

Toni Morrison: la memoria, i fantasmi e la scrittura

Giulia Scarpa

Nessuno studioso può capire il testo letterario nero se non è consapevole dei livelli semantici della cultura nera. Il viaggio si svolge su tutto il discorso comprendente la cultura nera americana.

Houston Baker

Cresciuta in un ambiente fecondo di racconti, dove tutte le sere i bambini ascoltavano nonni e genitori raccontare ogni tipo di storia e dove ogni mattina i bambini raccontavano a loro volta i propri sogni alla nonna (la quale li interpretava per giocare alla lotteria i numeri corrispondenti), Toni Morrison esordisce in letteratura quasi a quarant'anni scrivendo il romanzo che avrebbe sempre desiderato leggere.

The Bluest Eye (1970) è l'inquietante parabola di una brutta bambina nera di undici anni che impazzisce convinta di avere ottenuto, con un rito macabro, gli occhi celesti per cui ha pregato Dio tutte le sere. L'esordio della Morrison nella letteratura americana si inaugura con un deciso gesto di straniamento dalla cultura dominante, prendendo le distanze dal suo linguaggio che impone la subdola formazione di un pericoloso senso comune uniformante. Il romanzo, infatti, si apre con la citazione di un brano di lettura per le scuole elementari, un cosiddetto Primer, il cui significato viene disgregato in tre versioni: prima l'originale, quindi senza punteggiatura, infine senza spaziatura. Il lettore è obbligato ad una frenetica rincorsa delle parole che sono progressivamente private dei loro nessi sintattici e semantici. Nel compattarsi del brano in una macchia d'inchiostro pressoché illeggibile, assistiamo alla resa grafica del destino della protagonista: Pecola Breedlove non ha alcuna possibilità di emulare la felice Jane del testo, una bella bambina, la cui razza non è specificata poiché non può che essere bianca, che ha una casa e una famiglia perfetta composta da mamma, papà, un gatto, un cane, un'amica con cui giocare.

L'infanzia e l'adolescenza nel mondo afroamericano, in particolare della donna, sono due momenti cui la scrittrice dedica profonda attenzione nell'indagare l'esperienza umana. Si percepisce la tensione della Morrison a forgiare immagini originali, ma soprattutto autentiche, ricusando con decisione gli stereotipi imperanti sui neri negli Stati Uniti – modelli che, come sottolinea inflessibile, i neri stessi hanno assimilato e fatto propri. La sovversione di quegli stereotipi passa attraverso la ricerca di un linguaggio con cui creare un convincente universo

1. cfr. Giulia Scarpa, Milkman and TiJean: The Mythical Journey in Toni Morrison and Simone Schwarz-Bart, «Caribana» n. 3 (1992-1993), pp.111-122, in cui viene analizzata la filosofia e la mitologia africana che sottendono *Song of Solomon*.

2. Tranne il primo, tutti questi romanzi sono stati tradotti in italiano, eppure Toni Morrison non ha mai avuto un pubblico attento qui da noi. Persino tra gli specialisti di letteratura americana si contano sulle dita delle mani – senza tema di smentita – quelli che ne hanno seguito con attenzione e costanza la produzione artistica. È comunque più facile perdonare quei lettori che, non avendo accesso ai testi originali, hanno dovuto affidarsi alla negligente politica editoriale che ha trattato la Morrison come un'autrice commerciale, di best seller, visto che in patria era già famosa e premiata. Basta guardare la copertina di *Canto di Salomone*, tradotto per primo da Bompiani, che francamente rasenta il ridicolo. Vi troneggia un giovane nero e muscoloso – lo sappiamo perché i muscoli sono esibiti da una camicia bianca sbottonata fino alla cinta dei pantaloni – che occhieggia una giovane solo un po' meno scollata. Dietro di loro una radura con una casa di legno e l'orizzonte di grattacieli di una grande città, il tutto condito dai toni arancio di un sole che tramonta. Sempre Bompiani, traducendo *Tar Baby*, ne snatura il titolo in *L'isola delle Illusioni*, piuttosto che andare ad informarsi, e magari informarne anche il lettore, di cosa c'entrasse la bambola di pece in una storia come quella. Le cose non sono andate meglio con il passaggio di editore. Mai una introduzi-

one o una postfazione a testi molto complessi e i cui referenti culturali sono pressoché sconosciuti, ma addirittura il traduttore di Sula, dopo una serie di clamorosi errori di traduzione, pensa bene di cambiare la fine del romanzo – non sono certa se se ne sia mai accorto – per cui il povero lettore ha buon diritto di dubitare del senso che abbia avuto arrivare a quell'ultima pagina che, invece di una rivelazione che lo dovrebbe indurre a riconsiderare tutta la storia, è una sciatta e banale conclusione.

3. Jazz, New York, Alfred A. Knopf, 1992; in it. Jazz, trad. di Franca Cavagnoli, Milano, Frassinelli, 1993, p. 144.

4. Uso cultura nel senso illustrato da Houston Baker nell'introduzione al suo *The Journey Back, Issues in Black Literature and Criticism*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980, specialmente pp. xiii-xvii.

5. Vedi in proposito Houston Baker, *The Journey Back*, cit.; e Henry Louis Gates, Jr., *Figures in Black*, New York, Oxford University Press, 1987; *The Signifying Monkey*, New York, Oxford University Press 1988.

