

ÁCOMA

NUOVA SERIE
ANNO 2022
N. 22

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI NORDAMERICANI

Fondata da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli

Ácoma. Rivista internazionale di studi nordamericani.

Fondata nel 1994 da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli.

Pubblicazione semestrale. Primavera-Estate 2022.

Comitato scientifico internazionale: Vito Amoruso, Marisa Bulgheroni, Marianne Debouzy, Jane Desmond, Virginia Dominguez, Ferdinando Fasce, Ronald Grele, Heinz Ickstadt, Djelal Kadir, George Lipsitz, Mario Maffi, Donald E. Pease, Werner Sollors, Ivy G. Wilson.

Direttori: Fiorenzo Iuliano, Stefano Rosso, Anna Scannavini.

Comitato scientifico: Annalucia Accardo, Sara Antonelli, Paolo Barcella, Vincenzo Bavaro, Elisa Bordin, Roberto Cagliero, Bruno Cartosio, Erminio Corti, Sonia Di Loreto, Valeria Gennero, Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Carlo Martinez, Cristina Mattiello, Marco Morini, Alessandro Portelli, Anna Romagnuolo, Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini, Fabrizio Tonello.

Direttore responsabile: Ermanno Guarneri.

Segreterie di redazione:

Bergamo: *Ácoma*, Università degli Studi di Bergamo, Piazza Rosate 2, 24129 Bergamo – fax 035/2052789

Roma: *Ácoma*, Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, Università "Sapienza" di Roma, Via della Circonvallazione Tiburtina, 4, 00185 Roma – fax 06/44249216.

E-mail: acoma@unibg.it.

Sito web: www.acoma.it.

Per ottenere i numeri arretrati scrivere ad acoma@unibg.it.

Ácoma è una rivista *peer-reviewed*. Oltre agli articoli commissionati dal comitato di redazione, la rivista pubblica anche articoli non sollecitati. Tutti i manoscritti inviati alla redazione saranno sottoposti a valutazione anonima da parte di due o più *reviewers*. Gli autori sono pregati di rendere non riconoscibili gli eventuali riferimenti a proprie opere, in testo o in nota. I pareri dei *reviewers* saranno inviati all'autore entro quattro mesi dalla ricezione del manoscritto. Per ragioni tecniche, qualsiasi contributo non inviato all'indirizzo acoma@unibg.it verrà cestinato.

Ácoma is a peer-reviewed journal. It publishes unsolicited articles in addition to those commissioned by the editorial board. All submissions are subject to double-blind refereeing by two or more reviewers. Self-identifying citations or references in the article text and notes should be avoided. The reviewers' reports will be transmitted to the author within 120 days from the date of submission. Articles submitted for publication must be sent as an e-mail attachment to acoma@unibg.it. Submissions by any other means will not be considered.

ISSN: 2421-423X.

Realizzazione editoriale: Michela Donatelli.

Copertina: Mauro Sullman.

SOMMARIO

BLACKNESS, AMERICA NERA E NUOVA DIASPORA AFRICANA

a cura di Elisa Bordin e Anna Scacchi

- Nuovi “passaggi” fra Africa e Stati Uniti: un’introduzione 5
Elisa Bordin
- Afrofuturismo: testi, musica, arte, esperienze 26
Lauretta Salvini
- La versione di Nnedi Okorafor: *Black Panther* tra 52
Afrofuturism e *Africanfuturism*
Marco Petrelli
- Scritta sull’acqua. L’invasione di Lagos tra ecologia e memoria 76
Nicoletta Vallorani
- Intrecci diasporici: *Homegoing* di Yaa Gyasi 98
Anna Scacchi
- Aggiornare l’Atlantico nero: nuove concezioni di nazione, 120
agency e solidarietà nelle opere di Dinaw Mengestu
Brandon Michael Cleverly Breen
-

Lontano dal Paradiso: identità nera e (non)appartenenza 144
in *We Need New Names* di NoViolet Bulawayo
Chiara Patrizi

Blackness e morte in *Notes on Grief* di 167
Chimamanda Ngozi Adichie
Stephanie Li

SAGGI

La governamentalità algoritmica nella pandemia da COVID-19 186
James E. Dobson

RILETTURE

bell hooks: sconfinare e sovvertire 207
Maria Nadotti

ENGLISH SUMMARIES 219

Nuovi “passaggi” fra Africa e Stati Uniti: un’introduzione

Elisa Bordin

*So long,
So far away
Is Africa.
Not even memories alive
Save those that history books create,
Save those that songs
Beat back into the blood –
Beat out of blood with words sad-sung
In strange un-Negro tongue –
So long,
So far away
Is Africa.*

(Langston Hughes, “Afro-American Fragment” 1959)

Questo numero di *Ácoma* nasce da un primo articolo introduttivo pubblicato in questa stessa rivista nel 2019 sulla “nuova diaspora africana” negli USA, un fenomeno demografico e letterario a cui si è voluto dare più spazio in questa sede.¹ Prendendo in considerazione nuove voci e nuovi “luoghi” della *blackness*² – luoghi intesi come spazi immaginati, di arrivo e provenienza – i saggi qui raccolti interrogano le produzioni culturali di un gruppo di scrittori genericamente definiti “africani americani”, come la *najamerican* Nnedi Okorafor, la zimbabwese americana NoViolet Bulawayo, l’etiope americano Dinaw Mengestu, la ghanese americana Yaa Gyasi e, ancora, la nigeriana americana Chimamanda Ngozi Adichie; in particolare, i contributi si interrogano su come le opere prodotte

1 Si veda Elisa Bordin, “La nuova diaspora africana negli Stati Uniti: blackness, letteratura e transnazionalità”, *Ácoma* 19 (2020), pp. 19-33.

2 Nerezza e *blackness* sono termini usati in maniera quasi alternativa in questo numero, sebbene “nerezza” solitamente richiami l’aspetto visuale, mentre *blackness* rimanda a una più complessa costruzione culturale.

della più recente diaspora africana contribuiscano ad arricchire il discorso su cosa significhi essere nero negli Stati Uniti oggi. Da un lato, articolando la nerezza statunitense e, dall'altro, richiedendo un ripensamento dell'idea stessa di Africa, intesa sia come luogo sia come immaginario con i quali la *blackness* americana ha una relazione di lunga e complessa durata.

Questo numero di *Ácoma* apre dunque una discussione sulle diversità e somiglianze all'interno delle "nerezze" statunitensi, indagando come i cambiamenti demografici degli ultimi due decenni del Ventunesimo secolo stiano producendo forme letterarie che dialogano con precedenti discorsi sulla *blackness*, reclamando il diritto alla propria diversità e autonomia ma riconoscendo pure punti di contatto con la letteratura afroamericana che le ha precedute. Si intrecciano quindi in queste pagine due istanze soltanto in apparenza opposte: il bisogno di affermare la pluralità che esiste all'interno della *blackness* e, al contempo, la necessità di cogliere punti di contatto fra le diaspore, spesso percepite in maniera antagonista – quella di più vecchia data frutto di un'idea tutta americana di razza, e una nuova che vuole definirsi al di là della razza. Come ci insegna la storia culturale statunitense, reclamare il diritto alla differenza significa quasi sempre tentare di spostare equilibri di potere, sul piano culturale ma non soltanto; questo è anche ciò che sta avvenendo all'interno della comunità nera americana, nella quale i successi in ambiti economici e professionali dei recenti immigranti africani stanno creando tensioni che si riflettono anche sul piano estetico della produzione letteraria.

Nel 2004 il linguista, giornalista e critico culturale John H. McWorther affermava, sulle pagine del *Los Angeles Time*, la necessità di ritornare al termine *black* invece del più usato *African American*.³ Questa proposta si può comprendere proprio in base alle due posizioni cui si accennava sopra, ovvero se si colgono le diversità che si stanno delineando all'interno del discorso sulla nerezza statunitense. Secondo McWorther, *African American* non è infatti più funzionale per i neri statunitensi discendenti della schiavitù nel momento in cui esiste una nuova e visibile comunità che proviene

3 John H. McWorther, "Why I'm Black, Not African American", *Los Angeles Times*, 8 settembre 2014, <https://www.manhattan-institute.org/html/why-im-black-not-african-american-0153.html>, ultimo accesso il 27/04/2022.

dall’Africa ed è tuttora composta da prime generazioni, nate e anche cresciute, per una parte della loro vita, oltreoceano. È per rispetto alla diversità di questa “etnia” all’interno della *blackness*,⁴ e per lo scollamento che McWorther ammette di sentire fra Africa come luogo (che non riconosce come proprio) e Africa come immaginario, che il linguista propone di tornare al termine *black* – vocabolo che sottolinea una uguaglianza fenotipica, o percepita tale, ma che non toglie il diritto alla diversità nella nerezza delle diaspore africane. Elaborando l’argomentazione di McWorther, il problema del termine afroamericano, come è comunemente tradotto in italiano, sta quindi in *African* e non tanto in *American*: *African* contiene un riferimento geografico che vuole sottolineare una provenienza, che tuttavia è storicamente irrecuperabile secondo alcuni, come scrive Saidiya Hartman in *Lose Your Mother* (2006). Nel volume l’autrice racconta del viaggio di studio in Ghana e dell’impossibilità del “ritorno” a una mitica madrepatria poiché, per usare le parole del filosofo camerunense Achille Mbembe, incontrare la nerezza africana, per la *blackness* statunitense, spesso costituisce un incontro con una diversa forma di alterità, “an encounter with another’s other”.⁵ Il riferimento all’Africa per definire un soggetto nero statunitense rimanda piuttosto a una stratificazione di significati che sono tanto storici quanto geografici: l’*African* di *African American*, in altre parole, parla più della storia statunitense, delle sue alterità e gerarchie sociali, culturali ed economiche, che di geografia. *African American* è un identificativo che si riferisce a spostamenti nello spazio, quasi sempre forzati, ma anche a rivendicazioni politiche e immaginazioni salvifiche che sono frutto della storia americana, tutto nella stessa espressione. Inoltre, secondo McWorther, il riferimento all’Africa rimanda a un altrove geografico che esiste come significante per la *blackness* americana soltanto attraverso un processo immaginario e che, in quanto tale, rischia sempre di essere pericolosamente esotiz-

4 Sulle differenze etniche all’interno della macrocategoria della nerezza negli USA, si veda Msia Kibona Clark, “Questions of Identity among African Immigrants in America”, in Isidore Okpewho e Nkiru Nzegwu, a cura di, *The New African Diaspora*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis 2009, pp. 255-70, qui p. 260.

5 “un incontro con l’altro di un altro”. Achille Mbembe, *Critique of Black Reason*, Duke University Press, Durham 2017, p. 25. Corsivo nell’originale. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono mie.

zante. Proprio per l'evanescenza di tale riferimento, che è costruito culturale più che luogo, continua il ragionamento di McWorther, l'aggettivo *African* dovrebbe essere lasciato libero per essere occupato dai "veri" africani che ora vivono negli Stati Uniti, ovvero coloro che appartengono alla nuova diaspora dell'inizio degli anni Duemila.

What is African to me?

Che cos'è dunque, l'Africa per un afroamericano, per riprendere il famoso verso della poesia di Countee Cullen, scritta nel 1925 durante l'Harlem Renaissance? Come ricorda Ato Quayson, le diverse rotte che hanno disperso gli africani nel mondo hanno prodotto "not just disparate forms of black cultural identity (as opposed to African identity), but also different forms of identification with the African continent itself".⁶ Nel contesto statunitense, è significativo che la poesia contenente il famoso verso di Cullen ("what is Africa to me?") si intitoli "Heritage", eredità, un nome che proietta il rapporto USA-Africa nel passato, spostando la riflessione dal luogo geografico a un processo storico che lascia come traccia nel presente dell'autore il peso della nerezza così com'è intesa nel mondo occidentale.

In *Critique of Black Reason* (2013), Mbembe spiega come, in epoca moderna, Africa e nerezza siano diventati termini sovrapponibili, entrambi usati in maniera quasi intercambiabile per marcare un soggetto attraverso la degradazione "as the waste of mankind" a partire dal colore della pelle.⁷ Benché la modernità abbia definito il soggetto nero, proveniente dall'Africa, come rifiuto – e quindi al di fuori dell'idea di umano di matrice rinascimentale – la fine della

6 "non solo forme disparate di identità culturale nera (in opposizione a un'identità africana), ma anche diverse forme di identificazione con lo stesso continente africano". Ato Quayson, "Africa and Its Diasporas", in *The Oxford Handbook of Post-colonial Studies*, a cura di Graham Huggan, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 628-47, qui 630.

7 Mbembe, *Critique*, cit., p. 129. Più in generale, sulle interpretazioni dell'Africa da parte dell'Occidente, si veda Simon Gikandi, "Introduction: Africa, Diaspora, and the Discourse of Modernity", *Research in African Literatures*, XXVII, 4 (1996), pp. 1-6; Kalenda Eaton, "Eternal Blackness: Considering Afropolitanism as a Radical Possibility", *Africa Today*, LXV, 4 (2019), pp. 1-17; e Yogita Goyal, "Africa and the Black Atlantic", *Research in African Literatures*, XLV, 3 (2014), pp. v-xxv.

tratta degli schiavi prima e dell'istituzione della schiavitù poi hanno incoraggiato i neri americani a rivolgersi al continente africano con nuovo slancio; e ciò nonostante un legame concreto fra le diaspore nere e l'Africa fosse già poco verosimile alla fine del Settecento, come raccontano i tentativi falliti di Olaudah Equiano di tornare in patria o la successiva disfatta del progetto colonialista nero in Liberia. Ma è soprattutto nell'era post-schiavista che l'idea di un legame fra africani continentali e diasporici diventa un'opzione sempre più auspicata, tanto da dare origine, in momenti successivi, al garveyismo,⁸ al movimento franco-caraibico della *negritude* degli anni Trenta e Quaranta del Novecento e, in generale, a ciò che è conosciuto come panafricanismo – un sentimento di unione fra la madre Africa e i suoi figli diasporici, dimentico del ruolo dei “fratelli” africani nella tratta.⁹ Fra i primi a suggerire un'identificazione con il continente africano fu il religioso Alexander Crummel, il quale

started from the principle of a community of kinship linking Africa to its “children” and “sons” living in “foreign lands”. By virtue of a relationship of kinship and filiation, he called on them to take advantage of their rights as inheritors. In his eyes at least, the right to inherit the cradle of their ancestors in no way contradicted their desire to belong fully to the “land of their birth”, the United States.¹⁰

Allargando il discorso dall'Ottocento al Novecento, Mbembe spiega come il panafricanismo del secolo scorso si iscriva all'interno di una

8 Movimento assimilabile al nazionalismo nero che ha le sue origini nelle posizioni del pensatore giamaicano Marcus Garvey (1887-1940).

9 Victor Iyanya, “Pan-Africanism and the Integration of Continental and Diaspora Africans”, in Toyin Falola e Adebayo Oyejide, a cura di, *The New African Diaspora in the United States*, Routledge, Londra 2017, pp. 11-26, qui pp. 12-3. Si veda anche Quayson, “Africa and Its Diasporas”, cit., p. 643 e Mbembe, *Critique of Black Reason*, cit., p. 92.

10 “cominciò dal principio di una comunità di parenti che univa l'Africa ai suoi ‘figli’ che vivevano in ‘terre foreste’. In virtù di una relazione di parentela e filiazione, li chiamava ad approfittare dei loro diritti in quanto eredi. Ai suoi occhi, almeno, il diritto di ereditare la culla dei loro antenati non contraddiceva in nessun modo il loro desiderio di appartenere completamente alla loro ‘terra natia’, gli Stati Uniti”. Mbembe, *Critique of Black Reason*, cit., p. 26. Di Alexander Crummel si veda anche “The Relations and Duties of Free Colored Men in America to Africa,” disponibile qui: <https://www.loc.gov/item/17001524/>, ultimo accesso il 27/04/2022.

genealogia intellettuale che territorializza l'identità mentre, al contempo, razzializza la geografia e che crea, quindi, un legame imprescindibile fra Africa e nerezza – un'idea del continente soltanto nero, luogo della nerezza che replica, seppur in termini positivi, quel nesso già stabilito durante l'epoca moderna.¹¹ Sviluppatisi soprattutto a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, sulla scia del ritrovato orgoglio nella *negritude*, il panafricanismo si nutriva anche della nuova spinta anticoloniale che stava prendendo piede in Africa, dove Kwame Nkrumah fu un esplicito sostenitore e artefice del progetto panafricanista. Il Ghana di Nkrumah fu infatti polo di attrazione per un numero modesto, seppur significativo, di leader politici e culturali afroamericani in senso allargato, dal martinicano Frantz Fanon a W.E.B. Du Bois, da Malcolm X a Maya Angelou, i quali trovarono accoglienza ad Accra e percepirono la nazione come l'avamposto di esperimenti di cittadinanza nera per la quale erano impegnati anche a casa, negli Stati Uniti. Il Ghana dunque divenne l'espressione di una vera emancipazione nera in chiave transnazionale e sembrava offrire la possibilità di vedere il panafricanismo, inteso come solidarietà nera in chiave diasporica, realizzarsi.

