

Non ho mai visto mia madre ballare e non ho mai visto mio padre ballare, ma li ho visti stringersi durante un lento di Luther o della signorina Patti LaBelle. Me li ricordo mentre oscillano cullati da una melodia malinconica, entrambi con aria esausta ma felice. Ho guardato per tanto tempo i filmati della Soul Train Line chiedendomi se nascosta lì dentro ci fosse una qualche versione passata dei miei genitori. Se avessero mai saltellato fra voi, miei cari antenati danzanti. Se magari fosse mio padre l'uomo col cappello calato così in basso che quando saltava su e giù si vedeva solo uno stecchino sbucare da un sorriso ampio.

O se mia madre sarebbe mai comparsa tra le donne con le vaporose acconciature afro in qualche puntata degli anni Settanta, mettendosi a piroettare in scioltezza lungo la fila coi jeans tirati su fino alla vita, cercando di darsi una regolata.

Non li ho trovati in quei video, e allora me li sono immaginati. Ho immaginato anche tutti voi. La vostra aura radiosa mi ossessiona: l'uomo con la tuta blu ricoperto di gioielli che lancia una gamba verso il cielo mentre Rick James urla «Give It to Me Baby». La donna col maglione rosa col fiocco e quel colletto bianco enorme, che agita i fianchi mentre si sventola con un ventaglio sulle note di «Don't Stop 'Til You Get Enough» di Michael. La coppia vestita perfettamente abbinata, lei con un abito bianco decorato di fiori cremisi e lui con giacca cremisi e pantaloni bianchi, e la camicia color panna tenuta chiusa da un unico bottone in basso che mette in bella mostra il petto, mentre entrambi scuotono le spalle a ritmo con «Ballero» dei War.

Guardo i filmati della Soul Train Line e mi chiedo dove siano oggi questi amici e questi amanti; se siano ancora vivi e stiano guardando chissà dove le immagini dei loro sé passati che fanno la ruota, il *pop*, il *lock* e girano mentre qualche sconosciuto fa il tifo per loro. Ho la sensazione che siano quelli i momenti che prendono dimora dentro una persona. Magari non è vero, ma vorrei che fosse così. Voglio poter indicare questi archivi per spiegare che cosa significasse un tempo essere nero e umano in televisione, senza altri messaggi né risate registrate né famiglie confezionate da sitcom. Soltanto una canzone e qualche secondo passato lungo una fila, con un vestito che magari costava uno sproposito ma che stava bene sotto i riflettori.

Era in preda alla solitudine che guardavo i filmati della Soul Train Line. Era in preda a un particolare senso di distacco, se magari mi trasferivo in una città nuova o ne visitavo una in cui non conoscevo nessuno, o dove non vedevo nessuno che mi somigliasse, che guardavo i filmati della Soul Train Line. Io e i miei amici, quando abitavamo in

città lontane, ce ne stavamo al telefono a guardare in silenzio i filmati della Soul Train Line e alla fine di ciascuno partivamo a ruota a gridare il nome di ogni persona in fila, e che fortuna sarebbe stata essere imparentati con una di loro. Mi sono aggrappato a fantasie di parentela con molti di voi, miei cari cugini di una vita passata. Ho visto la pelle e le perle su di voi volteggiare nel labirinto ritmico di quelle notti immacolate. Vi ho immaginati fare le prove davanti allo specchio, come le facevo io prima di andare in un posto che più tardi mi avrebbe offerto la melodia, lo spazio e l'opportunità di crogiolarmi ancora nel peccato di non essere nato col vostro stesso senso del ritmo. Miei cari distanti, vi ho immaginati con le braccia affondate nei vostri fantomatici armadi in cerca del vestito più scintillante. Vi ho immaginati incapaci di dormire o di lavorare, o di fare altro che non fosse pregare di essere ancora vivi e in piedi la sera in cui quei corpi si sarebbero separati per voi, su una canzone alle cui note vi era già successo di intrecciarvi. Ogni volta che affronto una pista da ballo e non reggo il ritmo guardo a voi, e prego che mi apriate un varco che conduce a qualche luccichio indistruttibile.