6. Vedi in questo senso Alessandro Portelli, *Il testo e la voce*, Roma, Manifestolibri, 1992.

7. cfr. l'analisi del testo svolta da Alessandro Portelli, *Il testo e la voce*, cit., pp. 223-8.

8. Quincy Troupe a cura di, James Baldwin: *The Legacy*, New York, Simon & Schuster, 1989, pp. 202-3.

9. *Beloved*, New York, Alfred A. Knopf, 1988; in it. *Amatissima*, trad. di Giuseppe Natale, Milano,

immaginario che emerge con forza dalla cosmologia afroamericana, e attraverso una rigorosa consapevolezza della tecnica narrativa. Toni Morrison è scrittrice raffinata e coltissima e, proprio per questo, discreta e riservata a proposito del suo ricco retroterra culturale che non ostenta mai nel testo. Tuttavia, la sua creazione letteraria attinge liberamente ai suoi modelli: è studiosa di filosofia e di cultura africana nelle quali riconosce la propria origine,¹ conoscitrice del patrimonio occidentale, dalla mitologia greca a Shakespeare, Flaubert, Dostoevskij, Faulkner, – che ha amato sin da ragazzina pur nella consapevolezza di non essere stata immaginata da questi scrittori neanche come lettrice – e attenta osservatrice del patrimonio fiabesco e folklorico sia europeo sia africano e afroamericano.

I romanzi sono pervasi da miti antichi e moderni. Il linguaggio narrativo della Morrison è originato da un'antitesi, ne esplora i conflitti palesi e potenziali. In *The Bluest Eye* il mito della bellezza identificato nel paradigma occhi celesti-capelli biondi-pelle bianca è opposto alla drammatica ricerca di identità e spazi di vita delle piccole protagoniste nere. *Sula*, la storia dell'amicizia tra due donne, una l'opposto dell'altra, esplora la dicotomia tra Bene e Male e la sua mitica eco nella comunità nera. *Song of Solomon* restituisce alla coscienza collettiva americana la memoria del mito degli Africani Volanti, raccontando l'ambizione di volare di un bambino nero, apparentemente assurda, che incarna il conflitto tra mito e realtà, tra la cultura dell'avere e quella dell'essere. In linea con l'insegnamento di James Baldwin, che essere innocenti oggi significa essere drammaticamente colpevoli di innocenza, la Morrison tenta con *Tar Baby* (forse il meno convincente dei suoi romanzi) di rivelare le incongruenze e le falsità implicite nel mito dell'Innocenza americana – costruito per colmare il vuoto della presunta assenza di un passato e per avere un alibi che offuschi la colpa per le atrocità commesse nel Nuovo Mondo, quali lo sterminio dei nativi e l'importazione di schiavi nella terra della libertà. *Beloved* indaga il paradossale binomio di creazione e distruzione, unione e separazione potenzialmente insito nel rapporto madre/figlia, raccontando di una schiava fuggitiva che, pur di risparmiarsi ai suoi figli il destino in cattività, cerca di ucciderli tutti. Le viene concessa una seconda possibilità quando il fantasma della sua unica vittima torna a riempire la sua vita in carne ed ossa. Anche in *Jazz*, l'ultimo romanzo pubblicato,² vi è un fantasma, mai manifesto, ma non meno invadente: quello di una diciottenne uccisa dal suo più anziano amante e sfregiata nella bara dalla moglie di lui che finisce per "innamorarsene" a sua volta e decide di scoprire i particolari della sua vita. Il conflitto che scatena la narrazione qui non è solo il drammatico incidente su cui si polarizzano le vite dei protagonisti e della voce narrante, ma il rischio stesso implicito nella narrazione con cui si ricostruisce una versione immaginaria di come si sono svolti i fatti tra quegli essere umani: "Direi che è rischioso cercare di immaginare lo stato d'animo di qualcuno. Ma se si è come me – curiosi, inventivi e ben informati – ne vale la pena. (...) non è difficile immaginare come stessero le

cose”.³

Rielaborando miti la Morrison lancia il suo messaggio simbolico all'inconscio collettivo dei lettori e manifesta il suo caparbio rifiuto di essere convenzionale. “Spolverando il mito”, come ama dire, esamina e sviluppa le tensioni tra miti occidentali e altri miti per analizzare la contraddittoria realtà della società americana. Le relazioni di intertestualità e intratestualità tra miti sono un pretesto per la sperimentazione narrativa. L'esagerazione implicita nell'evento mitico genera un linguaggio eccessivo, ridondante, iperbolico. Il discorso narrativo prende vita dall'inevitabile conflitto causato dalla collisione dell'ambizione mitica con la realtà spesso opprimente in cui i personaggi si dibattono per dare un senso alla propria vita. È questo conflitto la natura essenziale del linguaggio narrativo della Morrison, che si fa veicolo dell'impeto poetico contro la volgarità o forse meglio, dell'impeto poetico nella volgarità, come mezzo di autocreazione; non di mera sopravvivenza, bensì di vita. Si tratta di una sfida aperta, antica, profondamente radicata nella cultura afroamericana⁴ nel suo discorso fondato sull'inesauribile gioco dell'inversione e dell'estensione semantica, dove le parole e i loro possibili significati rimbalzano continuamente lungo un percorso di rovesciamento ironico, contraddizione assurda, conflitto grottesco, paradossoso, ossimoro.⁵ È un linguaggio il cui continuo riferimento alla specificità culturale e etnica della scrittrice si fa paradigmatico. Questo vale per la sua spiccata qualità orale – con la tensione tra oralità e scrittura che ne deriva –⁶ per il carattere prevalentemente ellittico del narrare, il suo essere caratterizzato dalla iterazione di molteplici versioni della stessa storia con i racconti di più narratori di secondo grado, per la sua straordinaria capacità di catturare il suono della lingua afroamericana. Non sempre questa scelta di linguaggio narrativo viene controllata con autorità dalla scrittrice, che a volte pare esserne posseduta. L'incantatrice viene sedotta dalle proprie magie quando non sa resistere alla tentazione implicita in certi virtuosismi, che la spingono a esibizioni acrobatiche, a quella vertigine tra l'autocompiacimento e l'aggressione del rivale – ascoltatore/ lettore e potenziale narratore antagonista – tipica dei dozens, uno degli archetipi del narrare afroamericano in cui il parlante si spinge nella parossistica sfida di superare sempre se stesso e il proprio avversario, che Zora Neale Hurston ha raccolto nei suoi resoconti antropologici come nei suoi romanzi e racconti.