Tuttavia, contrariamente ai tentativi concreti di vivere in Ghana, l'Africa ha spesso funzionato come un "segno" per gli afroamericani, come luogo simbolico a cui rivolgersi per comprendere il passato in funzione del futuro tutto da costruire negli Stati Uniti.¹² In questo senso, il continente costituisce, secondo Mbembe, "a transformative force, almost mythic-poetic – a force that referred constantly to a 'time before'".¹³ La forza mitopoietica sottolineata da Mbembe significa che l'alterità geografica africana – il luogo prima del Middle Passage e, quindi, prima dell'inizio della schiavitù – ha il potere di unire e fornire autorevolezza, proponendosi come l'origine di un'esistenza storica. Uno dei casi più significativi di come l'Africa costituisca un altrove geografico e storico che, tuttavia, ha dei significati ben precisi per ricreare in chiave mitopoietica un epos nazionale nero è *Roots* (1976) di Alex Haley. In questo libro di *faction* (termine creato dall'unione di *facts* e *fiction*), il "ritrovamento" dell'antenato africano

11 Mbembe, *Critique of Black Reason*, cit., p. 92.

12 Goyal, "Africa and the Black Atlantic", cit., p. 7.

13 "una forza trasformativa, quasi mitopoietica – una forza che si riferisce costantemente a un tempo antecedente". Mbembe, *Critique of Black Reason*, cit., p. 26.

Kunta Kinte permette di ricostruire e legittimare la genealogia afro-americana negli Stati Uniti dell'autore.¹⁴ Ma, come ben scrive David Chioni Moore, *Roots* "is not only the history of one Kunta Kinte, it is also the story of the search for that man",¹⁵ tanto da diventare per molti un testo semi-sacro che ha dato il via a una serie di saghe familiari e all'interesse per il tracciamento biologico del legame con l'Africa. Tuttavia, se si ragiona in chiave scientifico-matematica, il posto d'onore riservato a Kunta Kinte da Juffure, Gambia, nel pantheon della sacralità afroamericana non è giustificato: "As a matter of pure theory or strict bloodline genealogy, Alex Haley could have identified any of [his] non-African ancestors as his root".¹⁶ La discrepanza fra la scelta effettuata e le possibili opzioni che la genealogia offre mette in risalto quanto il processo di recupero di un antenato africano non sia una ricerca oggettiva, bensì un atto culturale, che ci dice dove pensiamo di trovare fonti autorevoli per spiegare il presente.¹⁷ Che significa, dunque, l'Africa per Haley negli anni Settanta del Novecento? Come indica il titolo scelto per la sua opera, si tratta di una questione di "radici" e rivolgersi a essa svela un'idea di passato e della necessità di trovarlo e mantenerlo.¹⁸

14 Sull'argomento, rimando a Elisa Bordin, "Looking for Kunta Kinte: Alex Haley's *Roots* and African American Genealogies", *Iperstoria* 4 (2014): 3-9, e a Michelle Wright, "Diaspora and Entanglements", *Qui Parle*, XXVIII, 2 (2019), pp. 219- 40. All'argomento si riferisce anche Anna Scacchi nel suo saggio in questo volume, nel quale analizza un altro tipo di saga familiare transatlantica, quella raccontata da Yaa Gyasi nel suo romanzo *Homegoing* (2016).

15 David Chioni Moore, "Routes: Alex Haley's *Roots* and the Rhetoric of Genealogy", *Transition* 64 (1994), pp. 4-21, qui p. 9.

16 Chioni Moore, "Routes", cit. p. 15.

17 Come scrive Chioni Moore (*ibidem*), "Speaking mathematically, if one's father is responsible for half of one's genetic identity, or 'blood,' and one's grandfather but one-fourth, the Kairaba Kunta Kinte, Alex Haley's six-times great grandfather, represents only $1/256^{\text{th}}$ of his present-day 'self'" ("Parlando matematicamente, se il padre è responsabile di metà corredo genetico di una persona, e il nonno di solo un quarto, il kairiba Kunta Kinta, il sei volte bisnonno di Alex Haley, rappresenta solo $1/256^{\circ}$ del suo io odierno"). Sulla rilevanza e i significati contemporanei della genealogia familiare, si veda François Weil, *Family Trees: A History of Genealogy in America*, Harvard University Press, Cambridge 2013.

18 James Baldwin, "Encounter on the Seine: Black Meets Brown", in *Notes of a Native Son* (1955). *Collected Essay*, Library of America, New York 1998, pp. 85-90, qui p. 89.

Anche in importanti opere di critica letteraria che hanno contribuito a creare un'idea di canone letterario afroamericano, come *The Signifying Monkey* di Henry Louis Gates (1988), l'Africa ha funzionato come luogo di partenza per autorizzare le forme retoriche della nerezza americana, che Gates legge come eredità della divinità yoruba Esu-Elegbara.¹⁹ Se l'idea di origine africana viene rimodulata alla fine del Novecento e nei primi anni Duemila da testi come *The Black Atlantic* (1993) di Paul Gilroy, che enfatizzano la dimensione diasporica e il paradigma dell'"Atlantico nero"²⁰ a scapito di una madre patria che è perduta, la necessità di una "consapevolezza" africana non viene totalmente meno neppure nel nuovo millennio, nelle opere di uno degli autori afroamericani più riconosciuti della nuova generazione, Ta-Nehisi Coates. Il suo *The Beautiful Struggle* (2008), per esempio, pone al centro la figura del padre, ex-membro delle Pantere Nere e fondatore nel 1978 della casa editrice Black Classic Press di Baltimora, che ripubblica negli USA opere legate alla cultura e storia nera come *African Glory: The Story of the Vanished Negro Civilizations* di J.C. deGraft-Johnson (1954). Paul Coates emerge nelle pagine del *memoir* come il responsabile del viaggio verso la "Consciousness" del figlio, viaggio in cui l'Africa continua a essere fonte di scoperta e consapevolezza personale, origine del nome che Paul dà al figlio e di alcuni stili di vita della famiglia Coates, fonte della diversa musica a cui il giovane Ta-Nehisi è iniziato e, in generale, un chiaro rimando all'attivismo politico dei Coates nel contrapporsi all'egemonia bianca. In *The Beautiful Struggle* l'Africa è raccontata ancora come un segno ideologico e una pratica di protesta, più che come un luogo sulla mappa, visto che gli unici viaggi di cui si legge nel libro sono a "La Mecca", com'è definita la Howard University in un chiaro rimando al separatismo nero degli anni Settanta; oppure, nell'altro volume di Coates, *Between the World and Me* (2015), a Parigi, luogo che scatena una riflessione sulla razza che l'autore condivide con il figlio in questo testo epistolare. L'Africa rimane spesso, quindi, un referente fantasma, come alcuni studiosi hanno lamentato nelle loro analisi

19 Si veda soprattutto il capitolo 1 di Henry Louis Gates, Jr. *The Signifying Monkey*, Oxford University Press, Oxford 1988. Trad. italiana di A. Scannavini, *La scimmia retorica*, Ottotipi, Roma 2021.

20 D'ora in poi, il termine sarà usato senza virgolette, come è ormai consuetudine fra gli studiosi.

di *The Black Atlantic*;²¹ oppure luogo di turismo, in cui si ricerca quel passato di cui essa è simbolo negli USA.²²

La misura in cui l’Africa continua a rimanere centrale nel discorso sulla *blackness* americana, come marchio di attivismo politico se non come madre a cui tornare, è visibile in un fenomeno che occupa sempre più spazio nella produzione culturale afroamericana, ovvero l’afrofuturismo, a cui questo numero dedica tre saggi, quelli di Lauretta Salvini, di Marco Petrelli e di Nicoletta Vallorani. Com’è tipico della fantascienza, questo genere sviluppa il rapporto con l’Africa nel futuro invece che focalizzarlo nel passato. Nonostante le ovvie differenze, fra le quali spicca il ricorso alla tecnologia, l’afrofuturismo (o *African Futurism*, come alcuni rivendicano) permette un’operazione che non si discosta però totalmente dal tentativo di recupero del passato mitico ancestrale africano: quello che viene proposto è un tentativo di controllo discorsivo con l’unica differenza che nel genere fantascientifico l’immaginazione si espande nel tempo a venire. Mentre Salvini fornisce un utile punto di vista generale sull’afrofuturismo, partendo da un classico come “The Comet” (1920) di W.E.B. Du Bois, uno dei padri del panafricanismo, per poi passare a esempi nell’ambito musicale e artistico fino a tempi recentissimi, Petrelli si sofferma sulle narrazioni emerse attorno all’eroe Marvel Black Panther, nella versione filmica e poi nei fumetti a firma di Ta-Nehisi Coates e Nnedi Okorafor. L’afrofuturismo segna infatti un importante capitolo dello sviluppo del fumetto nero, di cui sono prova le mostre e il festival che ormai da dieci anni si tengono allo Schomburg Center for Black Culture Research di Harlem, a New York.²³ Come scrive Petrelli in questo numero, “[i] diversi ruoli affidati a *Black Panther* nel corso della parabola editoriale e cinematografica del supereroe svelano le

21 A riguardo, si veda il saggio di Breen in questo numero.

22 Sul turismo afroamericano in Africa, si veda il saggio di Scacchi in questo numero.

23 Il festival fu fondato nel 2013 da Deirdre Hollman, John Jennings, Jerry Craft e Jonathan Gayles. Come si legge nella pagina istituzionale dell’evento, l’ultima mostra del 2022, “Boundless: Ten Years of Seeding Black Comic Future”, ha lo scopo di contribuire “to the ongoing visionary exploration of the interconnectedness of Black history and Black futures” (“alla continua esplorazione visionaria dell’interconnessione della storia e dei futuri neri”), <https://www.nypl.org/events/exhibitions/boundless-10-years-seeding-black-comic-futures>, ultimo accesso il 08/05/2022.

dialettiche in atto tra le culture africane e quella americana, e il loro rapporto con una coscienza diasporico-futurista globale".²⁴ Okorafor è anche al centro del saggio nel quale Vallorani analizza il romanzo *Lagoon* (2009), ed entrambi gli autori, Petrelli e Vallorani, enfatizzano il tentativo della scrittrice di differenziare fra Afrofuturismo e *African Futurism* proprio a partire dal focus, ovvero dalla centralità dell'Africa come soggetto indipendente e non per forza dominato dalle narrazioni provenienti dagli e riconducibili agli USA.

What is American to me? La nuova diaspora africana americana

Come si è tentato di riassumere, il rapporto della nerezza statunitense con l'Africa è un rapporto di molteplici simbolizzazioni, frutto della ricerca di un luogo dove proiettare sia il passato sia il futuro e, quindi, espressione della subalternità storica della *blackness* negli USA. Ma cosa accadrebbe se si volesse uscire dal nesso, tutto occidentale, di Africa come passato, futuro e alterità, per concentrarsi sul presente? Ovvero, se si guardasse all'Africa non come riserva di proiezioni, come spesso succede anche nelle visioni più progressiste legate all'Afrofuturismo, ma come voce della contemporaneità? Se si capovolgesse lo sguardo e si guardasse non l'Africa dagli Stati Uniti, ma gli Stati Uniti dal punto di vista della nuova diaspora africana che vive anche negli USA? Questo è ciò che questo numero di *Ácoma* si propone di fare, analizzando la diaspora africana di oggi, i suoi prodotti culturali e come questi molto spesso "significhino", nell'uso del termine reso famoso da Gates, sulla nerezza americana.

Per tornare all'articolo citato in apertura di McWorther, l'obsolescenza del termine *African American* non sta solamente nel distacco che esiste fra realtà e immaginario; *African American* pone dei problemi oggi perché la popolazione nera statunitense si sta riassetando, con conseguenze che vanno oltre la demografia.²⁵ Esiste ovvero una nuova diaspora africana americana che si sta distinguendo, oltre che a livello economico e professionale, anche per la sua produzione culturale e letteraria. Mentre il termine diaspora rimanda a una generica

24 Si veda p. 57 in questo numero.

25 Per una bibliografia dettagliata sugli aspetti demografici della nuova diaspora e possibili differenze storiche fra una prima, seconda, e terza ondata, rimando a Bordin, "La nuova diaspora africana negli Stati Uniti", cit.

dispersione geografica, con aspetti più o meno traumatici legati alla tratta schiavista, il gruppo a cui mi riferisco si è formato a partire da eventi migratori a noi recenti, a partire dalla seconda metà del Novecento per poi infittirsi dagli anni Duemila. Come ricorda Maximilian Feldner, “With more than thirty million Africans living outside their homelands, the importance and magnitude of the [recent] African diaspora can be seen in the fact that it was declared the ‘sixth region’ of the continent by the African Union in 2005”.²⁶ Di questi, una buona parte è finita negli USA. New York rimane un importante centro di attrazione e accoglienza, come testimonia la comunità di Little Senegal a Harlem. A differenza però di altre migrazioni nere, come quelle meno recenti provenienti dai Caraibi, quella africana si è maggiormente dispersa per il paese, interessando anche zone più remote rispetto alla costa atlantica, quali il Texas, l’Illinois e California, il Michigan che NoViolet Bulawayo racconta in *We Need New Names* (2013), di cui ci parla Chiara Patrizi nelle prossime pagine, o la Washington, D.C., di Dinaw Mengestu in *The Beautiful Things That Heaven Bears* (si veda qui il saggio di Brandon Michael Cleverly Breen).

Fra le varie opere prodotte da autori e autrici della nuova diaspora che risiedono negli USA, Stephanie Li ha individuato un gruppo la cui letteratura la studiosa ha definito “pan-africanista” – con una “p” minuscola, sottolinea, per riferirsi non al movimento politico novecentesco ma a un’idea di letteratura prodotta da autori e autrici nati in Africa o che si identificano anche come africani ma le cui vite, tanto quanto i loro romanzi, sono negli USA.²⁷ Quello che le loro opere hanno in comune, secondo Li, è la loro capacità di “significare”, proprio come indicava Gates, sulla tradizione letteraria afroamericana, andando così a innestarsi in un solco già definito che però rinnovano, a volte in maniera dirimpente. Al di là dei limiti della categoria proposta dalla studiosa (in cui non trova spazio, per esempio, l’opera dell’autore igbo nigeriano americano Chris Abani, che si iscrive piuttosto dentro al regionalismo

26 “Con più di 30 milioni di africani che vivono fuori dei loro paesi d’origine, l’importanza e la grandezza della [recente] diaspora africana è visibile dal fatto che fu dichiarata la “sesta regione” del continente dall’Unione Africana nel 2005”. Maximilian Feldner, *Narrating the New African Diaspora*, Palgrave MacMillan, Londra 2019, p. 15.

27 Stephanie Li, *Pan-African American Literature: Signifyin(g) Immigrants in the Twenty-First Century*, Rutgers University Press, Chicago 2018.

californiano, la detective story o il postwestern), la posizione di Li invita a riflettere su una questione centrale nell'affrontare questa produzione letteraria, ovvero, la relazione complessa con la *blackness* americana intesa sia come realtà storico-sociale, sia come produttrice di forme culturali ed estetiche. Nelle rotte della globalità contemporanea, questi scrittori e scrittrici africane americane si posizionano all'interno di due diverse tensioni, di avvicinamento e allontanamento dalla *blackness* americana. Da un lato, la nerezza offre un'importante condizione condivisa, che favorisce il dialogo con e la significazione su testi che ormai sono diventati capisaldi della modernità occidentale; dall'altro, si assiste a una resistenza ad accollarsi quel carico di estraniamento civico di cui la nerezza americana è sempre stata vittima, a favore di un sogno di partecipazione tipico della condizione del migrante, ma anche più semplicemente della libertà estetica dell'artista a cui non si vuole rinunciare.