Delle maratone di ballo, così come della Soul Train Line, amo soprattutto la relazione tra partner e i limiti verso cui è spinta quella relazione. Nelle maratone di ballo, quando qualcuno reclutava la figlia del padrone di casa o il figlio di un ex collega, oppure un vicino alto e dall'aria robusta che abitava nello stesso isolato, si stava legando a chi potenzialmente sarebbe stato il suo unico alleato per i mesi a venire. In una sala in cui tutti avevano l'obiettivo di batterli, loro due dovevano guardarsi le spalle a vicenda. Si reggevano lo specchio per sistemarsi i capelli o rimettere il rossetto in vista del pienone serale. Nelle foto d'epoca che ritraggono le maratone di ballo è impossibile capire i rapporti che intercorrevano fra i membri di una coppia. Le foto che riguardo più spesso sono quelle incentrate sui volti, in particolare se qualcuno

ha il compagno accasciato addosso o lo sta portando verso una brandina per una breve pausa. Potete stare certi che gli occhi contengono ancora la pazzia sfrenata che velava lo sguardo di Alma Cummings quando era seduta con i piedi immersi nel ghiaccio e le scarpe bucate in mano.

Ma c'è anche la cura, la preoccupazione, il timore. Un affetto nato dovendo trovare dimora nella prigionia di un ballo o reggendo fisicamente un'altra persona. Un'esibizione da sogno sorta dalla disperazione. Forse sono fissato con questa cosa perché a mia volta mi sono appoggiato a qualcuno o a qualcosa e l'ho chiamato amore, perché *doveva* essere amore. Perché se non lo era, allora qualcos'altro sarebbe crollato. Certo, in ballo nel mio caso non c'erano un pasto caldo o un rifugio dal freddo. C'erano la depressione, la solitudine a volte, o una mattina che non credevo avrei mai visto. Sono infatuato dell'idea della coppia come strumento di sopravvivenza, come brivido momentaneo o in quanto possibilità di superare una certa situazione. Anche se tu e la persona con cui fai coppia vi separate, una volta emersi alla luce del sole da una sala da ballo umidiccia, o se uscite dall'inquadratura volteggiando dopo aver danzato lungo una fila di gente come voi che batte il tempo con le mani.

Agli albori della Soul Train Line c'erano poche coppie coordinate e molti più casi in cui invece la gente si presentava in fila e finiva appaiata a qualcun altro. In uno scenario del genere non c'era tempo di provare le coreografie – solo qualche istante per guardarsi negli occhi prima di finire alla mercé dei movimenti altrui. E poi non c'eravate che voi due, a scorrere lungo uno stretto tunnel di musica e grida che vi spingevano ad andare avanti. La Soul Train Line è impegnativa, c'è poco spazio per muoversi di lato. La gente deve ballare dirigendosi verso l'uscita e deve farlo bene, perché lì tutti sono bravi e se tu non lo sei non c'è un dietro le quinte in cui possa rifugiarti per reinventarti. E quindi i ballerini devono affidarsi a ciò che sanno del proprio corpo in

modo da trovare – per sé e per l’altro – un’uscita da quella calda sala pulsante, con solo il rumore e l’istinto a guidarli verso la fine della fila per poi separarsi, magari per sempre.

E penso che è così che vorrei immaginarmi l’amore, amici, o forse dovrei dire amanti. In omaggio a tutto ciò che il mio corpo è capace o meno di fare, spero di capire come farlo cantare in armonia con i vostri almeno per un istante, in una sala dove anche le pareti traspirano. Spero di incrociare il vostro sguardo all’altro capo di una pista da ballo, mentre dalle casse esce una canzone che le nostre madri cantavano in cucina. Vorrei che ci incontrassimo in questo ammasso di contorsioni e facessimo un accordo.

Okay, amante. Ora siamo solo noi due. L’unica via d’uscita è passare attraverso.