Il corpus narrativo prodotto sinora rivela un universo disseminato di tracce tematiche ed espressive che si diramano, per manifestarsi con intensità variabile in tutte le opere. Più linee secondarie si intersecano con quelle principali, creando il disegno di un albero ricco di ramificazioni e gemme – immagine questa che Amy, la giovane bianca che soccorre Sethe, legge nei segni scolpiti dalla frusta sulla schiena della protagonista di *Beloved*, e che assurge a simbolo non solo della solidità dell'espressione artistica della Morrison, dalle sue profonde radici alle più tenere e promettenti gemme, ma anche del prezzo della scrittura.⁷

Frassinelli, 1988, p. 114.

10. Amatissima, cit., pp. 52-3.

11. Toni Morrison, *Memory, Creation, and Writing*, «Thought», 59, 235 (dicembre 1984), pp. 385-90, pp. 385 e 386, mia traduzione.

12. cfr. Giulia Scarpa, *La poetica della trasformazione nei romanzi di Toni Morrison*, «Il Ponte», XLV, 3-4 (maggio-agosto 1989), pp. 144-64. In questo saggio propongo una lettura di *The Bluest Eye*, *Song of Solomon* e *Tar Baby* come ipertesti di cui rintraccio e analizzo gli ipotesti secondo le categorie offerte da Gerard Genette in *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

13. Jane Bakerman, *The Seams Can't Show: An Interview with Toni Morrison*, «Black American Literature Forum», XII, 2 (1978), pp. 56-60.

14. Toni Morrison, *Memory, Creation and Writing*, cit., p. 386.

15. «Il mio patto col lettore non è rivelare una realtà già stabilita (letteraria o storica) sulla quale lui o lei e io siamo d'accordo dal principio. Io non voglio assumere o esercitare quel tipo di autorità. Lo considero paternalistico, anche se molta gente lo considera sicuro e rassicurante.» Toni Morrison, *Memory, Creation and Writing*, cit., p. 388

16. Cathleen Medwick, *People Are Talking About Toni Morrison*, «Vogue» (aprile 1981), pp. 288-9, 330-2; a p. 331.

17. I Macon si chiamano Dead di cognome perché l'impiegato al censimento dell'Ufficio dell'Emancipazione è ubriaco fradicio e completa male il modulo per lo schiavo emancipato analfabeta. Così invece nasce il quartiere dei neri, il Bottom: «Una burla, una burla da negri. Ecco com'era cominciata»

ta. (...) Un bravo agricoltore bianco aveva promesso la libertà e un pezzo di terra della vallata a un suo schiavo se avesse compiuto dei lavori assai difficili. Quando lo schiavo ebbe finito il lavoro, andò dal padrone perché mantenesse la sua parte del patto. Ottenere la libertà non fu difficile – l'agricoltore non fece alcuna obiezione. Ma non voleva cedere alcun pezzo di terra. Così disse allo schiavo che gli spiaceva molto di dovergli dare della terra della vallata quando aveva proprio sperato di potergli dare un pezzo del Fondo. Lo schiavo spalancò gli occhi e disse che credeva che la terra della valle fosse terra bassa. Il padrone replicò: "Oh, no! Vedi quelle colline laggiù? Quella è terra bassa. Ricca e fertile." "Ma è lassù in alto", disse lo schiavo. "In alto rispetto a noi", disse il padrone, "ma quando Dio guarda giù, per Lui è il fondo. Per questo la chiamiamo così. È il fondo del cielo – la terra migliore che ci sia." Così lo schiavo fece pressione affinché il padrone riuscisse a dargliene un po' di quella terra. La preferì a quella della vallata. E così fu. Il nero ottenne la terra in collina, dove seminare spaccava la schiena, dove il suolo franava e spazzava via il seminato, dove il vento batteva tutto l'inverno.» Toni Morrison, *Sula*, New York, Alfred A. Knopf, 1973, p. 5.

18. cfr. Giulia Scarpa, *Narrative Possibilities at Play in Toni Morrison's Beloved*, «MELUS», 17, 4 (Inverno 1991-1992), pp. 91-103.

19. in William O'Connor, *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1962, p. 5.