La letteratura afroamericana è allora il frutto di tensioni di potere tutte statunitensi, che parlano di un rapporto fra chi si sente margine e chi si definisce centro – a livello sociale, culturale ed economico, oltre che politico; tuttavia questo nesso è pure costantemente al centro di rimodulazioni e risignificazioni, soprattutto se si considera quanto la cultura statunitense sia circolata a livello globale e la necessità, ormai trasversalmente accettata all'interno della disciplina, di aprire gli *American studies* in chiave transnazionale.²⁸ Ciò che i testi della nuova diaspora africana negli USA ci restituiscono è allora una riflessione sulla *blackness* americana al di là della sua storia in patria, e del ruolo che può avere nella formazione di altri soggetti nel mondo: diventa espressione di un dialogo che ha già avuto luogo e proprio in virtù del quale può avvenire quel processo di "significazione" di

28 L'argomento è troppo vasto per poter essere riassunto in questa sede. Si vedano, per esempio a Paul Giles, "The Deterritorialization of American Literature", in Wai Chee Dimock e Lawrence Buell, a cura di, *Shades of the Planet: American Literature as World Literature*, Princeton University Press, Princeton 2007, pp. 39-61; Donatella Izzo e Giorgio Mariani, *America at large. Americanistica transnazionale e nuova comparatistica*, Shake libri, Milano 2004; il volume "World Literature and International American Studies", *Review of International American Studies*, X, 1 (2017); Yogita Goyal, "Introduction: The Transnational Turn", in Yogita Goyal, a cura di, *Cambridge Companion to Transnational American Literature*, Cambridge University Press, New York e Cambridge 2017, pp. 1-17; Shelley Fisher Fishkin, "Crossroads of Cultures: The Transnational Turn in American Studies: Presidential Address to the American Studies Association, November 12, 2004", *American Quarterly*, LVII, 1 (2005), pp. 17-57.

cui parla Li. La nerezza americana è infatti ormai parte dell'educazione alla contemporaneità – e transnazionalità – degli autori della nuova diaspora africana. Per esempio, Abani ha commentato più volte il suo rapporto profondo con Baldwin, che identifica come la sua musa. “I know that James Baldwin made me want to be a writer”, Abani ha confermato in un'intervista. “More profoundly, he is largely responsible for the kind of writer that I have become”.²⁹ Toni Morrison è stata la mentore di Taiye Selasi e del suo *Ghana Must Go* (2013), e a lei l'autrice si riferisce apertamente nel suo romanzo attraverso il richiamo a *The Bluest Eye* (1970). L'importanza di Morrison nella formazione degli scrittori e scrittrici africane americane si ripete in *Homegoing* di Gyasi, con i suoi riferimenti a *Song of Solomon* (1977) e *Beloved* (1987), ma anche a “Sonny's Blues” (1957) di Baldwin.³⁰ E ancora, Corinne Duboin legge in *The Virgin of Flames* (2007) di Abani echi di *Invisible Man* di Ralph Ellison (1952) o di *Erasure* di Percival Everett (2001) in quanto tutte e tre le opere, secondo la studiosa, “tackle self-revelation and concealment, and the dual, shifting identities of members of the African diaspora in America”.³¹ Entrambe le dimensioni, quella del locale e del globale, concorrono quindi costantemente ad articolare i discorsi sulla *blackness*: la letteratura afroamericana circola oltre la sua cultura d'origine e all'interno di reti di scambio globali, contribuendo alla formazione di altri sistemi letterari che poi, a loro volta, rientrano negli Stati Uniti.

29 “So che James Baldwin mi ha fatto volere diventare uno scrittore. Più profondamente, è largamente responsabile per il tipo di scrittore che sono diventato”. Chris Abani, “A Young Seminarian Found Comfort in *Giovanni's Melancholy*”, *NPR Books*, 28 December 2013. <http://www.npr.org/2013/12/28/257375561/a-young-seminarian-found-comfort-in-gioannis-melancholy>, ultimo accesso il 08/05/2022.

30 Gli esempi potrebbero essere molti di più: forme di intertestualità simili si possono trovare, per esempio, anche in *Americanah* di Adichie, mentre altre autrici emergenti della nuova diaspora, come Ayesha Harruna Attah, hanno reso esplicito il ruolo della letteratura di Morrison nella loro formazione e nei loro romanzi.

31 “affrontano [i temi] dell'auto-rivelazione e della dissimilazione, e delle identità duali e in cambiamento della diaspora africana in America”. Corinne Duboin, “New Transatlantic Passages: African Immigrant Writers and Contemporary Black Literature in America”, in Judith Misrahi-Barak e Claudine Raynaud, a cura di, *Diasporas, Cultures of Mobilities, 'Race' 1*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2014, pp. 179-195, qui p. 189.

Dal punto di vista critico, lo studio della *blackness* al di là della nazione e in chiave diasporica è diventato centrale a partire da *The Black Atlantic* di Gilroy, un testo fondamentale per la sua proposta di un paradigma interpretativo della nerezza e della modernità comparato, liquido, più attento alle rotte che alle radici, che si manifesta attraverso l'Atlantico ma anche in chiave emisferica, come scrive Ifeoma Kiddoe Nwankwo in *Black Cosmopolitanism: Racial Consciousness and Transnational Identity in the Nineteenth-Century America*.³² Nello studio, Kiddoe Nwankwo prende in esame la nerezza passando da Nicolás Guillén a Langston Hughes, dalla Rivoluzione haitiana a Zora Neale Hurston e Martin Robinson Delany. Bisognerebbe allora, pensando al presente e allargando le sfere di circolazione della *blackness*, anche vedere il ruolo di Morrison in Zimbabwe o Baldwin in Nigeria perché, se è pur vero che l'Africa non è stata in senso stretto parte della diaspora – ovvero del movimento al di fuori del luogo ricordato come origine – lo sta diventando per la nuova popolazione di migranti che da lì provengono e per il ruolo che gli Stati Uniti hanno nella vita culturale delle nazioni che costituiscono il continente. Come scrive Abani in *GraceLand* (2004), un romanzo considerato il capostipite di una nuova letteratura nigeriana transnazionale che fa degli Stati Uniti un interlocutore privilegiato: “States is de place where dreams come true, not like dis Lagos dat betray your dreams”³³. Gli USA non sono soltanto il paese neo-imperialista bianco di John Wayne e Clint Eastwood, che popolano l'infanzia del giovane protagonista Elvis Oke, ma sono pure una fantasia di evasione, soprattutto in virtù della storia di una nerezza di successo che da lì proviene e che fa circolare globalmente personaggi come l'eroe della *blaxploitation* Shaft o la musica di Gloria Gaynor. Abbinarsi, attraverso l'immaginazione, alla nerezza americana significa per il giovane nigeriano del romanzo entrare nella modernità occidentale – un concetto che, come hanno dimostrato Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein, va di pari passo con l'idea di americanità.³⁴ Farlo attraverso un'immaginazione scaturita

32 Ifeoma Kiddoe Nwankwo, *Black Cosmopolitanism: Racial Consciousness and Transnational Identity in the Nineteenth-Century Americas*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2005.

33 “gli USA sono il posto dove I sogni diventano realtà, non come questa Lagos che li tradisce”. Chris Abani, *GraceLand*, Picador, New York 2004, p. 26.

34 Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein, “Americanity as a Concept, or the

dalla possibilità di una somiglianza fenotipica, dalle spiagge di Lagos, nella visione del giovane Oke non è una seconda scelta. In *GraceLand*, John Wayne e Sharp, Ralph Ellison ed Elvis Presley, coesistono in un *continuum*, come simboli di un'America che è miraggio e su cui i giovani protagonisti elaborano fantasie di emancipazione. Anzi, usando Arjun Appadurai, potremmo dire che anche la letteratura afroamericana, assieme a *The Cosby Show* o a *Silver Surfer*, concorre a formare quel "vernacolo globalizzato" nero che serve loro per sentirsi parte della contemporaneità.³⁵ In questo "vernacolo globalizzato", gli Stati Uniti e anche le sue forme di nerezza giocano un ruolo di primo piano, come ha evidenziato lo studioso Adélékè Adéèko, secondo il quale per molte delle letterature "postcoloniali" africane si è assistito a un vero e proprio "power shift" che guarda all'America come alla "preferred cosmopolis".³⁶

Ma la *blackness* americana non è soltanto porta d'accesso a discorsi sulla modernità. La razzializzazione vissuta negli USA, per quanto estranea alla storia vissuta nei paesi d'origine, impone una riflessione tanto sul piano estetico quanto su quello politico. Abani scrive, riprendendo posizioni simili espresse, per esempio, da Adichie e Teju Cole, che se nel resto del mondo è stato spesso confuso per un "Lebanese, Indian, Arab, or Fulani", ciò non accade negli USA: "In these places I am firmly black, of unknown origin",³⁷ e ciò richiede di interrogarsi su come la visualità della nerezza imponga di abitare una sfera politica fermamente ancorata a un netto binarismo del colore, di cui ha parlato uno dei primissimi figli della nuova diaspora africana, l'ex-presidente Barack Obama, in *Dreams From My Father* (1995). Se con *Americanah* Adichie sembrava aver raccontato in maniera definitiva una scissione fra *blackness* americana e le altre forme di vivere la nerezza nel mondo, la scrittrice ammette in un'intervista

Americas in the Modern World-System", *International Social Science Journal*, XLIV, 4 (1992), pp. 549-577.

35 Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis e Londra 1996, p. 10.

36 "spostamento di potere"; "cosmopoli preferita". Adélékè Adéèko, "Power Shift: America in the New Nigerian Imagination", *The Global South*, II, 2 (2008), pp. 10-30, qui p. 24.

37 "libanese, indiano, arabo o Fulani [...] in questi posti sono fermamente nero, di origine sconosciuta". Chris Abani, *The Face: Cartography of a Void*, Restless Books, New York 2013, p. 16.

del 2014 di aver intrapreso un “self-styled reading journey” sia nella storia americana sia in quella afroamericana, perché soltanto in questo modo si possono comprendere le dinamiche proprie del paese in cui ora vive.³⁸ Se così non fosse, il rischio sarebbe che il suo status di immigrata inneschi un processo di assimilazione tipicamente statunitense, che si basa sulla riproduzione di pratiche discriminanti nei confronti degli afroamericani. Precious Rasheeda Muhammad legge allora *Americanah* non per forza in contrasto con la tradizione letteraria afroamericana, ma in dialogo con essa: secondo Muhammad, *Americanah* è, fra le altre cose, anche un esempio di “black protest writing”, alla pari degli scritti di Du Bois o delle liriche di Kendrick Lamar, perché il romanzo è “filled with subtext that chips away and reveals the sabotage of generations of black lives”.³⁹

Il diritto alla diversità

Le forme di connessione visibili fra nuove e vecchie diaspore atlantiche includono però anche critiche e la necessità di riarticolare la nerezza statunitense, per “significare” sulla tradizionale letteraria nera, come indicato da Li, andando a smussare narrazioni dominanti e ponendosi a volte in contrasto con certe tradizioni afroamericane. Fra le varietà di posizioni e produzioni della nuova diaspora africana, l’Afropolitanismo segna un chiaro distanziamento dalla tradizione letteraria nera americana; questo concetto mira infatti a scardinare la sovrapposizione concettuale fra Africa e *blackness* – un sodalizio ben consolidato in Occidente e che accosta la nerezza sempre a nozioni di inferiorità. L’Afropolitanismo ridiscute tale relazione dal punto di vista etico e politico, oltre che culturale, a favore di un’idea di “cosmopolitanismo postcoloniale”.⁴⁰ Invece di “dramatize the alien-

38 “un sedicente viaggio di lettura”. Adichie riportata in Precious Rasheeda Muhammad, “Black Protest Writing, from W.E.B. DuBois to Kendrick Lamar”, *Literary Hub*, 10 agosto 2016, <https://lithub.com/black-protest-writing-from-w-e-b-dubois-to-kendrick-lamar/>, ultimo accesso il 10/05/2022.

39 “pieno di un sottotesto che scalfisce e rivela il sabotaggio di generazioni di vite nere”. Muhammad, “Black Protest Writing”, cit.

40 Il “cosmopolitanismo postcoloniale” è un concetto di Banita Parry, che Bruce Robbins riprende in “Introduction Part I: Actually Existing Cosmopolitanism”, in Pheng Cheah e Bruce Robbins, a cura di, *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, pp. 1-19, qui p. 1.

ation, dispossession, graduated powerlessness and social marginalization of older African diasporas in the UK and in the USA as loci of Black presence outside of modern Africa”, le opere comunemente associate all’afropolitanesimo “focalize characters who are socially empowered, confident, upwardly mobile, and relatively in control of their destinies”, che presentano quindi una chiara *agency* rispetto alla necessità di istanze emancipatorie.⁴¹ Di questo movimento Selaasi e Cole si considerano i rappresentanti più di rilievo, per le loro narrazioni di immigrati africani colti e cosmopoliti, più a loro agio, per riprendere alcuni passaggi da *Open City* (2011) di Cole, nel citare Gustav Mahler piuttosto che nello sposare le rivendicazioni di “fratellanza” degli afroamericani che incontrano negli USA. Come riflette Julius, il protagonista nigeriano tedesco di *Open City*, “There had earlier been, it occurred to me, only the most tenuous of connections between us, looks on a street corner by strangers, a gesture of mutual respect based on our being young, black, male; based, in other words, on our being ‘brothers’”.⁴² Nonostante le aspettative suscitate dal colore della pelle del protagonista e dell’autore, è difficile leggere *Open City* come un romanzo “nero”: la difficoltà del lettore sta nel dare significato ad accostamenti improbabili – Mahler e l’African Burial Ground? Bruxelles e un *flâneur* nigeriano? – che sembrano non sposare le istanze di molta letteratura afroamericana. Il nozionismo di Julius, che riporta oscuri fatti di storia, molto spesso repelle il lettore e rivela un chiaro desiderio di distanziamento fra il personaggio e i co-protagonisti neri, ma anche fra il libro, i lettori e facili incasellamenti letterari.

Un certo disincanto rispetto alla possibilità che possa esistere una fratellanza panafricana è evidente anche nei romanzi di NoViolet

41 “rielaborare l’alienazione, la spoliazione, e la graduale mancanza di potere e marginalizzazione sociale delle più datate diaspore africane nel Regno Unito e negli USA come centri della presenza nera al di fuori dell’Africa moderna [...] focalizzano su personaggi che sono socialmente emancipati, sicuri di sé, in crescita, e relativamente in controllo dei loro destini”. Ede Amatoritsero, “Afropolitan Genealogies”, in *African Diaspora: A Journal of Transnational Africa in a Global World*, XI, 1-2 (2019), pp. 35-52, qui p. 39.

42 “C’erano state prima, mi venne in mente, solo le più tenue connessioni fra di noi, sguardi all’angolo di una strada fra estranei, un gesto di muto rispetto sulla base del nostro essere giovani, neri e maschi; sulla base, ovvero, del nostro essere ‘fratelli’”. Teju Cole, *Open City*, Faber and Faber, Londra 2011, p. 212.

Bulawayo, al centro del saggio di Patrizi, e di Dinaw Mengestu, di cui scrive in questo numero Breen. Sebbene Breen legga Mengestu come un autore interessato al dialogo fra diverse diaspore nere, nelle loro analisi di *The Beautiful Things That Heaven Bears* (2007) sia Louis Chude-Sukei sia Yogita Goyal negano la possibilità di una effettiva solidarietà negli Stati Uniti.⁴³ Nella zona dove vive Sepha, il protagonista di *The Beautiful Things That Heaven Bears*, tutto è ormai abbandonato: nella libreria, i volumi sul *black power* accumulano polvere, in maniera non diversa dai beni che Sepha espone nel suo negozio. La sensazione generale è quella di declino e rammarico, per quello che avrebbe potuto essere ma non è stato. Invece che su idee panafricaniste, il romanzo si sofferma sui traumi causati dalle guerre contemporanee dell’Africa postcoloniale, da cui il protagonista Sepha e i suoi amici fuggono, e sui problemi contemporanei di *gentrification* del quartiere di Washington in cui il protagonista vive. Ciò che emerge da queste opere è il desiderio di non essere caricati del peso della nerezza statunitense dei suoi traumi affettivi, come pure suggerisce *Americanah* attraverso la protagonista Ifemelu. Il romanzo è stato infatti letto come manifesto della distanza che intercorre fra la *blackness* americana e la percezione di sé degli altri soggetti neri diasporici: la mobilità del corpo, dalla Nigeria agli USA, non significa sempre che l’identità si ibridizzi e trasformi con velocità, tanto più ora che le nuove tecnologie e mezzi di trasporto permettono un diverso tipo di migrazione e, di conseguenza, “a fluctuating exchange of homelands, loyalties, and identifications”.⁴⁴

Il diritto alla differenza all’interno della nerezza si esplicita anche in un diverso trattamento della schiavitù, trauma fondante dell’idea di *blackness* e cittadinanza nera statunitense e assioma dell’Atlantico nero gilroyano, su cui torna qui il saggio di Anna Scacchi, che legge *Homegoing* (2016) di Yaa Gyasi come esempio di trauma condiviso transoceanicamente. Ma la schiavitù può diventare “tema” e non solo

43 Louis Chude-Sokei, “The Newly Black Americans”, *Transition* 113 (2014), pp. 52-71; Yogita Goyal, “We Need New Diasporas”, *American Literary History*, XXIX, 4 (2017), pp. 640-63.