20. Toni Morrison, *Memory, Creation, and Writing*, «Thought»,

Con la sua opera la Morrison riscrive l'eredità della storia e della cultura afroamericana e così facendo aggiunge credibilità alla tradizione della stessa letteratura statunitense, ai molteplici segni e codici di cui è composta. Questa non è che una delle ragioni della sua statura come scrittrice contemporanea. La sua scrittura dà corpo, in modo inquietante, quasi spietato, sia alla visione di Richard Wright, secondo cui il nero è la metafora dell'America; sia a ciò che W.E.B. DuBois per primo trattò con lucida autorevolezza: la coscienza che i neri sono tra i principali artefici della genesi di una cultura propriamente americana. Questa cultura nasce nella violenza e genera ferite così laceranti che raramente si rimarginano, che lasciano segni indelebili della colpa dei carnefici sui corpi e nelle menti delle vittime; ombre così pesanti da rischiare di restarne schiacciati; fantasmi così tormentati e insoddisfatti da stare sempre in agguato. I romanzi sono metafore dei cerchi di fuoco attraversati dai neri per raggiungere l'autocoscienza e la visibilità in America. Da qui l'asperità, la durezza, in certi casi la crudele inesorabilità di alcune scelte.

Nella sua ultima intervista James Baldwin, che non aveva ancora letto *Beloved*, il capolavoro della Morrison, già la descrive come una alleata di cui è difficile parlare, perché leggerla dà dolore, perché rovescia le cose trasformandole in verità. Baldwin parla anche delle sue allegorie raccapriccianti, della serietà delle sue intenzioni artistiche che molti ritengono letali.⁸ Sono ancora una volta le parole di Amy, un personaggio secondario, ma indimenticabile, a chiarirci queste intenzioni: "Più fa male, meglio è. Se non fa male, non può guarire."⁹ Cos'altro, se non la memoria – e la rimemoria teorizzata ed esplorata in *Beloved* –, può provocare il dolore più forte, profondo, vero, che possa guarire le ferite? Come Sethe spiega alla figlia Denver, "Certe cose passano e certe se ne vanno", ma pur andandosene rimangono per sempre:

"I posti, i posti sono sempre lì. Se il fuoco brucia una casa, la casa sparisce, non c'è più, però il posto – l'immagine del posto – rimane, e non solo nella mia memoria, ma fuori, nel mondo. Quello che mi ricordo è un'immagine che ondeggia fuori, nel mondo. Mi spiego: anche se non la penso, anche se muoio, l'immagine di quello che ho fatto, che ho saputo, che ho visto è sempre lì. Proprio nel posto dove è successa. (...) Perché se tutto è finito, morto e sepolto, è sempre lì che ti aspetta."

"Se è ancora lì che aspetta, questo vuol dire che non muore mai niente."

Sethe guardò Denver dritta negli occhi. "No, non muore mai niente", le rispose.¹⁰

Sethe non fa che ripetere parole già pronunciate da Toni Morrison in prima persona: "La memoria per me è sempre fresca, a dispetto del fatto che l'oggetto ricordato sia concluso e passato." La scrittura è ricerca in quanto atto di memoria: "La memoria (l'atto deliberato del

ricordare) è una forma di creazione voluta. Ritrovare come sia andata veramente non è uno sforzo – è ricerca. Il punto è indugiare su come qualcosa appariva e sul perché appariva in quel modo particolare”.¹¹ È anche ricerca di coesione tra i vari ricordi; coesione che trova la sua forza in una complessa poetica della trasformazione,¹² nella quale vari strati di memoria si mescolano per poi sedimentare, dando vita a un terreno la cui perfezione, a prima vista, non fa neanche sospettare la presenza della sapiente e laboriosa mano che gli ha dato nuova vita – “le cuciture non si devono vedere”.¹³ La memoria assume forme diverse dando corpo ogni volta a modi diversi di ricordare. La metafora del fantasma ritorna a indicare l’invisibile presenza della scrittrice dietro ogni parola con cui dà voce a personaggi e narratori sempre differenti le cui memorie – ossessive, rimosse, nascoste, serbate teneramente o maniacalmente – formano intrecci infiniti. La memoria costituisce inoltre una garanzia di autenticità del sostrato culturale della scrittura:

Dipendo pesantemente dai trucchi della memoria (...) per due ragioni. Una, perché accende il processo dell’invenzione, e due, perché non posso fidarmi della letteratura e della sociologia degli altri per aiutarmi a sapere la verità sulle mie fonti culturali. Questo impedisce anche alle mie preoccupazioni di cadere nella sociologia. Dato che la discussione della letteratura nera in termini critici è regolarmente sociologia e pressoché mai critica d’arte, è importante che io scrolli queste considerazioni dal mio lavoro sin dal principio.¹⁴

È questa della Morrison una scrittura che ambisce a farsi memoria; e la scrittrice, pur ricusando una posizione autoritaria nei confronti del lettore,¹⁵ sa che il frutto del suo lavoro è, paradossalmente, il dispiegamento di una autorità totale del testo sul lettore, che non può salvarsi, che deve vedere, ricordare, capire ciò che gli viene proposto anche e spesso suo malgrado. “Ho creato un mondo, creato un mondo. Ho creato un passato e l’ho ricordato. E non se ne andrà mai più perché ho imparato a farlo ricordare anche agli altri.”¹⁶

L’atto creativo è originato dalla memoria e indaga un conflitto o un’antitesi, chiama in esistenza il linguaggio narrativo per dipanarli, a volte risolverli. Ma i romanzi non si sviluppano su due linee narrative opposte, sui due termini dell’antitesi. Le loro trame sono raramente lineari, dicotomie apparentemente nette sono frammentate infinite volte impedendo conclusioni semplicistiche, consolatorie, risolutive. In questo senso, il discorso narrativo della Morrison è una burla – joke – proprio come il nome di un personaggio quale Macon Dead in *Song of Solomon*, o la genesi del quartiere del Bottom in *Sula*, per fare solo due esempi.¹⁷ Si prende gioco dei pregiudizi del lettore che trae in inganno con evidente compiacimento. Un moccioso egocentrico, come Milkman in *Song of Solomon*, raggiunge l’altezza spirituale dei suoi avi mitici contro ogni aspettativa. Nel Wright, a cui è stato insegnato come stare sempre dalla parte della ragione – to be right – deve inter-

59, 235 (dicembre 1984) ,pp. 385-90, pp. 388-9.

21. Toni Morrison, *Song of Solomon*, New York, Alfred A. Knopf, 1977, p. 278.

22. *Ibid.*

23. Vedi il capitolo 7 di Houston Baker, *The Journey Back*, cit. pp. 155-64.

24. *Beloved*, p. 25.

25. Viene in mente la frase di W. E. B. DuBois, «Abbiamo perduto qualcosa, fratelli, vagando in terre sconosciute. Abbiamo perduto i nostri ideali» in *Education and Work*, [1930]; ristampato in *The Education and Black People*, New York, Monthly Review Press, 1973.

26. Toni Morrison, *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1992, p. 15.

27. *Ibid.* p. 46

28. Uso il termine “terreno rituale” nel senso elaborato da Robert Stepto, secondo il quale «I terreni rituali sono quelle configurazioni spaziali specificamente afroamericane che, in molti modi, sono risposte elaborate alla struttura sociale in questo mondo, o parafrasando Ralph Ellison, ciò che gli altri uomini chiamano realtà.» In *From Behind the Veil, A Study of Afro-American Narrative*, Chicago, University of Illinois Press, 1978, p. 68.

29. Thomas Le Clair, *A Conversation with Toni Morrison. The Language Must Not Sweat*, «The New Republic», 184, 12 (March 21, 1981), pp. 25-9, a p. 27, mia traduzione.

30. Toni Morrison, *Memory, Creation, and Writing*, cit. p. 388.

31. Jane Bakerman, *The Seams Can't Show*, cit. pp. 56-60.

32. Cathleen Medwick, *People Are Talking About Toni Morrison*, cit. p. 332.

33. Sulla funzione del nome e dei designatori nel romanzo – identificare, classificare, significare – vedi Francis Corblin, *Les désignateurs dans les romans*, e Eugène Nicole, *L'onomastique littéraire*, in «Poétique», 54 (aprile 1983), pp. 199-211 e pp. 233-53. Sul valore dei nomi nella letteratura africana americana vedi Ralph Ellison, *Hidden Name and Complex Fate. A Writer's Experience in the United States in Shadow and Act*, New York, Vintage, 1972; Lloyd Brown, *Black Entities: Names as Symbols in Afro-American Literature*, «Studies in Black Literature», I, 1, (primavera 1970), pp. 16-44; i già citati lavori di Houston Baker e Henry Louis Gates; Sylvie Chavanelle, *Les noms, traces du passé, dans Song of Solomon et Beloved*, «Profils Américains: Toni Morrison», n. 2 (1992), pp.131-44.

rogarsi a fondo quando fa i conti con il ricordo della sua unica amica ormai scomparsa da anni: Sula la paria, la ribelle, segnata addirittura da una voglia sul viso il cui trattamento nel testo evoca il ricordo di un'altra tragica figura femminile della letteratura americana, la Hester di *The Scarlet Letter*. E come non pensare a Beloved stessa, fantasma di bambina, fantasma di quelli che non sopravvissero alla deportazione dall'Africa, ma anche donna insaziabile, affamata di cibo e amore, le cui molteplici possibili identità diventano pretesto per altrettante possibilità narrative?¹⁸

La burla della Morrison è una provocazione: risultato della sua intima consapevolezza della paradossale esperienza storica degli afroamericani. La sua poetica è l'essenza della realtà culturale ed esistenziale afroamericana: la sintesi tragi-comica. Il grottesco ne è l'espressione sublime: un'altra ragione per cui fa uso di un linguaggio così ricco di metafore, eufemismi, simboli, antinomie, antitesi, antifonia, parodia, paradosso, ironia, inversione, esagerazione, eccesso. È un linguaggio grottesco quanto le storie che racconta. Una scelta poetica, questa, consona con ciò che ebbe a dire sull'argomento Thomas Mann:

Poiché ritengo che, in modo ampio ed essenziale, l'aspetto che più colpisce dell'arte moderna è che ha cessato di riconoscere le categorie di tragico e comico, o la classificazione drammatica, tragedia e commedia. Vede la vita come una Tragicommedia, col risultato che il grottesco è il suo stile più genuino – al punto che, indubbiamente, oggi quello è l'unico modo in cui possa apparire il sublime. Perché, se posso dirlo, il grottesco è lo stile genuinamente antiborghese; e per quanto borghese possa essere o sembrare il mondo anglosassone, è un dato di fatto che nell'arte il comico-grottesco sia sempre stato il suo punto forte.¹⁹

A questa tensione tragicomica si aggiunge la tentazione melodrammatica, entro il cui registro il discorso narrativo sembra essere irresistibilmente attratto, spinto dal rigore creativo della scrittrice che vuole rimanere fedele alle verità più semplici e immediate del vivere umano – non per questo più facili, né da vivere né da comprendere. Erede diretta di Zora Neale Hurston, la Morrison rispetta l'aspetto più apparentemente “popolare”, folklorico, della tradizione afroamericana: quella straordinaria capacità di coniugare dolore e gioia, riso e pianto, coraggio e paura, amore e morte, che ha prodotto forme d'arte altissime come la musica nera. La Morrison fa sottile uso di questo patrimonio nella sua scrittura, riconoscendo dignità assoluta a tutte le espressioni di quell'arte nata da vite di cui è testimonianza preziosa.