44 “uno scambio fluttuante di ‘madripatrie’, lealtà e identificazioni”. Li, *Pan-African American Literature*, cit. Sull’ostilità nei confronti del sistema binario delle razze, a favore di una visione etnica della nerezza, si veda anche Caren Irr, *Toward the Geopolitical Novel*, Columbia University Press, New York 2013, p. 24.

trauma, come in parte fa il romanzo *Washington Black* (2018) di Esi Edugyan. Ghanese canadese di seconda generazione, in questo suo terzo romanzo finalista del Booker Prize, Edugyan racconta le avventure del giovane protagonista George Washington Black parlando di schiavitù in maniera originale, mischiando scienza e processi emancipatori in maniera assai distante dai toni della tradizione delle *neo-slave narratives* di matrice statunitense. Con il brio tipico dei romanzi di avventure, Edugyan narra le vicende dalla fanciullezza alla giovinezza di un bambino schiavo delle Barbados, scelto come aiutante personale dal fratello del suo padrone per alcuni esperimenti sui palloni aerostatici. Ne segue un indottrinamento al fascino della scienza che segnerà il futuro di Wash, come è chiamato Washington Black. Si tratta di un connubio scienza-razza inaspettato, in cui il nascente studio dei palloni volanti, e l'esplorazione e catalogazione della biosfera marina non sono denunciati come espressioni solamente razziste. Edugyan descrive sì le difficoltà di un giovane schiavo fuggiasco che deve convivere con il fantasma della sua cattura, ma anche la vivacità intellettuale di Wash, che si scopre essere un fine disegnatore. Come fa Adichie in *Americanah*, Edugyan riesce a non perdere di complessità nei confronti delle questioni di razza, superando tuttavia la dimensione della schiavitù e non sentendosi intrappolata nei suoi traumi.

Se si pensa al rapporto problematico di questi nuovi autori diasporici con la schiavitù, in parte esplorata anche da Cole in *Everything Is for the Thief* (2014), questo richiamo alla diversità all'interno della *blackness* americana non è così dissimile da altre istanze che recentemente sono emerse fra gli studiosi di letteratura afroamericana come Charles Johnson, Stephen Best, Kenneth Warren o Rafia Zafar, i quali chiedono una visione meno monolitica e più diversificata della letteratura afroamericana nel Ventunesimo secolo.⁴⁵ Secondo Johnson, "A new century calls for new stories grounded in the present, leaving behind the painful history of slavery and its consequences".⁴⁶ Questa articolazione della letteratura afroamericana oltre la schiavitù sareb-

45 Charles Johnson, "The End of the Black American Narrative", *The American Scholar* 2008, Rafia Zafar, "What Is African American Literature?" *PMLA* CXXVII, 2 (2013): 401-2; Stephen Best, *None Like Us: Blackness, Belonging, and Aesthetic Life*, Duke University Press, Durham 2018; Kenneth Warren, *What Was African American Literature?*, Harvard University Press, Cambridge 2012.

46 Johnson, "The End of the Black American Narrative", cit.

be necessaria, secondo lo studioso, per la distanza che ormai divide il presente dagli anni delle lotte per i diritti civili e lo stabilirsi, da un lato, di una più solida borghesia nera e, dall'altro, dal raggiungimento di importanti obiettivi simbolici – due elementi che, secondo Johnson, rendono il tropo del trauma e della schiavitù forme di antiquariato a-storico. Se da un lato il dibattito politico che riguarda la cittadinanza nera rimane a tutt'oggi centrale (si pensi alle discussioni seguite all'omicidio di George Floyd, al movimento Black Lives Matter e all'idea della costante vulnerabilità del corpo nero e alla condizione di morte, su cui torna qui Stephanie Li nella sua analisi di *Notes on Grief* di Adichie), dall'altro si chiede anche la possibilità di una maggiore libertà sul piano estetico-letterario, per “emanciparsi” dal dominio della dimensione del passato, così come si è imposto da *Beloved* in poi a favore di una maggiore diversità, demografica ed estetica, nel macrocosmo delle nerezze americane.

Alla luce di quanto appena detto, la nerezza americana sembra vivere all'interno di due dimensioni parallele: quella nazionale, in cui si è trovata a occupare una posizione subalterna, e una dimensione transnazionale, in cui è stato possibile un dialogo diverso con le altre diaspore africane e in cui spesso ha una posizione egemonica. Ciò che la letteratura della nuova diaspora africana fa emergere è dunque la misura in cui anche la letteratura afroamericana sia parte di un sistema che va oltre la nazione, che esporta ma anche importa istanze provenienti da altri “margin”, geografici se non sociali. Nel “remapping” degli studi letterari degli e sugli Stati Uniti, l'Africa interviene a rivendicare un ruolo centrale nel ripensamento della nerezza e le sue letterature: per molto tempo significante dell'alterità e del remoto nel pensiero occidentale nelle opere dei suoi autori diasporici, l'Africa chiede che le venga riconosciuta una voce nel dibattito sulla modernità e i suoi concetti, *in primis* quello di razza. Le coste dell'Atlantico sono dunque ancora oggi luogo della nerezza, dei suoi spostamenti, traumi e vicinanze; in questi dialoghi, però, la voce africana è produttrice di significato e non solamente di corpi da esportare. Perché, come ricorda Michelle Wright, benché spesso ci si riferisca alla nerezza come a una “cosa”, questa opera molto più spesso come un “quando” e un “dove”.⁴⁷

47 Michelle Wright, *Physics of Blackness: Beyond the Middle Passage Epistemology*, University of Minnesota Press, Minneapolis and Londra 2015.

Elisa Bordin insegna Letteratura angloamericana e Storia culturale del Nord America all'Università Ca' Foscari di Venezia. È autrice delle monografie *Chris Abani* (Manchester University Press, 2022, con A. Oboe), *Un'etnicità complessa. Negoziazioni identitarie nelle opere di John Fante* (La scuola di Pitagora 2019) e *Masculinity and Westerns: Regenerations at the Turn of the Millennium* (Ombre corte 2014). Ha inoltre curato i volumi *Transatlantic Memories of Slavery* (Cambria Press, 2015, con A. Scacchi) e *A fior di pelle. Bianchezza, nerezza, visualità* (Ombre corte, 2016, con S. Bosco). Questo articolo fa parte delle ricerche condotte in linea con il Progetto di Eccellenza del Dipartimento di Studi linguistici e culturali comparati (2018-2022) dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

Afrofuturismo: testi, musica, arte, esperienze

Lauretta Salvini

Nell'introduzione di *The Black Atlantic*, Paul Gilroy si augura di condividere con i suoi lettori un viaggio metaforico per mare, che rappresenti l'instabilità e la mutevolezza delle identità nel loro continuo farsi e disfarsi.¹ Questa immagine acquatica è stata la bussola che mi ha guidato attraverso le continue correnti incrociate tra epoche, luoghi e discipline prodotte dalla ricchezza di suggestioni della prospettiva afrofuturista. Le figure creative – che via via sono emerse nell'esplorare i diversi ambiti in cui si espande il movimento afrofuturista – sconfinano tra generi e pratiche artistiche, recuperano e rielaborano miti attraverso la scrittura, cantano e ballano, editano clip musicali e footage televisivo, dipingono e scolpiscono, annientano ogni limite tra cultura alta e bassa.

È prova di resistenza a eventuali briglie concettuali la stessa definizione di "afrofuturismo", che si modifica con fluidità passando – per citare tre esempi – da Mark Dery (che parla di genere speculativo su questioni fondamentali per gli afroamericani nella tecno-cultura del Ventesimo secolo e di "African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future"),² a Greg Tate (il quale motiva l'attrazione per il futuro con il semplice desiderio umano di conoscere l'inconoscibile che, per i neri, vira verso "il difficile percorso" della conoscenza storica, spirituale e culturale di se stessi),³ a Ytasha L. Womack, che ne amplia la portata artistica e geografica sostenendo che, "[w]ithin African / African diasporic communities, the term 'Africanfuturism' helped people to anchor and frame the works they were creating or ideas they were tossing about".⁴

1 Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, Verso, Londra & New York 1993, p. xi.

2 "la significazione afroamericana che si appropria delle immagini della tecnologia e di un futuro protesicamente potenziato" (se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono mie). Mark Dery, "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose", *South Atlantic Quarterly* 92 (1993), pp. 735-788 qui p. 736.

3 Mark Dery, *Flame Wars*, Duke University Press, Durham 1994, p. 210.

4 Roush, Wade "'A Veil Was Broken': Afrofuturist Ytasha L. Womack on the

Mi sono quindi lasciata orientare da connessioni, riflessioni, e anche esperienze personali verso il concetto di alterità / *alienness*, affiorato per procedimento euristico, su cui ho improntato il saggio.

La relazione metaforica tra umano e alieno è insita nella fantascienza tradizionale. Nella prospettiva afrofuturista, però, questo rapporto svela un conflitto, già in embrione nella *double consciousness* di W.E.B. Du Bois, che si manifesta sulla linea del colore.⁵ Come spiega Greg Tate, il senso di alienazione prodotto dall'essere un soggetto nero nella società americana è assimilabile allo straniamento descritto in molta fantascienza, ma gli afrodiasporici vivono quel medesimo tipo di straniamento da sempre nel loro quotidiano.⁶ Ed è proprio questa condizione a definirli altri, diversi, indecifrabili.

Il potere evocativo dell'acqua e le sue rappresentazioni come elemento unificante che, secondo Gilroy, contengono quella "playful diasporic intimacy",⁷ la giocosa intimità diasporica distintiva della poetica transnazionale e interculturale della creatività dell'Atlantico nero mi hanno poi fatto scivolare dalla letteratura alla musica e all'arte, pratiche in cui il concetto di *alienness* continua a sussistere e ad assumere suoni e forme di estetica afrofuturista. Il termine *alienness* (come anche alieno/*alien*) funziona da significante liquido, attraverso espressioni artistiche che vanno dal jazz di Sun Ra – e la sua "re-envision", il suo ripensare la relazione tra musica, tecnologia, società, e identità afroamericana –⁸ alla "body armor", l'armatura del robot descritta da Tricia Rose rispetto all'hip hop,⁹ agli abiti indossati

Work of Science Fiction in the 2020s", *The MitPress Reader* <<https://thereader.mitpress.mit.edu/afrofuturist-ytasha-l-womack-on-the-work-of-science-fiction-in-the-2020s/>>, ultimo accesso il 18/04/2022. "[all']interno delle comunità africane e diasporico-africane, il termine 'afrofuturismo' ha aiutato le persone ad ancorare e inquadrare le opere che stavano creando o le idee con cui si stavano confrontando".

5 Si vedano: W.E.B. Du Bois, "The Strivings of the Negro People", *The Atlantic Monthly*, August 1897, pp. 194-97 e *The Souls of Black Folk* [1903], a cura di David W. Blight e Robert Gooding-Williams, Bedford Books, Boston 1997.

6 Dery, *Flame Wars*, cit., p. 212.

7 Gilroy, *The Black Atlantic*, cit., p. 16.

8 Daniel Kreiss, "Performing the Past to Claim the Future: Sun Ra and the Afro-Future Underground, 1954-1968", *African American Review*, XLV, 1, 2012, pp. 197-203.

9 Dery, *Flame Wars*, cit., p. 214.

dalle tre figure aliene del gruppo scultoreo “Nkámá, Mókó, Libwá” (2019) di Sandra Mujinga.¹⁰

Molti dei nomi su cui mi soffermo appartengono alla generazione che Tate ha definito “civil rights and black power-era babies”.¹¹ In Occidente, si tratta della generazione cresciuta con le missioni Apollo, la musica degli anni Ottanta, il passaggio tra mondo analogico e digitale. All’interno dell’afrofuturismo è la generazione che, vorrei dimostrare, ha elaborato il lascito delle avanguardie e immaginato il futuro attraverso una fase intensa di sincretismo culturale, spinte commerciali e trasformazione dei media i cui semi stanno generando nuove espressioni tecno-artistiche e molteplici etno-futurismi.

Umano *featuring* alieno (mash-up di testi)

Dalla pubblicazione di *Dark Matter* (2000) di Sheree R. Thomas ha segnato un momento cruciale nella riflessione sulle scrittrici e scrittori di colore all’interno dei generi *science fiction* e *fantasy*.¹² Oltre a vincere il “2001 World Fantasy Award for Best Anthology”,¹³ la raccolta è stata acclamata per la capacità di evidenziare l’esistenza di un corpo letterario vivace e sinuoso in grado di muoversi con atletica maestria all’interno di un genere considerato, ormai da troppo tempo, spazio esclusivo di autori bianchi e maschi adulati da una platea di adolescenti nerd. Nella selezione proposta da Thomas, non solo si mostra la qualità del lavoro teorico e creativo degli afrodiasporici nel genere speculativo, ma se ne sollecita la produzione e il consumo anche attraverso proposte e accostamenti inaspettati. Charles R. Saunders, ad esempio, evidenzia quanto la *Parable Series* di Octavia E. Butler – autrice della quale Thomas è stata allieva in quella fucina multietnica di talenti che

10 Sandra Mujinga, Paulo Nazareth, Tschabalala Self e Kemang Wa Lehule-re, “Beyond the Black Atlantic”, 15.2.-1.6.2020, *Kunstverein Hannover*, Germania <www.kunstverein-hannover.de/en/exhibitions/2020/beyond-the-black-atlantic.html>, ultimo accesso il 18/04/2022.

11 Greg Tate, *Everything but the Burden*, Crown, New York 2003, p. 5. “i figli dell’era dei diritti civili e del potere nero”. Greg Tate, *Everything but the Burden*, Crown, New York 2003, p. 5.

12 Sheree R. Thomas, a cura di, *Dark Matter*, Warner Books, New York 2000.

13 Awards and Winners, “World Fantasy Award for Best Anthology” <<http://www.awardsandwinners.com/category/world-fantasy-award/world-fantasy-award-for-best-anthology/>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

è il Clarion West Writers Workshop¹⁴ – abbia attirato, per universalità dei temi e valore letterario, un pubblico già avvezzo agli elementi sovranaturali contenuti, per esempio, in romanzi come *Beloved* di Toni Morrison, ampliando la base di interesse verso fantascienza e *fantasy*.¹⁵ Del resto, perché ignorare le potenzialità di uno spazio letterario che, come scrive Walter Mosley, ha il potere di “tear down the walls and windows, the artifice and laws by changing the logic, empowering the disenfranchised, or simply by asking, What if?”¹⁶

Nell’antologia di Thomas spiccano testi di Samuel Delany, dell’autrice horror Tananarive Due, della scrittrice giamaicana canadese Nalo Hopkinson, dell’artista Paul D. Miller *aka* DJ Spooky, ma anche pubblicazioni del passato come “The Goophered Grapevine” (1887) di Charles W. Chesnutt e “The Comet” (1920) di W.E.B. Du Bois, in cui lo scrittore/teorico/attivista si domanda cosa accadrebbe se un giovane fattorino nero (Jim) e una giovane bianca dell’alta società (Julia) si incontrassero, unici sopravvissuti al passaggio fatale di una cometa, in una Manhattan senza più vita né vitalità.¹⁷

Il racconto di Du Bois si apre con Jim che osserva, dalla soglia della banca in cui lavora, il fiume umano che scorre lungo Broadway.¹⁸ Il suo stato d’animo è descritto dal narratore in terza persona onnisciente senza incertezze: “Few noticed him. Few ever noticed him save in a way that stung. He was outside the world – ‘nothing!’ as he said bitterly”.¹⁹ Jim sopravvive alla cometa, perché sta recuperando per il suo direttore (bianco) alcuni libri contabili nei sotterranei blindati dell’edificio. Quando risale dal caveau, si ritrova nella banca distrutta. “Wall

14 Clarion West Writers Workshop, “Mission & Vision” <<https://www.clarionwest.org/about/mission-vision/>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

15 Charles R. Saunders, “Why Blacks Should Read (and Write) Science Fiction”, in Thomas, a cura di, *Dark Matter*, cit., pp. 398-404, qui p. 402.

16 “abbattere i muri e le finestre, l’artificio e le leggi cambiando la logica, conferendo potere ai privati o semplicemente chiedendo: What if?”. Walter Mosley, “Black to the Future”, in Thomas, a cura di, *Dark Matter*, cit., p. 407.

17 Per un’analisi approfondita del racconto si veda anche Adriano Elia, “W.E.B. Du Bois’s Proto-Afrofuturist Short Fiction: ‘The Comet’”, *Il Tolomeo*, 18 (Dicembre 2016), pp. 173-86.

18 W.E.B. Du Bois, “The Comet” [1920], in Thomas, a cura di, *Dark Matter*, cit., p. 5.

19 *Ibidem*. “Passava quasi inosservato. Non si accorgevano quasi mai della sua presenza, se non in una maniera che lo irritava; era fuori dal mondo—‘Una nullità!’ come lui stesso disse amaramente”. Trad. it. di A. Elia, RomaTre Press, Roma 2015, p. 27.

Street? Broadway?”²⁰ Tutto tace a Manhattan, tutto è privo di vita. Jim sale su una Ford abbandonata e guida verso Harlem ma, giunto alla settantaduesima strada, sente una voce chiedere aiuto. È Julia, una donna che si è salvata, anche lei per caso, protetta dalle pareti della sua camera oscura in cui stava sviluppando fotografie.

Alex Zamalin, su “The Comet”, si chiede: che importanza avrebbe la razza dopo l’apocalisse?²¹ In principio, Julia vede Jim come “a man alien in blood and culture – unknown, perhaps unknowable”,²² ma durante la loro conversazione i toni cambiano: Jim le dice “Yes – I was not – human, yesterday” e Julia risponde: “And your people were not my people [...] but today”.²³ La percezione di essere gli unici sopravvissuti al mondo avvicina Jim e Julia fino al punto di desiderare un contatto fisico. “Their souls lay naked to the night”,²⁴ commenta il narratore, ma la possibilità di superare la linea del colore che sembra essersi sbiadita sotto la luce assassina della cometa non si concretizza. Il loro momento epifanico si frantuma – prima che i due possano spingersi oltre – al suono insistente di un clacson. Questa prima violazione del silenzio è seguita dal “roar and ring of swift elevators” e, poi, dal grido del padre di Julia che urla: “My daughter!”.²⁵ La voce artificiale dei prodotti industriali e la voce paterna richiamano all’ordine capitalistico-patriarcale i due protagonisti. La risposta al quesito di Zamalin è che se l’apocalisse svela l’umanità dei singoli, le regole sociali sono dure da scalfire e, alla fine, Julia si dilegua mentre Jim è avvicinato da una donna “brown, small, and toil-worn, [...] in one hand lay the corpse of a dark baby”.²⁶ Lei lo chiama per nome e lui la stringe a sé: il sogno utopico di un nuovo inizio post-apocalittico e post-razziale riposa gelido tra i loro corpi abbracciati.

20 Ivi, p. 7.

21 Alex Zamalin, *Black Utopia: The History of an Idea from Black Nationalism to Afrofuturism*, Columbia University Press, New York 2019, p. 8.

22 Du Bois, “The Comet”, cit., p. 12. “un uomo [alieno] per sangue e cultura – sconosciuto, forse impossibile da conoscere” (Du Bois, “La cometa”, cit., p. 41).

23 Ivi, p. 15. “Sì – io non ero – umano, ieri”; “E la tua gente non era la mia gente [...] ma oggi” (Du Bois, “La cometa”, cit., p. 47).

24 Ivi, p. 16. “Le loro anime erano messe a nudo nella notte” (Du Bois, “La cometa”, cit., p. 49).

25 *Ibidem*. “rimbombo e lo stridore di veloci ascensori”; “figlia mia!” (Du Bois, “La cometa”, cit., p. 49).

26 Ivi, p. 18. “di colore, minuta e affaticata, e teneva in braccio il corpo senza vita di un bambino nero” (Du Bois, “La cometa”, cit. p. 53).

Nella sua “Holberg Lecture” del 2019, Gilroy nomina più volte Du Bois, rilevando come egli abbia

approached the history of slavery systematically as the unfolding of an Atlantic modernity presented in watery terms. He triangulated the establishment of the modern racial order that counterpoised the human to the Negro, in an artful interrelation of ship, sea and land.²⁷

Una simile interrelazione si può riconoscere in “The Comet”, in cui Manhattan funziona da nave simbolica circondata dall’acqua e da fiumi di persone, e Jim si sente una nullità fuori dal mondo. Solo la violenza della natura gli restituisce umanità. Nella stessa conferenza, Gilroy osserva inoltre che “[i]f the trajectory that Du Bois formalized has to have an origin, it can provocatively be discovered in Equiano’s narrative”.²⁸ Il riferimento coglie un momento preciso in *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, Or Gustavus Vassa, The African* (1789) in cui egli capisce di essere “a kind of chieftain”,²⁹ un condottiero nominato sul campo dagli uomini a bordo del veliero che sta per affondare e con l’aiuto di tre uomini di colore e un marinaio creolo olandese porta in salvo tutti.³⁰ Secondo Gilroy, Equiano “seized the opportunity to save everyone, not only in the name of God, but also in the name of a humanity yet to come”.³¹ Nella realtà, come per il personaggio di Jim nel racconto, è il coraggio di salvare i propri simili di fronte alla catastrofe naturale a definire il significato di umanità, ma all’interno dell’allora vigente costruzione sociale né l’umanità di

27 Paul Gilroy, “Never Again: Refusing Race and Salvaging the Human”, *The Holberg Prize*, Bergen, Norvegia: 4 giugno 2019 <<https://holbergprisen.no/en/news/holberg-prize/2019-holberg-lecture-laureate-paul-gilroy>>, ultimo accesso il 18/04/2022. “[Du Bois] ha affrontato la storia della schiavitù sistematicamente come il dispiegarsi di una modernità atlantica presentata in termini acquatici. Ha triangolato l’istituzione del moderno ordine razziale che ha contrapposto l’umano al Negro, in un’abile interrelazione di nave, mare e terra”.

28 *Ibidem*. “[s]e la traiettoria che Du Bois ha formalizzato deve avere un’origine, può essere scoperta provocatoriamente nella narrativa di Equiano”.

29 Olaudah Equiano, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano: Or Gustavus Vassa, The African, Written By Himself* [1789], Wilder Publications, Saint Paul, MN 2015, p. 93.

30 *Ivi*, p. 92.

31 Gilroy, “Never Again”, cit. “[Equiano] ha colto l’occasione per salvare tutti, non solo in nome di Dio, ma anche in nome di un’umanità che deve ancora venire”.

Equiano, né quella di Jim nella finzione, trovano riconoscimento alcuno.

Nel genere fantascientifico, come dimostrano John Clute e Peter Nicholls, il termine *alien* è ricorrente e il suo utilizzo viaggia con disinvoltura lungo una varietà di senso che si è costruita all'interno di contesti storici diversi (per esempio la Seconda guerra mondiale o l'esplorazione dello spazio) o sotto l'influenza di teorie rivoluzionarie, come il femminismo oppure gli studi postcoloniali.³² In quest'ultimo caso, secondo Jessica Langer, anche se nella fantascienza il concetto di *alienness* non sottintende sempre una relazione coloniale, "it often dovetails with the colonial discourse of the Other",³³ perché mette in relazione "the colonized, conquered aliens" e il processo di "historical dehumanization of the indigenous colonized people – even, perhaps especially, when those 'aliens' are humans themselves".³⁴

Nella sua introduzione a *Dark Matter*, Thomas entra ancora più nel dettaglio evidenziando che "[i]n the European tradition 'blackness', an extension of Africa, is often thought of as a resistant force, racially charged matter that must be penetrated: thus the descent into darkness".³⁵ Per Thomas a distanza di oltre un secolo le espressioni "heart of darkness" e "Dark Continent" continuano a evocare immagini di negrità primordiale. L'equazione tra *blackness* e alterità/*alienness* persiste.

Più in generale, il significato di *alien* sembra scaturire dalla necessità di separare la norma presupposta da ciò che si considera 'altro', per disconnettersi da qualcuno e poi scagliargli/le contro le proprie frustrazioni. Anche se lo spunto del discorso riguarda la difficoltà di molti di accettare le misure anti-Covid19, trovo illuminante una

32 Si vedano, per esempio, James Tiptree, "The Women Men Don't See", *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* XLV, 6 (1973), pp. 279-280, e John Clute e Peter Nicholls, a cura di, "Aliens", *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, New York 1993, pp. 15-18.

33 Jessica Langer, *Postcolonialism and Science Fiction*, Palgrave Macmillan, Londra 2011, p. 82. "spesso coincide con il discorso coloniale dell'Altro".

34 Ivi, p. 84. "gli alieni colonizzati e conquistati" [...] "disumanizzazione storica delle popolazioni indigene colonizzate – anche, forse soprattutto, quando quegli 'alieni' sono gli stessi umani".

35 Sheree R. Thomas, "Introduction: Looking for the Invisible", in Thomas, a cura di, *Dark Matter*, cit., p. XIII. "[n]ella tradizione europea 'blackness', un'estensione dell'Africa, è spesso pensata come una forza resistente, materia carica di razza che deve essere penetrata: quindi la discesa nelle tenebre".

riflessione di Ytasha L. Wornak in cui la studiosa/danzatrice/artista afrofuturista dice che “It’s a question of why are so many in our society quick to otherize people as if we aren’t connected? [...] In that respect, sci-fi does write about otherism and how it functions using both the alien and cyborg metaphors”.³⁶

Se alienare un soggetto dai suoi simili permette di percepirlo come nemico, isolarlo dalla comunità, relegarlo a ruoli sociali inferiori, immaginare di accogliere una figura aliena con cui stabilire legami produce sul piano speculativo effetti sorprendenti. Tra i tanti esempi letterari, vorrei sceglierne due in cui l’alieno non è segno di contrapposizione ma, piuttosto, manifestazione di possibili affinità. Nonostante la distanza temporale li ponga su piani troppo diversi per un confronto qualitativo, “A Martian Odyssey” (1934) di Stanley G. Weinbaum e “Uncle Obadiah and the Alien” (1996) di Geoffrey Philps³⁷ offrono due approcci interessanti e con esiti opposti.

Dick Jarvis, il protagonista del racconto di Weinbaum, conosce su Marte l’alieno Tweel, il quale “using the few English words he knew to put over a very complex idea” lo accompagna a visitare il pianeta e, mostrandogli delle costruzioni di mattoni famigliari all’occhio umano, gli spiega che “the builders of [these] pyramids weren’t people – or that they weren’t intelligent, that they weren’t reasoning creatures!”.³⁸ Anche se il riferimento è a esseri extra-terrestri, la definizione di “costruttori di piramidi” riporta questa categoria di alieni sulla Terra. In particolare, richiama una figura citata da Gilroy tra i più importanti intellettuali dell’Atlantico nero, originario di St. Thomas e progenitore del panafricanismo: Edward Wilmot Blyden, il quale scrisse nel 1866 un reportage emozionante sulle piramidi

36 Roush, “A Veil Was Broken”, cit. “È una domanda sul perché così tanti nella nostra società sono pronti ad ‘altrizzare’ le persone come se non fossimo connessi? [...] A questo proposito, la fantascienza scrive sull’atto di ‘altrizzare’ e su come funziona usando sia le metafore aliene che quelle cyborg”.

37 Stanley G. Weinbaum, “A Martian Odyssey” [1934], Project Gutenberg EPub, <<https://www.gutenberg.org/ebooks/23731>>. Geoffrey Philp, “Uncle Obadiah and the Alien” [1996], *Whispers from the Cotton Tree Root*, a cura di Nalo Hopkinson, Invisible Cities Press, Montpelier, VA 2000, pp. 201-8.

38 Weinbaum, “A Martian Odyssey”, cit., p. 33. “usando le poche parole inglesi che conosceva per comunicare un’idea molto complessa” [...] “i costruttori di [queste] piramidi non erano persone – o che non erano intelligenti, che non erano creature razionali!”.

egizie, dichiarando (al contrario dell'alieno Tweel) di aver sentito – davanti alla loro magnificenza – il proprio sangue scorrere più veloce nelle vene insieme all'eco di quegli “illustrious Africans”.³⁹

A commento di “A Martian Odyssey”, Lisa Yaszek osserva che

the predominantly white humans who populate Weinbaum’s story know that the Martians they encounter are intelligent and rational beings precisely because their knowledge classification systems are more sophisticated than those of African people back on Earth.⁴⁰

Nel racconto, quindi, con un’abile triangolazione su cosa sia altro e cosa assimilabile, il terrestre Jarvis e il marziano Tweel vengono posizionati all’apice delle rispettive gerarchie. In questo caso, umani e alieni non sono contrapposti tra loro, ma esseri di serie A che condividono lo stesso disprezzo per altre categorie sociali di serie B del loro mondo di appartenenza.

In “Uncle Obadiah and the Alien”, una creatura extra-terrestre che sembra “the dead stamp of Margaret Thatcher”⁴¹ atterra a bordo di un veicolo spaziale in panne nel campo di marijuana di Uncle Obadiah, un seguace del Rastafarianesimo. L’alieno racconta di aver ricevuto da Haile Selassie, imperatore del suo pianeta, l’onere di riportare un carico di marijuana per riprogrammare il genoma degli abitanti che, per un errore genetico del passato, sono tutti identici a Margaret Thatcher. Comprendendo di essere di fronte a un suo “roots alien”,⁴² Uncle Obadiah decide – in deroga all’uso religioso-meditativo che fa della marijuana – di aiutare il bizzarro invasore a liberare i suoi simili dalla loro condanna fisionomica.

Oltre all’ironia che lo caratterizza in ogni dettaglio, questo racconto propone una possibile alleanza di taglio anti-colonialista tra afrodiaporici e alieni per un ipotetico futuro intergalattico migliore. Mostra,

39 Gilroy, *The Black Atlantic*, cit., p. 209.

40 Lisa Yaszek, “Afrofuturism, Science Fiction, and the History of the Future”, *Socialism & Democracy* XX, 3 (2006), <https://sdonline.org/issue/42/afrofuturism-science-fiction-and-history-future>, ultimo accesso il 18/04/2022. “gli umani prevalentemente bianchi che popolano la storia di Weinbaum sanno che i marziani che incontrano sono esseri intelligenti e razionali proprio perché i loro sistemi di classificazione della conoscenza sono più sofisticati di quelli degli africani sulla Terra”.

41 Philp, “Uncle Obadiah”, cit., p. 202. “la copia spiccicata di Margaret Thatcher”.

42 Ivi, p. 203.

inoltre, alcuni elementi tipici del genere speculativo afrofuturista, come il legame con figure centrali della storia africana e i Caraibi come luogo di passaggio – almeno per molti – e di sincretismo culturale. Nell'introduzione di *Whispers from the Cotton Tree Root* (2000), la variegata antologia in cui "Uncle Obadiah and the Alien" è stato ripubblicato, la curatrice / scrittrice Nalo Hopkinson riporta il testo della sua *call-for-stories* che è la sintesi perfetta del suo progetto editoriale:

Bring out your duppie and jumbie tales, skin-folk flights of fancy; rapsofuturist fables; your most dread of dread talks. *Whispers from the Cotton Tree Root: Caribbean Fabulist Fiction* is to be an anthology of fantastical fiction in Caribbean traditions. Seeking fiction written from within a Caribbean or Caribbean diasporic context. Fabulist, unreal, or speculative elements such as magic realism, fantasy, folklore, fable, horror, or science fiction must be an integral part of the story.⁴³

Considerando che sono state scritte oltre vent'anni fa, queste parole continuano a dimostrare la carica innovatrice del genere fantascientifico e delle sue convenzioni originate dall'idea occidentale di scienza, indicando quali elementi hanno permesso all'afrofuturismo letterario di svilupparsi, come osserva Yaszek, "across both time and space – and both within and without the science fiction tradition".⁴⁴

Il *novum* afrofuturista

Per includere un testo nel genere fantascientifico, bisogna che la trama superi la prova del "novum" teorizzato da Darko Suvin.⁴⁵ È proprio su questo punto che si è compiuta l'impresa più affascinante delle scrittrici e degli scrittori che si riconoscono nel movimento

43 Hopkinson, *Whispers*, cit. p. xii. "Tira fuori i tuoi racconti di duppy e jumbie, i voli di fantasia da compagni di pelle; le favole rapsofuturiste; i tuoi discorsi più spaventosi tra quelli spaventosi. *Whispers from the Cotton Tree Root: Caribbean Fabulist Fiction* deve essere un'antologia di narrativa fantastica di tradizioni caraibiche. Cerco narrativa scritta nel contesto diasporico-caraibico o caraibico. Gli elementi favolosi, irreali o speculativi come realismo magico, fantasy, folklore, favola, horror o fantascienza devono essere parte integrante della storia".

44 Yaszek, "Africanfuturism", cit. "attraverso il tempo e lo spazio – e sia all'interno sia all'esterno della tradizione della fantascienza".

45 Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven 1979, p. 4.

afrofuturista. Suvin dichiara che la tensione vitale della fantascienza risiede tra i lettori che rappresentano un certo numero di tipologie umane contemporanee e l'onnicomprendente, e almeno equiparabile, "sconosciuto" o "altro" introdotto dal *novum*.⁴⁶ In questo senso, lo sguardo afrofuturista – illuminato dalla *double consciousness* la cui esperienza è riconducibile al significato di *sconosciuto* e *altro* – ha permesso a questo genere letterario di accogliere concetti "alieni" con la stessa partecipazione emotiva di Uncle Obadiah verso il suo extra-terrestre e di ampliare il senso dell'umano. Come già accaduto per il sotto-genere femminista, il *what if* che, come scrive Sarah Le Fanu, dà forma al genere speculativo (anche se, dice LeFanu, a volte diventa un *if only...*),⁴⁷ permette all'immaginazione di scatenarsi in ogni direzione, dalla più conservatrice alla più rivoluzionaria.