[P]oiché il mio métier è nero, le richieste artistiche della cultura nera sono tali che non posso essere paternalista, controllare, pontificare. Nella cosmologia del Terzo mondo come la percepisco io, la realtà non è già costituita dai miei predecessori letterari nella cultura occidentale. Se il mio lavoro deve confrontarsi con una realtà diversa dalla realtà

riconosciuta dell'Occidente, deve centralizzare e animare informazioni screditate dall'Occidente – screditate non perché non siano vere o utili o addirittura di qualche valore razziale, ma perché si tratta di informazioni che appartengono a gente screditata, informazioni congedate come “credenza” o “pettegolezza” o “magia” o “sentimento”. Se il mio lavoro riflette fedelmente la tradizione estetica della cultura afroamericana, deve fare uso cosciente delle caratteristiche delle sue forme d'arte e tradurle in stampa: l'antifonia, la natura collettiva dell'arte, la sua funzionalità, la sua natura di improvvisazione, il suo rapporto con gli ascoltatori della performance, la voce critica che sostiene la tradizione e i valori comuni e che dà anche all'individuo l'occasione di trascendere e/o sfidare le restrizioni del gruppo.²⁰

Con il suo “stile genuinamente antiborghese” la Morrison restituisce alla letteratura del suo paese la versione sublime delle magie e degli incanti afro-americani che sono andati persi, soffocati nel silenzio, o distorti da indebite appropriazioni. Con questo intento restituisce alle parole ciò che ritiene fosse il loro potere originario, che è concettualizzato da Milkman in un momento cruciale della sua crescita spirituale mentre sta cercando “come un cieco che accarezza una pagina di Braille, di cavare il significato dalle proprie dita.”²¹ È chiaro come questa forma ideale di comunicazione abbracci i sensi, sia totale e il più vicina possibile a quello che c'era prima del linguaggio. Prima che le cose fossero scritte. Il linguaggio dei tempi in cui gli uomini e gli animali si parlavano, in cui una tigre e un uomo potevano dividere lo stesso albero, e si capivano, in cui gli uomini correvano con i lupi, non rifuggendoli o cacciandoli.²²

Nel momento in cui si sta trasformando da cacciatore in preda, grazie a una visione di savana primigenia, Milkman intuisce che se la comunicazione era un tempo possibile tra gli uomini e gli esseri animali, lo stesso deve essere stato vero tra gli uomini ed altri uomini.

Schiavi in terra straniera, strappati lontano dalle proprie case, gli africani, e più tardi gli afroamericani, si sono trovati in condizione di dover creare, entro i limiti della lingua inglese, un modo di comunicare che assicurasse loro “autonomia e un senso unico dell'identità nera.”²³ Non sempre questo è stato facile o possibile, al punto che la Morrison ci dà in *Sixty* il personaggio di uno schiavo che “Smise di parlare inglese perché in esso non vi era futuro.”²⁴ Questa energia, questa capacità visionaria che può essere andata perduta lungo decenni di presunta integrazione,²⁵ è in parte quello che da vent'anni la Morrison sta cercando di restituire agli afroamericani con la sua opera: un senso di cultura attraverso un linguaggio ricco di possibilità e implicazioni. Fondamentale in questo senso è che la sua idea di identità culturale non è riduttiva, ghettizzante. Proprio perché rivendica la matrice nera del suo pensiero e della sua scrittura, la Morrison concepisce il concetto di cultura in quanto poetica della transizione; un movimento, un perenne confronto a più voci. Anche per questo lei crea il passato, piuttosto che redigere uno sterile catalogo di radici.

Persino laddove il confronto è apparentemente negato, come nella letteratura un tempo definita mainstream, Toni Morrison percepisce l'alito scuro dei fantasmi. Questo ha fatto con la raccolta di saggi *Playing in the Dark*, in cui illumina l'oscurità all'ombra della quale si sono costruiti il concetto di americanità e la sua letteratura. Se la Morrison ha iniziato a scrivere come lettrice insoddisfatta, ha però cominciato a elaborare la sua lettura critica della cultura letteraria statunitense proprio quando ha smesso di leggere "da lettrice e h[a] cominciato a leggere da scrittrice".²⁶ La presenza che lei chiama africanista era sempre soffocata, ridotta in surrogato, se non addirittura assente, negata, sia nella letteratura che nella critica letteraria. Esplicita o implicita, la presenza africanista informa in modo irresistibile e inevitabile la struttura della letteratura americana. È una presenza scura e costante, è là per l'immaginazione letteraria come forza mediatrice sia visibile che invisibile. Anche, e soprattutto, quando i testi americani non sono "sulle" presenze o i personaggi o la narrativa o l'idioma africanisti, l'ombra incombe nell'implicazione, nel segno, nella linea di demarcazione.²⁷

Questo suo non esserci, pur essendo quella africanista una delle presenze più invadenti, esorta la Morrison a darci una traccia e con essa uno stimolo per futuri approfondimenti su opere di scrittori quali Edgar Allan Poe, Henry James, Willa Cather, Ernest Hemingway, per nominarne solo alcuni; ma soprattutto la scrittrice ci offre una riflessione approfondita su cosa sia stata la costruzione dello spirito nazionale statunitense all'insegna della bianchezza.