Pubblicazione dopo pubblicazione, hanno preso forma nuove possibilità di quello che si definisce il "mega-testo" di una trama inscrivibile nella *science fiction/fantasy/speculative*.⁴⁸ Nalo Hopkinson è una figura centrale di questa transizione. Da molti considerata erede letteraria di Octavia E. Butler,⁴⁹ Hopkinson esordisce vincendo il "Warner Aspect First Novel Contest" nel 1997 con *Brown Girl in the Ring* (1998). Nel suo primo romanzo, con l'equilibrato intreccio di Vodou, scienza indigena, realismo magico e medicina dei trapianti, l'autrice crea un legame biologico tra Gros-Jeanne, una donna caraibica che viene uccisa per espantarle il cuore, e Ms. Uttley, la premier cardiopatica del Canada. Mentre nel reparto di eccellenza di Ottawa General i medici si adoperano per salvare la premier da una crisi di rigetto – in seguito al trapianto del cuore di Gros-Jeanne – Ms. Uttley si sente "invaded in some way, taken over"⁵⁰ dal nuovo organo, "bit by bit, she was losing the ability to control her own body. The heart

46 Ivi, p. 64.

47 Sarah LeFanu, *In the Chinks of the World Machine*, The Women's Press, Londra 1988, pp. 8-9.

48 Per un approfondimento sul termine si veda Damien Broderick, "SF Megatext", *The Encyclopedia of Science Fiction*, a cura di, John Clute, David Langford e Peter Nicholls, 19 Dec. 2020 <https://sf-encyclopedia.com/entry/sf_megatext>, ultimo accesso il 18/04/2022.

49 Nel 2018 Nalo Hopkinson ha ricevuto l'Eagle-Con Honors – Octavia E. Butler Memorial Award <<https://www.calstatela.edu/events/eagle-con>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

50 Nalo Hopkinson, *Brown Girl in the Ring*, Warner Books, New York 1998, p. 236. "invaso in qualche modo, conquistato".

was taking over".⁵¹ Ma, poi, la paura le fa ricordare solo "blackness", una parola che sa di presagio rispetto all'incredibile cambiamento politico che la donna attuerà una volta tornata al potere.⁵² Quando si risveglia dal coma farmacologico, Ms. Uttley è piena di energia, "Her dream body and brain were hers once more, but with a difference. The heart – her heart – was dancing joyfully between her ribs".⁵³ Neal Baker commenta il finale del romanzo osservando che

the heart of a black, Caribbean immigrant revives the health of a white, birthright Canadian. Uttley is not just any Canadian, however, but the embodiment of the Canadian nation-state. Both literally and figuratively, the body of the nation-state is fortified by the transplant of an "alien organ".⁵⁴

L'aggettivo *alien* è (ancora una volta) decisivo: attraverso un romanzo ricco di elementi legati alla cultura caraibica (Vodou e realismo magico) e allo stesso tempo costruito intorno al *novum* (medicina dei trapianti e memoria cellulare) i lettori, a prescindere dal background, condividono con Ms. Uttley una esperienza simile della *blackness*, che conduce molti di loro verso una nuova percezione della alterità.⁵⁵ Una esperienza che, come nel già citato "Uncle Obadiah and the Alien", passa anche attraverso l'uso del vernacolo, colorando – secondo Yaszek – con una sfumatura ulteriore il genere speculativo:

Science fiction has traditionally been thought of as the "literature of engineers"; accordingly, authors generally use the same standard American En-

51 Ivi, p. 237. "A poco a poco, stava perdendo la capacità di controllare il proprio corpo. Il cuore stava prendendo il sopravvento".

52 Laretta Salvini, "A Heart of Kindness: Nalo Hopkinson's *Brown Girl in the Ring*", *Journal of Haitian Studies*, XVIII, 2, Special Issue on Vodou and Créolité (Fall 2012), pp. 180-93, qui p. 186.

53 Hopkinson, *Brown Girl*, cit., p. 237. "La migliore combinazione di corpo e cervello era di nuovo sua, ma con una differenza. Il cuore – il suo cuore – danzava gioioso tra le sue costole".

54 Neil Baker, "Syncretism: A Federalist Approach to Canadian Science Fiction" *Extrapolation* XLII, 3 (2001), pp. 218-31, qui p. 220. "il cuore di una immigrata nera dei Caraibi rivitalizza la salute [precaria] di una canadese bianca di nascita. Uttley non è una canadese qualsiasi, tuttavia, ma l'incarnazione dello stato-nazione canadese. Sia in senso letterale che figurato, il corpo dello stato-nazione è fortificato dal trapianto di un 'organo alieno'".

55 Salvini, "A Heart of Kindness", cit., p. 190.

glish that is found in engineering textbooks. Hopkinson, however, departs from this tradition by allowing her narrators and characters to speak in the dialects of her pan-Caribbean childhood. In doing so she fulfills the goals of both science fiction and Afrofuturist writing. She reminds us that science fiction is not just the literature of engineers, but the literature of all people who live in a high-tech world.⁵⁶

La fusione di tradizione non-europea e scienza occidentale, quindi, arriva al cuore di chi legge, ma anche di chi scrive all'interno di un genere letterario che si sta rivitalizzando da decenni proprio grazie alla molteplicità delle voci che vi partecipano e al convergere di più raggi incidenti sul significato di alterità / *alienness*.

Kodwo Eshun pone l'accento proprio sulle potenzialità delle convenzioni della fantascienza, in quanto genere al margine della letteratura ma centrale nel pensiero moderno, di funzionare "as allegories for the systemic experience of post-slavery black subjects in the twentieth century. Science fiction, as such, is recast in the light of Afrodiasporic history".⁵⁷

Nel saggio conclusivo di *Dark Matter*, Octavia E. Butler osserva che non essendoci al momento dei veri alieni nelle nostre vite non c'è da stupirsi se proiettiamo "alienness" uno sull'altro, su quel "tangible alien" che può essere ferito o persino ucciso perché originario di "another culture, country, gender, race, ethnicity".⁵⁸ Butler conclude domandandosi se un giorno l'incontro con dei "new siblings" ci porterà – almeno per un momento – a pensare che siamo "all much more

56 Yaszek, "Afrofuturism", cit. "La fantascienza è stata tradizionalmente considerata la 'letteratura degli ingegneri'; di conseguenza, gli autori usano generalmente lo stesso inglese americano standard che si trova nei libri di testo di ingegneria. Hopkinson, tuttavia, si discosta da questa tradizione consentendo ai suoi narratori e personaggi di parlare nei dialetti della sua infanzia pancaraibica. In tal modo raggiunge gli obiettivi sia della fantascienza sia della scrittura afrofuturista. Ci ricorda che la fantascienza non è solo la letteratura degli ingegneri, ma la letteratura di tutte le persone che vivono in un mondo high-tech".

57 Kodwo Eshun, "Further Considerations on Afrofuturism", *CR: The New Centennial Review*, III, 2 (2003), pp. 287-302. "come allegorie dell'esperienza sistemica dei soggetti neri post-schiavitù nel XX secolo. La fantascienza, in quanto tale, viene riformulata alla luce della storia afrodiasporica".

58 Octavia E. Butler, "The Monophobic Response" [1995], in Thomas, a cura di, *Dark Matter*, cit., pp. 415-16, qui p. 416. "alieno tangibile" [...] "un'altra cultura, paese, genere, razza, etnia".

alike than different, all much more alike than is good for our prickly pride. Humanity, a *pluribus unum* at least, a oneness focused on and fertilized by certain knowledge of alien others".⁵⁹

Mi piace immaginare che un pensiero simile a quello di Butler sia passato nella mente di Equiano quando si è fatto carico delle vite dei suoi compagni di navigazione e attraverso la penna di Du Bois mentre tratteggiava Julia e Jim in "The Comet".

Creature marine, tecno-suoni, arte, video musicali: ovvero, *alien miscellanea*

Quando ho iniziato le mie ricerche su Octavia E. Butler era il 1993. Trovare libri per argomentare qualsiasi ipotesi era un'attività fisica e il privilegio di possedere password di accesso a banche dati e biblioteche virtuali solo un potenziale spunto narrativo. Durante l'estate avevo programmato un viaggio negli Stati Uniti e ogni volta che transitavo in una città, sede di una importante università, andavo con la lettera di presentazione del mio relatore Alessandro Portelli in pugno nella loro biblioteca a cercare articoli e saggi su questa scrittrice di cui si sapeva (e si scriveva) ancora poco. A Berkeley, oltre alla biblioteca principale, c'erano anche delle sale a tema. In quella degli afroamericani vengo intercettata da una mia coetanea che mi chiede cosa ci faccio lì. Rispondo (con una punta di orgoglio) che studio a Roma e che sto cercando materiali su una scrittrice afroamericana di fantascienza. Lei mi guarda infastidita e mi dice che dovrei lasciar perdere e che la sala degli autori italoamericani è in fondo al corridoio. Freddata dalle sue parole, non riesco a raccontarle di aver letto le *slave narratives*, Richard Wright e Toni Morrison, Du Bois e Zora Neale Hurston, e che Henry Louis Gates, Jr. (ospite alla "Sapienza") aveva apprezzato il rigore con cui Portelli sapeva spiegarci la cultura afroamericana e la passione che guidava chi di noi voleva laurearsi su questi temi. Nonostante il mio silenzio, quell'incontro di pochi minuti è stato per me un'indimenticabile esperienza fisica della differenza.

Nel corso del tempo, quella sensazione provata sulla soglia della piccola sala di lettura mi è tornata più volte in mente, permettendomi

59 *Ibidem*. "tutti molto più simili che diversi, tutti molto più simili di quanto sia gradito al nostro orgoglio spinoso. L'umanità, almeno un *pluribus unum*, un'unità focalizzata e fecondata da una certa conoscenza di altri alieni".

di disegnare meglio l'ambiente storico-culturale di esperienze passate – come le discussioni (e anche le botte) tra giovani italiani di sinistra e giamaicani rasta per lo *squatting* di una stanza al 116 Haverstock Hill ad Hampstead nel 1980, le serate a ballare al Roxy Club con Afrika Bambaataa alla console nel 1983, le albe a Chelsea dopo aver ascoltato Art Blakey al Jazz Cultural Theater nel 1986 – ma anche che avrei fatto in futuro come il lavoro da volontaria con le bambine e i bambini di Islington e Hackney al “Ministry of Stories” tra il 2015-2016.⁶⁰ Situazioni che mi hanno insegnato quanto sia importante accompagnare la teoria studiata all'università con il vissuto per capire, attraverso l'esperienza diretta della relazione con l'altro, il limite del proprio punto di vista. Un limite che significa fare un passo indietro e lasciare spazio, voce, ascolto; senza contare su risposte chiare o confini netti.

In una *lecture* del 1997, Stuart Hall parla di *race* come un “floating signifier”, enfatizzando che

race is one of those major concepts, which organize the great classificatory systems of difference, which operate in human society. And to say that race is a discursive category recognizes that all attempts to ground this concept scientifically, to locate differences between the races, on what one might call scientific, biological, or genetic grounds, have been largely shown to be untenable.⁶¹

Se le differenze biologiche si sono rivelate “indifendibili”, la possibilità di incontro si muove, dunque, lungo la linea della cultura. Ma quando si parla di afrofuturismo, bisogna tenere a mente che, per la sua continua interazione con la diaspora africana, i confini culturali, e anche politici, non coincidono con quelli delle carte geografiche ufficiali. Si

60 Il “Ministry of Stories” è un'organizzazione no-profit londinese fondata da Nick Hornby nel 2010. La sua missione è generare storie <<https://ministryofstories.org/>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

61 Stuart Hall, “Race, the Floating Signifier”, *Media Education Foundation* <<https://shop.mediaed.org/race-the-floating-signifier-p173.aspx>>, ultimo accesso il 18/04/2022. “la razza è uno di quei concetti fondamentali, che organizzano i grandi sistemi classificatori della differenza, che operano nella società umana. E dire che la razza è una categoria discorsiva riconosce che tutti i tentativi di fondare scientificamente questo concetto, di individuare le differenze tra le razze, su quelli che si potrebbero chiamare basi scientifiche, biologiche o genetiche, si sono ampiamente dimostrati indefendibili”.

spostano, ondeggiano, galleggiano. Le linee prendono la curva delle rotte marittime e delle migrazioni (volontarie o forzate), attraversano – in tutte le direzioni – le acque salate del pianeta Terra. Gilroy ha indicato come luogo geografico e metaforico di trasformazione il “black Atlantic”.⁶² In questo luogo simbolico, per Gilroy, la musica – a causa dell’analfabetismo coatto e la scarsità di stimoli culturali che marcavano la vita in schiavitù – si è evoluta in proporzioni inverse, per potenza e senso, rispetto al limitato potere espressivo del linguaggio.⁶³

Nel movimento afrofuturista, la musica è un filo che lega il passato e si proietta nel futuro. Yaszek individua già nelle sonorità jazz degli anni Quaranta, Cinquanta e inizi Sessanta la presenza di indizi afrofuturisti in musicisti come “Sun Ra and Lee ‘Scratch’ Perry, who depicted themselves (and by extension all Afrodiasporic people) as the descendants of aliens who came to Earth to prepare humanity for its eventual destiny among the stars”.⁶⁴ L’influenza di Sun Ra sulla musica successiva sembra non finire mai, come mette in luce Anton Spice; non solo è all’origine di una corrente di estetica afrofuturista che passa attraverso “George Clinton’s P-funk and Afrika Bambaataa’s Zulu Nation, through hip hop, house and techno to modern exponents like Madlib, Flying Lotus and Janelle Monae”, ma coinvolge anche musicisti e produttori in Africa ed Europa.⁶⁵

Come osserva Claudia Attimonelli, il termine “afrofuturismo” include le “culture nere metropolitane che si muovono fra cinema, letteratura fantascientifica, musica (hip hop e techno), grafica e produzione di videoclip”.⁶⁶ È impossibile, quindi, districare tra loro queste

62 Gilroy, *The Black Atlantic*, cit., p. 4 (in generale si veda il Capitolo 1, “The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity”, pp. 1-40).

63 Ivi, p. 74.

64 Yaszek, “Africanfuturism”, cit. “Sun Ra e Lee ‘Scratch’ Perry, che hanno descritto se stessi (e per estensione tutte le persone afrodiassporiche) come i discendenti di alieni venuti sulla Terra per preparare l’umanità al suo destino finale tra le stelle”.

65 Anton Spice, “Sun Ra Changed My Life: 13 Artists Reflect on the Legacy and Influence of Sun Ra”, *The Vinyl Factory Newsletter*, 22 maggio 2014 <<https://thevinylfactory.com/features/sun-ra-changed-my-life-13-artists-reflect-on-the-legacy-and-influence-of-sun-ra/>>, ultimo accesso il 18/04/2022. “P-funk di George Clinton e Zulu Nation di Afrika Bambaataa, passando per l’hip hop, house e techno fino ad esponenti moderni come Madlib, Flying Lotus e Janelle Monae”.

66 Claudia Attimonelli, “Genealogie dell’Africanfuturismo: la black sci-fi per finirla con l’Umanesimo”, *Roots&Routes*, IX, 31 (settembre – dicembre 2019) <<https://www.roots-routes.org/genealogie-dellafricanfuturismo-la-black-sci-fi-per-fi>>

forme artistiche senza cadere nella visione parziale di un movimento che Cristina Lombardi-Diop vede caratterizzato da una precisa “sensibilità estetica” e indica come “strumento politico che riconnette la sensibilità diasporica nera americana alle sue radici afrocentriche e alle sue ramificazioni nel Mediterraneo nero e in Europa”.⁶⁷

Nei generi musicali elettronici, Kodwo Eshun formalizza la presenza di un “Black Atlantean Mythos” creato dall’approccio afrofuturista alla musica digitale contemporanea “as an intertext of recurring literary quotations that may be cited and used as statements capable of imaginatively reordering chronology and fantasizing history”.⁶⁸ In particolare, Eshun si riferisce all’esperienza di “straniamento estetico” portata al suo limite estremo dal duo di musica elettronica Drexciya, un “group of enigmatic producers, synthesists, and designers operating from Detroit”.⁶⁹ Una complessa simbologia acquatica è centrale nella visione e nel lavoro dei Drexciya che rappresenta, come dichiara Michele Di Stasi, “alleanze genomico-ibridative e comunitarie tra esseri umani ed esseri non-umani”, unite alla “possibilità di sviluppo di una nuova specie le cui origini sono rinvenibili nella diaspora e nell’elemento acquatico, luogo di morte ma anche di rinascita”.⁷⁰

È proprio in questa dimensione che il duo di musicisti crea l’elaborazione sonora di un mito originario, che chiama con il loro stesso nome, in cui si narra di una stirpe di “water-breathing mutants”, nata sott’acqua dalle donne in travaglio gettate in mare

nirla-con-lumanesimo-di-claudia-attimonelli/>, ultimo accesso il 18/04/2022.

67 Cristina Lombardi-Diop, “Aprofuturismo. Spazi, corpi, immaginari, estetiche, pensiero dell’afrotopia” *Roots&Routes*, IX, 31, settembre – dicembre 2019 <<https://www.roots-routes.org/anno-9-n-31-settembre-dicembre-2019-afrofuturismo/>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

68 Eshun, “Further Considerations”, cit. “come intertesto di citazioni letterarie ricorrenti che possono essere citate e utilizzate come affermazioni capaci di riordinare con fantasia la cronologia e di fantasticare sulla storia”.

69 Per approfondimenti sulla scena musicale techno di Detroit rimando a “The Belleville Three”, *Awakenings* <<https://www.awakenings.com/en/artists/the-belleville-three/1528/>>, ultimo accesso il 18/04/2022. “gruppo di enigmatici produttori, tecno-musicisti e designer che operano da Detroit”.

70 Michele Di Stasi, “Soul of the sea: le ibridazioni postumane e l’immaginario sommerso dei Drexciya”, *Roots&Routes*, IX, 31, settembre – dicembre 2019 <<https://www.roots-routes.org/soul-of-the-sea-le-ibridazioni-postumane-e-limmaginario-sommerso-dei-drexciya-di-michele-di-stasi/>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

dalle navi durante la traversata oceanica,⁷¹ proponendo così nel loro CD, *The Quest* (1997), “a science-fictional retelling of the Middle Passage”.⁷² Eshun afferma che,

in treating Gilroy's *The Black Atlantic* as a science fiction which is then developed through four-stage analysis of migration and mutation from Africa to America, Drexciya have constructed a Black-Atlantean mythology that successfully speculates on the evolutionary code of black subjectivity.⁷³

Lo stesso mito è ripreso nel 2017 da un altro gruppo d'avanguardia, i clipping., che ne producono una versione hip hop: “The Deep”. Il testo comincia così:

Our mothers were pregnant African women
Thrown overboard while crossing the Atlantic Ocean on slave ships
We were born breathing water as we did in the womb
We built our home on the sea floor
Unaware of the two-legged surface dwellers
Until their world came to destroy ours
With cannons, they searched for oil beneath our cities
Their greed and recklessness forced our uprising
Tonight, we remember.
[...]⁷⁴

Il brano è diviso in quattro parti che si ripetono quasi uguali con un beat che cresce in modo esponenziale. Ma il progetto generativo non

71 clipping., “Afterword”, *The Deep*, Rivers Salomon et al., Hodder & Stoughton, Londra 2019, p. 158.

72 *Ibidem*. “una rivisitazione fantascientifica del Middle Passage”.

73 *Ibidem*. “nel trattare *The Black Atlantic* di Gilroy come una trama fantascientifica che viene poi sviluppata attraverso un'analisi in quattro fasi della migrazione e della mutazione dall'Africa all'America, Drexciya ha costruito una mitologia nero-atlantidea che specula con successo sul codice evolutivo della soggettività nera”.

74 clipping., “The Deep” (lyrics) <<http://tiny.cc/7l8nuz>>, ultimo accesso il 18/04/2022. “Le nostre madri erano donne africane gravide/Gettate a mare durante la traversata atlantica su navi negriere/Venimmo al mondo continuando a respirare acqua come nell'utero/Ci costruimmo una casa sul fondo del mare/Ignari dei bipedi abitatori della superficie/Fintantoché il loro mondo non venne a distruggere il nostro/Con i cannoni, cercatori di petrolio frugarono il sottosuolo delle nostre città/La loro insana cupidigia forzò la nostra sollevazione/ Questa notte, ricordiamo”.

si è fermato in sala di registrazione, attraverso l'elaborazione di Rivers Salomon si è evoluto nello *storytelling* di una toccante vicenda di amore. Secondo il sistema di classificazione editoriale, *The Deep* (in versione letteraria) rientra nella categoria delle novelle,⁷⁵ ma volendo uscire dagli schemi lo definirei un testo poetico, per ritmo e potenza evocativa delle immagini. Nel racconto, Yetu è una creatura marina, una *historian* del popolo "wajinru" con il compito di custodire la dolorosa memoria collettiva della loro origine tragica, ovvero discendere dalle donne gettate fuoribordo durante il *Middle Passage*. "We remember" è ciò che si recita durante la cerimonia annuale della "Remembrance", in cui la comunità rivive l'esperienza del passaggio violento dall'utero all'oceano. Per effetto catartico, al termine del rito, solo chi ha il ruolo di mantenere la memoria storica non dimentica. Ma Yetu non si sente adeguata al compito e, sopraffatta dal dolore fisico che i ricordi le producono, fugge verso la superficie dell'oceano e si arena in una pozza vicino a un luogo abitato dai "two-legs", i bipedi. A portarle cibo e permetterle di recuperare le forze è Oori, ultima sopravvissuta degli Oshuben, una popolazione di cui lei non sa più nulla. L'incontro tra Yuri, che vuole dimenticare per non soffrire, e Oori, che soffre perché non sa ricordare, trasforma entrambe: Yuri ritrova il coraggio di tornare nelle profondità marine aiutando Oori a respirare sott'acqua attraverso il recupero della sua memoria intra-uterina.

Nei ringraziamenti Solomon scrive:

I am thankful for the ocean, from which life springs. I am thankful for the ancestors, who lived, which is all any of us can do. And I am thankful for our vast human history, wide and various enough that there are legacies of triumph for every legacy of trauma. Everything is always changing, which means nothing can ever be hopeless. The battering rush of tides shapes and smooths rock, carves out new lands.⁷⁶

75 Mi riferisco alle categorie, per esempio, dei Premi Nebula e Hugo che si basano sulla lunghezza del testo (*short story, novelette, novella, novel*).

76 Solomon, *The Deep*, cit., p. 156. "Rendo grazie per l'oceano, da cui nasce la vita. Rendo grazie per gli antenati, che sono vissuti, il che è tutto quanto chiunque di noi può fare. E rendo grazie per l'ampiezza della nostra umana storia, così vasta e varia che a fronte di ciascun trauma ereditato vi sono eredità di trionfo. Tutto è in costante mutamento, il che significa che la speranza non è mai persa. L'impeto rovinoso delle maree leviga la roccia e le dà forma, scolpendo nuove terre".

Si tratta di un mondo sub-oceanico che prende forma, come suggerisce Suzanna Chan, in una particolare “estetica acquo-futuristica”, in cui si inseriscono, ad esempio, le opere di Ellen Gallagher,⁷⁷ in particolare la sua *Watery Series* che è una elaborazione visuale del mito di Drexciya in un mix di lavori su carta, sculture, brevi filmati in animazione per raccontare “Afrofuturist themes of African-diaspora histories, survival, and transformation through distinctive marine imagery”.⁷⁸ Chan evidenzia anche un’affinità tra le creature marine di Gallagher e gli Ooloi, il genere queer e *shape-shifter* degli alieni Oankali, creati da Octavia E. Butler in *Lilith’s Brood* (2000), ponendo Butler al centro dei riferimenti afrofuturisti di Gallagher.⁷⁹ Per Rebecca Romdhani affiora nell’afrofuturismo una tradizione folklorica legata all’acqua, riconoscibile anche in altri testi del genere speculativo – per esempio *The Water between Us* (1999) della giamaicana americana Shara McCallum e *The New Moon’s Arms* (2007) di Nalo Hopkinson – in cui compaiono spiriti acquatici come “the fish woman (whether a mermaid or a spirit that derives from West Africa, such as Mami Wata, or from Haitian Vodou, such as LaSiren)”.⁸⁰ Un elemento caratterizzante descritto già da Attimonelli, che rileva la presenza costante di “una stratificata mitologia ancestrale” composta da “divinità egizie, pericolose creature anfibie, robot acquatici o muniti di ali preistoriche con il corpo ricoperto di squame, di piume o di pelli di fiere indomabili”.⁸¹

Immagini digitali sub-oceaniche popolano anche il video “Atlantis”, brano del primo mixtape di Azealia Banks *Fantasea* (2012),⁸² che

77 Ellen Gallagher era tra gli artisti invitati alla mostra “Alien-Nation”, ICA – Institute of Contemporary Art, Londra, 17 novembre 2006 – 6 gennaio 2007.

78 Suzanna Chan, “‘Alive...Again’: Unmoored in the Aquafuture of Ellen Gallagher’s ‘Watery Ecstatic’”, *Women’s Studies Quarterly*, XLV, 1/2 (2017), pp. 246-63, qui p. 246. “Temi afrofuturisti delle storie, della sopravvivenza e della trasformazione della diaspora africana attraverso immagini marine caratterizzanti”.

79 *Ibidem*.

80 Rebecca Romdhani, “Reimagining Caribbean Time and Space: Speculative Fiction”, *Caribbean Literature in Transition, 1970–2020*, a cura di Ronald Cummings e Alison Donnell, Cambridge University Press, Cambridge 2021, p. 122. “la donna-pesce (che sia una sirena o uno spirito che derivi dall’Africa occidentale, come Mami Wata, o dal Vodou haitiano, come LaSiren)”.

81 Attimonelli, “Genealogie dell’Africanfuturismo,” cit.

82 Azealia Banks, “Atlantis”, *Fantasea*, freedownload (2012). <<https://www.youtube.com/watch?v=yj-xBpQ0CI0>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

sul suo profilo Instagram si definisce “sea queen”.⁸³ Nel paragrafo (posto tra quelli di Joni Mitchell e Sade) che le dedica in *Flyboy II*, Greg Tate con il suo linguaggio immaginifico si domanda:

Since Michelle runs Earth, Monáe romps and stomps in her own android-insurgent Futuropolis, Serena smacks Wimbledon to Compton with racket-teleportation every time, and Minaj controls the vast intellectual properties of her inner Sybil, what this New Jill named Banks do to rocket her ship over the moon?

La sua risposta è netta:

The water-sports division of Miss Bank’s Afro-future Amusements not only features bubbly, animated purple-lipped mermaid avatars, but song titles to do Sun Ra and Detroit Techno’s Drexciya proud: See “Atlantis”, “Neptune”, “Fantasea”, “Out of Space”, and “Aquababe”.⁸⁴

Il legame tra musica e video prende forma tra gli anni Settanta e Ottanta, potenziato dalla nascita di MTV (in quel momento solo canale via cavo newyorkese) nel 1981. Dato il taglio commerciale, i generi musicali trasmessi si rivolgevano a un pubblico giovane, urbano e spensierato. Ma, forse grazie alla presenza tra i cinque VJs di J.J. Jackson, non mancavano i video di personaggi e gruppi che hanno contribuito alla divulgazione dell’estetica afrofuturista. Mi vengono in mente, per esempio, “Rock it” (1983) di Herbie Hancock per le sonorità tecno e le immagini di manichini ur-cyborg bianchi manovrati dalla sua tastiera e dallo scratch di Grandmixer D.ST, “Thriller” (1983) di Michael Jackson per la sequenza di danza con gli zombie, “Slave to the Rhythm”

83 Azealia Banks, “azealiabanks”, Instagram <<https://www.instagram.com/azealiabanks/?hl=en>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

84 Greg Tate, *Flyboy II*, Duke University Press, Durham e Londra 2016, p. 178. “Dal momento che Michelle gestisce la Terra, Monáe si scatena e batte i piedi nella sua ribelle Futuropolis androide, Serena colpisce palline da Wimbledon a Compton con il teletrasporto a racchetta e Minaj controlla le vaste proprietà intellettuali della sua Sibilla interiore, cosa fa questa New Jill chiamata Banks per sparare la sua nave sulla luna?

Il reparto di sport acquatici di Afro-future Amusements di Miss Bank non presenta solo frizzanti avatar di sirene dalle labbra viola, ma anche titoli di canzoni che rendono orgogliosi Sun Ra e i Drexciya di Detroit Techno: vedi ‘Atlantis’, ‘Neptune’, ‘Fantasea’, ‘Out of Space’ e ‘Aquababe’”.

(1985) di Grace Jones per il testo, gli abiti e la coreografia con danzatori bianchi e neri, "Sign O' the Times" (1987) di Prince, un video dalla colorata grafica geometrica e dalle parole taglienti sul periodo reaganiano. Le produzioni meno commerciali si ascoltavano, invece, alle radio in FM (via *ghetto blaster*), dal vivo o mixati nei club come i primi rap, già improntati sulla campionatura, di Grandmaster Flash and the Furious Five, tra cui la canzone "White Lines" (1983), in cui si denunciano i pericoli della cocaina per i giovani neri che rischiano più degli altri a causa di un sistema giudiziario ingiusto. Spike Lee, che da studente ne aveva girato un video, ha poi inserito questa canzone nella colonna sonora di *25th Hour* (2002).⁸⁵

Da alieni ad artisti nei musei: il *Black Atlantic* e l'Antico Egitto

Nel video di "Do You Remember the Time?" (1991),⁸⁶ Michael Jackson viaggia nel tempo come *shape-shifter* e arriva alla corte del Faraone, da cui fugge trasformandosi in polvere. Gilroy accosta questa canzone a quella di Burning Spear, "Slavery Days" (1975) in cui il musicista giamaicano si domanda a ritmo di reggae se in futuro ci si ricorderà ancora della schiavitù, per evidenziare quanto la scelta di Jackson tradisca una trasformazione profonda della base morale della cultura politica dell'Atlantico nero.⁸⁷ L'impressione di Gilroy è che "Blacks today appear to identify far more readily with the glamorous pharaohs than with the abject plight of those they held in bondage".⁸⁸ La passione crescente per l'Antico Egitto – rilevabile in contesti tanto diversi quanto il viaggio di Frederick Douglass nel 1880 e i copricapo scintillanti di Afrika Bambaataa al mixer nel 1983 – si veste di ufficialità, nel 1995 a Londra, con la mostra *Africa*, promossa dalla Royal Academy of Arts.

Si è trattato di un evento imperdibile. Le sale erano zeppe di visitatori che mostravano, per dirlo con un'immagine di Du Bois, tutte

85 "Grandmaster Melle Mel On Spike Lee & White Lines", *YouTube* <<https://www.youtube.com/watch?v=ugfqfj5UwDI>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

86 Nel cast del video ci sono *celebrities* come Eddie Murphy, Iman Abdulmajid e Magic Johnson.

87 Gilroy, *The Black Atlantic*, cit., p. 207.

88 *Ibidem*. "i neri oggi sembrano preferire il fascino dei faraoni invece di identificarsi con coloro che questi tenevano in schiavitù".

le variazioni di colori, capelli e ossa.⁸⁹ Nell'introduzione al catalogo, Tom Phillips cita un discorso di Nelson Mandela, tra i sostenitori della mostra, definendolo cruciale per l'impostazione dell'intero progetto espositivo.⁹⁰ In particolare, sottoscrive la considerazione di Mandela che "[i]n the distant days of antiquity, a Roman sentenced [an] African city to death: 'Carthage must be destroyed (Carthago delenda est)'" ,⁹¹ ed evidenzia la questione dei confini politici moderni e della loro non corrispondenza con i vari nuclei storico-culturali africani. Il catalogo prosegue poi con un saggio di Kwame Anthony Appiah, il quale riflette sulla complessità che si genera dal senso di unione, conseguenza del *Middle Passage*, tra persone con background diversi sparse tra le Americhe e i Caraibi e la dinamica economico/politico/culturale che modifica giorno dopo giorno la realtà del continente africano.⁹² Altra riflessione importante proposta nel volume è firmata da Henry Louis Gates, Jr., che espone il conflitto inconscio di molti artisti europei (in particolare Picasso) tra fascinazione e rifiuto dell'arte africana, definendolo "uncanny", perturbante.⁹³

Lo stesso tema è stato ripreso dal punto di vista della cultura musicale da Greg Tate in *Everything but the Burden* (2003). La sua antologia raccoglie saggi di molti autori della sua generazione, che include diverse figure di cui ho parlato, come Paul Gilroy, Nalo Hopkinson, Geoffrey Philp, Afrika Bambaataa, Prince, Sheree R. Thomas, Tanaarive Due, e un artista, amico fraterno di Tate, le cui opere nel 2021 sono state esposte nella personale MAGNUMB, al Louisiana Museum of Modern Art di Humlebæk, in Danimarca: Arthur Jafa.⁹⁴

89 W.E.B. Du Bois, "The Conservation of Races" (1897) EBook, <<http://www.public-library.uk/ebooks/23/70.pdf>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

90 Tom Phillips, "Introduction", *Africa, the Art of a Continent*, a cura di Tom Phillips, Royal Academy of Arts, Londra 1995, pp. 11-20.

91 Nelson Mandela, "Address by President Nelson Mandela at the Organisation for African Unity (OAU) meeting of Heads of State and Government, Tunis – Lybia", *Speeches by Nelson Mandela* <http://www.mandela.gov.za/mandela_speeches/1994/940613_oau.htm>, ultimo accesso il 21/03/2022. "nei tempi lontani dell'antichità, un romano condannò a morte [una] città africana: 'Cartagine deve essere distrutta (Carthago delenda est)'" .