La fascinazione della Morrison per la parola, l'entusiastica scelta della narrativa come propria forma d'arte, è veicolo della sua convinzione che funzione della letteratura sia creare un processo di insegnamento/apprendimento sul terreno rituale della metafora narrativa.²⁸ In definitiva, vede il romanzo come una forma entro cui organizzare e immaginare l'esperienza, e un mezzo per dividerla. Questa concezione è alla base del suo impegno artistico: "I racconti sembrano così fuori moda adesso. Ma la narrativa resta il miglior modo di imparare qualsiasi cosa, sia essa storia o teologia, così continuo con la narrativa".²⁹ Se già una decina d'anni fa confessava qualche dubbio sulla fiducia incondizionata che aveva nutrito in questa idea, la scrittrice non ha tuttavia mai riacquisito la sua scelta. Piuttosto, ha maturato la consapevolezza che la narrativa da sola non basta:

"Il racconto è uno dei modi in cui viene organizzata la conoscenza. Ho sempre pensato che fosse il modo più importante di trasmettere e ricevere conoscenza. Mi sento meno sicura su questo adesso – ma il desiderio di racconto non è mai diminuito, e la fame di esso è sempre acuta come lo era sul Monte Sinai o sul Calvario o nel mezzo delle paludi. Anche quando i romanzieri l'abbandonano o se ne stancano come forma mimetica superata, gli storici, i giornalisti, e gli attori ne riempiono il vuoto. Ciò nonostante il racconto non è e non sarà mai

abbastanza, proprio come un oggetto disegnato su tela o sulla parete di una grotta non è mai semplicemente mimetico”.³⁰

È convinta che il romanzo come forma d’arte abbia un futuro, benché ne sia stata clamorosamente proclamata la morte sia dagli autori che dai critici:

“I romanzi non stanno morendo! La gente desidera tantissimo ascoltare racconti. Le riviste vendono solo perché contengono storie, non per la pubblicità! A parte i piccoli varietà, in televisione tutto è racconto. La gente vuol sentire storie. Ne va pazza! Ecco come impara le cose! È questo il modo in cui gli esseri umani organizzano il loro sapere umano-fiabe, miti. Tutti racconti. Ed è per questo che il romanzo è così importante!”³¹

La fede della Morrison nell’atto creativo letterario, riconosciuta con il Nobel, riporta la letteratura degli Stati Uniti a livelli espressivi altissimi, evidenziandone il potenziale insito nella sua ricchezza di culture. La scrittura della Morrison cambia di segno la letteratura statunitense, la riporta all’attenzione dei più, infrangendo l’aridità di episodi quali il minimalismo, o l’eccessivo compiacimento autoreferenziale e intraaccademico di certa scrittura post-moderna. Ci consente di riscoprire la narrazione come frutto della scrittura/invenzione di sé e degli altri.

Il discorso narrativo pervaso di eventi magici e manifestazioni soprannaturali si fa espressione della cultura e dello spirito afroamericano; la capacità di virare al registro del realismo documentario esprime la necessità di ricordare, la determinazione a riportare in vita un altro grande fantasma che fa ombra sugli Stati Uniti: la storia dei neri e, quindi, del paese stesso. Una storiografia che riconosca appieno l’esistenza e il valore dei contributi dei molteplici gruppi etnici, della interazione delle culture, è uno degli obiettivi dichiarati del movimento intellettuale nero, nella consapevolezza, come ebbe a dire proprio la Morrison, che “è accaduta una cosa terribile in questo paese, veramente terribile! La storia non è mai stata raccontata, mai stata raccontata!”³² La scrittrice è convinta che l’identità individuale degli afroamericani non possa prescindere dal riconoscimento di una identità collettiva, riconoscimento di cui ammette il prezzo, ma che è stato pressoché l’unica garanzia di sopravvivenza dei neri nella predatoria società statunitense. Che si tratti di personaggi sradicati dalla propria comunità, ribelli alle sue convenzioni o vittime del suo meschino bisogno di capri espiatori, integrati nel suo grembo rassicurante, non v’è romanzo che non sviluppi il tema dell’individuo nella comunità nera. Dei romanzi sinora pubblicati, solo uno, *Tar Baby*, ha tra i protagonisti anche dei bianchi. Negli altri non esistono affatto o sono solo figure di secondo piano, pur mantenendo la loro connotazione di fantasmi onnipresenti nella vita dei neri. La black community di un tempo è il terreno rituale sul quale i personaggi si

confrontano con la struttura sociale e con se stessi. Ricreando quelle comunità segregate che vincolavano i neri a una convivenza da cui i bianchi si erano esclusi, la Morrison dipinge i luoghi in cui la cultura afroamericana si è sviluppata con grande fecondità. La comunità è il territorio simbolico in cui la narrazione può frammentarsi per abbracciare il maggior numero di situazioni e personaggi. Proprio questo le consente di indagare molte delle contraddizioni in cui si dibattono le sue figure umane. In modo lucido e determinato, armata del suo linguaggio tragicomico, la scrittrice mette a nudo la complessità di dinamiche umane e sociali in cui gli oppressi si sono appropriati dei valori degli oppressori, in cui la complicità rappresenta il più forte legame tra i due, in cui liquidare ogni problema come espressione di razzismo o sessismo è riduttivo e ottuso ideologismo, e rimanda a non discuterne mai le cause reali, per quanto devastanti possano esserne gli effetti.

Motivazione profonda di questa analisi dei lati negativi della psiche afroamericana è l'entusiastica celebrazione di una razza di sopravvissuti che, per la loro determinazione a mantenere la propria dignità umana a qualunque costo – privazioni, umiliazioni, sofferenze e spesso la vita – assume proporzioni epiche, come dimostrano i temi di fondo dei romanzi: i conflitti tra generazioni, il rapporto madre/figlia, il riconoscimento e la definizione delle differenze di genere tra le donne e gli uomini neri, la straordinaria capacità della donna nera di dare vita nella morte creando così anche se stessa.

Spie intratestuali di questo impulso epico della narrazione sono non solo l'importanza dei nomi, già radicata nella tradizione folklorica afro-americana, ma soprattutto la scelta di nomi simbolici, la presenza ricorrente di tratti fisici peculiari che connotano le caratteristiche proprie di ciascun personaggio, l'esagerare l'importanza di gesti e incidenti minimi, l'invenzione di genealogie matrilineari. Partendo da queste ultime, basti ricordare Eva, Hannah e Sula in *Sula*; Pilate, Reba e Hagar in *Song of Solomon*; Suggie, Sethe, Denver e Beloved in *Beloved*. I personaggi femminili sono divisi nettamente in generazioni – le bambine, le giovani, le donne mature, le anziane. Con le ultime, Eva, Pilate, Suggie, la scrittrice ha creato personaggi indimenticabili. Madri come sono loro – e con esse Sethe – incarnano la figura della madre archetipica, sovvertendo, tra l'altro, lo stereotipo della matriarca nera da cui derivano. Donano la vita con generosità: Eva ha tre figli e adotta bambini in continuazione; Pilate ha una figlia, fa da madre alla nipote e fa venire Milkman al mondo aiutando Ruth; Sethe, la schiava, continua a generare figli con energia e li mette in salvo tramite la "ferrovia sotterranea" prima di fuggire lei stessa verso la fine dell'ultima gravidanza. Salvano la vita difendendola da ogni minaccia: dopo che il marito l'ha abbandonata nella miseria più nera, Eva sopravvive per i suoi figli e si dice che abbia sacrificato una gamba sotto un treno per riscuotere i soldi dell'assicurazione. Pilate protegge la cognata Ruth quando Macon, scoprendola incinta, fa di tutto per uccidere il figlio che ha in grembo, difende sua figlia Reba dagli uomini che

abusano della sua generosità affrontandoli corpo a corpo col coltello. Suggie accoglie la nuora in fuga dopo aver preso in consegna i nipotini arrivati prima della madre. Eva e Sethe possono anche riprendere la vita che hanno donato: Eva divora la vita che secondo lei non vale la pena di essere vissuta quando arde vivo il figlio eroinomane che vuole tornare nel suo grembo; quando i cacciatori di schiavi la rintracciano, Sethe trascina i suoi bambini nella legnaia con l'intento di tagliare la gola a tutti, e uccide così la figlioletta di due anni.

Si diceva che già coi loro nomi i personaggi evocano le situazioni che li caratterizzano nel corso della storia;³³ spesso la scelta è ironica, dissonante. I genitori di Pecola si chiamano Breedlove e, paradossalmente, non sanno cos'è l'amore. La stirpe di Eva – la prima donna – si chiama Peace, un ideale, forse, che tutte vorrebbero raggiungere, donne irrequiete e tormentate quali sono. Pilate, pescato alla cieca nella Bibbia dal primo Macon Dead, ha significativa assonanza con pilot: è lei infatti a guidare Milkman verso il suo volo. Altra caratteristica, per un ulteriore esempio di questo narrare epico, sono i segni particolari che denotano i personaggi. Il disagio di Milkman per non poter volare si manifesta verso i quattordici anni, quando si accorge che una gamba gli è cresciuta più dell'altra: egli zoppica in segno del suo insicuro procedere verso il mitico volo finale col passo goffo di un uccello fuor d'aria. Eva, addirittura, ha una sola gamba e la cura con cui ne fa sfoggio la rende "magnifica". Sula ha una voglia sull'occhio, l'unico suo tratto fisico descritto in dettaglio, che assume forme e significati diversi agli occhi di chi la guarda. Pilate odora di foresta perché mastica aghi di pino. È nata aprendosi il passaggio dal ventre materno contratto dalla morte e per questo non ha ombelico. Sethe ha un albero scolpito dalla frusta sulla schiena. Gli esempi potrebbero continuare, il punto è illustrare la predilezione della scrittrice per personaggi eccentrici, straordinari. Questi personaggi sono risultato e ragion d'essere del suo linguaggio narrativo, veicolo privilegiato di uno dei tentativi più riusciti tentativi letterari contemporanei di scuotere il lettore e fargli vedere, oltre l'apparenza, l'essenza delle cose.