92 Kwame Anthony Appiah, "Why Africa? Why Art?", *Africa, the Art of a Continent*, a cura di Tom Phillips, Royal Academy of Arts, Londra 1995, pp. 21-6.

93 Henry Louis Gates Jr., "Europe, African Art and the Uncanny", *Africa, the Art of a Continent*, cit., pp. 27-30.

94 Si veda, anche per i dettagli biografici e i riconoscimenti (Leone d'Oro – Bien-

Le opere di Jafa (installazioni, sculture, video-montaggi, fotografie, collage) producono scosse continue al cervello, al cuore, allo stomaco. Attraversando le sale si passa senza preavviso dalla bellezza all'orrore. Si piange e si ride; si ammicca alle icone pop e ci si vergogna. La pelle vibra – immagino – secondo il colore con frequenze elettriche diverse. Si resta in piedi a fissare il nero oceano lavico da cui, a tratti, emerge la figura irricognoscibile, straniante, aliena al centro di "AGH-DRA" (2020), un video costruito con tecniche di *computer-generated imagery* e accompagnato da suoni innaturali, fino a che non si prova la sensazione di soffocare alla vista di quella sagoma che affiora e affonda senza soluzione di continuità. Come scrive Jared Sexton, "One has to approach [his work] slowly, and let it wash over you in waves: light waves, sounds waves, tidal waves, waves of emotion".⁹⁵

Più acerba ma non meno potente è l'opera "Nkámá, Mókó, Libwá" (2019) della giovane artista congolese norvegese Sandra Mujinga che ho visto al Göteborgs Konstmuseum, in Svezia.⁹⁶ Quando le tre figure, aliene nel loro essere fuori misura e senza volto, avvolte da abiti stracciati e illuminate da un alone di luce verde, compaiono nel campo visivo, la botta è adrenalinica. È stato come rivivere le scene sulle free-ways californiane descritte da Butler in *Parable of the Sower*: un salto nel futuro post-apocalittico in cui si fatica a immaginarsi al riparo dal dolore e la paura serve a restare vivi. Anche dopo aver lasciato il museo, la sensazione fisica di disagio è persistente.

Altre due mostre, attive nel 2022, sembrano ribadire caratteristiche ed estetica dell'afrofuturismo. La prima è alla Tate Britain e raccoglie 70 anni di arte tra Caraibi e Regno Unito: "Life Between Islands: Caribbean-British Art 1950s-Now".⁹⁷ Nell'introduzione del catalogo, Alex

nale di Venezia 2019): Louisiana, "Arthur Jafa MAGNUMB" 21.4.21 – 31.10.21 <<https://louisiana.dk/en/exhibition/arthur-jafa/>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

95 Jared Sexton, "Trouble Consciousness", *Arthur Jafa MAGNUMB*, a cura di L.R. Jørgensen, M.U. Seeberg e A. Jafa, Humlebæk, DK: Louisiana Museum of Modern Art, 2021, p. 73. "Bisogna avvicinarsi al [suo lavoro] lentamente, e lasciarsi avvolgere dalle onde: onde luminose, onde sonore, onde di marea, onde di emozione".

96 "Sandra Mujinga", *Göteborgs Konstmuseum* <<https://tinyurl.com/2p8ca7c5>>. Si veda anche: Sandra Mujinga <<https://www.sandramujinga.com/>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

97 Tate Britain, "Life Between Islands: 1950s-Now", 1.12.2021 – 3.04.2022. <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/life-between-islands>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

Farquharson osserva che la storia britannica è intrecciata alle storie delle isole caraibiche e se questo è un fatto acquisito per chi ha un background caraibico britannico, non è ancora opinione abbastanza diffusa nel paese. Proprio a questa lacuna, il direttore della Tate Britain attribuisce le importanti conseguenze sociali che hanno afflitto la comunità caraibica britannica nel Regno Unito.⁹⁸ Durante la performance “Poetic Responses to Life Between Islands”, una lettura di poesie e musica da vinile organizzata all’interno della Tate Britain in concomitanza alla mostra, Anthony Joseph ha detto di provare sentimenti di “nostalgia and infiltration” (nostalgia e infiltrazione) a leggere le sue poesie in un tempio indiscusso dell’arte e che, per una persona della sua generazione (è nato nel 1966), “it’s subversive in a way”.⁹⁹ La nostalgia per un passato mancato, per ciò che poteva accadere e non è accaduto, si mescola con l’idea che la potenza dell’arte sia inarrestabile nella sua capacità di trasformare l’altro in protagonista. Se, come rileva Lidia Curti, “Afrofuturism calls for an imaginative appropriation of the past and the necessity of a redemptive critique of the present”,¹⁰⁰ la sua eco risuona nel sentimento che Joseph ha espresso prima di iniziare a leggere le sue poesie nella sala del museo dedicata all’arte Britannica tra il 1840 e il 1890. Periodo in cui, durante il regno della Regina Vittoria, le macchine entravano nelle fabbriche,¹⁰¹ iniziando a cambiare il modo di intendere corpi e lavoro.

La seconda mostra è al Metropolitan Museum di New York: “The

98 Alex Farquharson, “Foreword”, *Life Between Islands: Caribbean-British Art 1950s-Now*, Tate Publishing, Londra 2021, p. 6.

99 “è sovversivo in un certo senso”. L’evento si è tenuto il 27 marzo 2022 dalle 14:00 alle 18:00 nella “1840 Gallery” della Tate Britain. Per la poesia hanno partecipato Courtney Roberts, Safiya Kinshasa, Keith Jarrett e Anthony Joseph. I DJ presenti erano Bianca Wilson, Shamica Ruddock e Jalen Ngonda. “Poetic Responses to Life Between Islands”, Tate <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/life-between-islands/poetic-responses-to-life-between-islands>>, ultimo accesso il 18/04/2022. Si veda anche l’account Instagram@anthony.joseph_poet. I virgolettati provengono dai miei appunti.

100 Lidia Curti, “Afro-feminist journeys and the violence of the present,” *Roots&Routes*, IX, 31 (settembre – dicembre 2019) <<https://www.roots-routes.org/afro-feminist-journeys-and-the-violence-of-the-present-by-lidia-curti/>>, ultimo accesso il 18/04/2022. “L’afrofuturismo richiede un’appropriazione immaginativa del passato e la necessità di una critica redentrice del presente”.

101 “1840 Gallery”, *15 rooms in Walk Through British Art*, in Tate <<https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/display/walk-through-british-art/1840>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

African Origin of Civilization”, incentrata sullo studio dirompente di Cheikh Anta Diop che dal 1955 ha ridisegnato le connessioni tra le antiche culture africane. Caratteristiche della curatela sono visibili già nella sezione “Paired Works” del sito del MET, dove immagini di manufatti egizi sono appaiate a opere, per esempio, Dogon, Asante, ed Edo per attestarne le affinità¹⁰² e apprezzarne le influenze portate alla luce da Diop.¹⁰³ Il legame con l’Antico Egitto è di nuovo centrale, insieme alle suggestioni extra-terrestri che questa civiltà evoca molte delle figure creative di autori/ musicisti/ artisti analizzate.

Se la forza del movimento afrofuturista è di erodere i confini, mescolare le acque, far mergere nuove isole e approdi, il suo successo è di immaginare come – onda su onda – le cose continueranno a cambiare. L’entrata in gioco di nomi nuovi sta dimostrando che se la generazione definita da Greg Tate dei diritti civili e del *black power* ha saputo intrecciare legami all’interno di tutti i campi della cultura nordamericana e a divulgarne i prodotti creativi mantenendone l’originalità senza temerne la commercializzazione, si stanno ora affermando, anche in Europa e in Africa, generazioni più giovani (ho già accennato a Sandra Mujinga, ma vorrei almeno nominare Nnedi Okorafor¹⁰⁴ e Cyrus Kabiru¹⁰⁵) che continuano a tracciare quella rotta ardita attraverso la conoscenza passata, presente e futura che, proprio per Tate, è spirito costitutivo dell’afrofuturismo.¹⁰⁶

Lauretta Salvini insegna Scrittura accademica nella Facoltà di Scienze Politiche della LUISS di Roma. È parte attiva del Laboratorio di studi femministi Anna Rita Simeone “Sguardi sulle Differenze” della “Sapienza”. Tra le sue pubblicazioni recenti: “Beggars in Space-Time”, *The Write Launch* (2020), “Studi di genere e la letteratura di lingua inglese” in *La differenza insegna*, a cura di M.S. Sapegno (Carocci 2014), “A Heart of Kindness: Nalo Hopinkson’s *Brown Girl in the Ring*”, in *Journal of Haitian Studies* (2012).

102 The Met, “Overview” e “Paired Works”, *The African Origin of Civilization*, December 14, 2021-Ongoing <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/african-origin-of-civilization>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

103 Cheikh Anta Diop, *The African Origin of Civilization* [1955; 1967], traduzione di M. Cook, Lawrence Hill & Company, New York-Westport, 1974, Figura 1.

104 Nnedi Okorafor, PhD Twitter@Nnedi.

105 Cyrus Kabiru, @ckabiru <<https://www.instagram.com/ckabiru/?hl=en>>, ultimo accesso il 18/04/2022.

106 Rimando alla nota 3 di questo saggio.

La versione di Nnedi Okorafor: *Black Panther* tra *Afrofuturism* e *Africanfuturism*

Marco Petrelli

Just because you are American does not make you American. This is your home.
(Nnedi Okorafor, *Lagoon*)

In un tweet del 23 febbraio 2021, l'autrice nigeriana statunitense (o *Naijamerican*, come lei stessa preferisce essere definita) Nnedi Okorafor affermava: "I write africanfuturism, not afrofuturism. The distinction matters. I write africanfuturism, not afrofuturism. The distinction matters. I write africanfuturism, not afrofuturism. The distinction matters. The distinction MATTERS, dammit".¹ Okorafor aveva già dedicato all'argomento un breve articolo, pubblicato sul suo sito *Nnedi's Wahala Zone Blog* il 19 ottobre 2019, a oggi l'ultimo intervento apparso sulla piattaforma. Nel testo viene spiegato come il termine *Africanfuturism* sia stato coniato dalla scrittrice come reazione all'utilizzo dell'aggettivo *Afrofuturist* in relazione alla sua opera. Contrariamente all'*Afrofuturism*, che Okorafor lega principalmente alla produzione fantascientifica della comunità afroamericana a partire dalla classica definizione data dal critico Mark Dery in "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose",² nelle intenzioni dell'autrice l'*Africanfuturism* descrive una

1 Nnedi Okorafor, post di Twitter, 23/02/2021, 10:33 PM. "Scrivo *africanfuturism*, non *afrofuturism*. La differenza è importante. Scrivo *africanfuturism*, non *afrofuturism*. La differenza è importante. Scrivo *africanfuturism*, non *afrofuturism*. La differenza è importante. La differenza è IMPORTANTE, maledizione".

2 Mark Dery, "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose", in Mark Dery, a cura di, *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham University Press, Durham e Londra 1994, pp. 179-222, qui p. 180. Il passaggio a cui Okorafor fa riferimento definisce l'afrofuturismo come "speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century technoculture—and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future", ovvero "speculative fiction che tratta temi afroamericani e si interessa di questioni afroamericane nel contesto della tecno-cultura del Ventesimo secolo; e, più in generale, una modalità afroamericana della significa-

congerie artistica che offre “visions of the future [...] rooted first and foremost in Africa”.³

La scrittrice lamenta la sovraestensione della prima denominazione, a suo parere applicata in maniera indiscriminata dalla critica di settore a qualsiasi opera di fantascienza creata da autrici e autori africani e afrodiscendenti. Pur ammettendo di aver inizialmente provato a integrarla nella sua riflessione letteraria, utilizzandola come etichetta di genere per i suoi scritti in occasione di un TED Talk,⁴ e accostandola in particolare a *Lagoon* (2014) e alla trilogia della matematica *enfant prodige* Binti – *Binti* (2015), *Binti: Home* (2017) e *Binti: The Night Masquerade* (2018) – l’autrice dichiara di averla abbandonata con il tempo perché inefficace, ponendo allo stesso tempo l’accento sulla necessità di una categorizzazione più fine della *science fiction* legata a vario titolo al continente africano.

Le parole di Okorafor, ribadite dal tono battagliero del tweet (“If i [sic] sound angry, it’s because I am. What of it?”),⁵ dimostrano la ferma volontà di sfuggire alle generalizzazioni ancora troppo spesso collegate all’esegesi delle produzioni letterarie africane, raggruppate di frequente in un’unica massa indistinta in spregio alla varietà di queste ultime e alla vastità del continente. Il commento dell’autrice non esprime tanto una volizione strettamente (e sterilmente) tassonomica, quanto la necessità di adottare un approccio al testo che permetta di analizzarne e apprezzarne il portato reale, sfuggendo a prassi ermeneutiche incapaci di accomodarne la dimensione culturale in maniera soddisfacente. Proprio per il rifiuto di istituire categorie rigide, la definizione di Okorafor è spesso volutamente reticente, più vicina a un’indicazione di massima volta a una diversa comprensione che a una classificazione definitiva ed esclusiva. Se l’autrice affonda saldamente le radici

zione che si appropria di immagini tecnologiche e di un futuro implementato grazie all’utilizzo di protesi”. Dove non diversamente indicato, la traduzione è mia

3 Nnedi Okorafor, “Africanfuturism Defined”, in *Nnedi’s Wahala Zone Blog: The Adventures of Writer Nnedi Okorafor and Her Daughter Anyaugo Okorafor*, 19/10/2019, n.p., ultimo accesso il 13/12/2021. “Visioni del futuro [...] radicate innanzitutto e principalmente in Africa”.

4 Nnedi Okorafor, “Sci-fi Stories that Imagine a Future Africa”, *TED*, 08/2017, ultimo accesso il 13/12/2021.

5 Okorafor, post di Twitter, 23/02/2021, 10:45 PM. “Se sembro arrabbiata è perché lo sono. E allora?”

dell'*Africanfuturism* in Africa, ne descrive però le ramificazioni come una rete che si amplia a comprendere "all blacks of the Diaspora, this includes the Caribbean, South American, North American, Asia, Europe, Australia... wherever we are", dimostrando come il futurismo africano (al contrario dell'afrofuturismo così come definito da Dery) sia a tutti gli effetti un movimento artistico e culturale fluido, globale e in costante evoluzione: "Africanfuturism is not a wall, it's a bridge", conclude la scrittrice.⁶

Il paradigma *Black Panther*

Il confine tra i due generi si fa piuttosto labile, soprattutto se, come suggerito da critici quali Lisa Yaszek e I. Bennett Capers, l'afrofuturismo non è da intendersi come prodotto esclusivo della comunità afroamericana, ma piuttosto come espressione fantascientifica della diaspora africana *tout court*.⁷ Un criterio che tutto sommato obbedisce alle indicazioni dell'autrice *Naijamerican*, per la quale il *focus* del discrimine è da ritrovarsi nel ruolo dell'Africa nella narrazione piuttosto che nell'origine geografica degli autori. Ma è Okorafor stessa a rifiutare di prodursi in spiegazioni più dettagliate, dichiarandosi "not a scholar, [but] a writer, a creative", e fornendo un unico esempio a sostegno della necessità di creare un genere letterario *ad hoc* che si distingua dall'afrofuturismo. L'esempio in questione recita: "Afrofuturism: Wakanda builds its first outpost in Oakland, CA, USA. Africanfuturism: Wakanda builds its first outpost in a neighboring African country".⁸

Va notato come, fra tutte le possibilità offerte dall'ampio spettro della fantascienza nera, la scrittrice scelga di presentare la propria posizione utilizzando la nazione immaginaria di Wakanda, parte

6 Okorafor, "Africanfuturism Defined", cit. "Tutti i neri della Diaspora, includendo i Caraibi, l'America del Sud, l'America del Nord, l'Asia, l'Europa, l'Australia... ovunque siamo. [...] L'*Africanfuturism* non è un muro, è un ponte".

7 Il riferimento è a Lisa Yaszek, "Afrofuturism, Science Fiction, and the History of the Future", *Socialism and Democracy*, XX, 3 (2006), pp. 41-60; e a I. Bennett Capers, "Afrofuturism, Critical Race Theory, and Policing in the Year 2044", *New York University Law Review*, 94 (2019), pp. 101-157.

8 Okorafor, "Africanfuturism Defined", cit. "Afrofuturismo: Wakanda costruisce il suo primo avamposto a Oakland, California, USA. *Africanfuturism*: Wakanda costruisce il suo primo avamposto in uno stato africano confinante"

dell'universo narrativo del fumetto Marvel *Black Panther*. Interessante ma non sorprendente, perché, soprattutto a seguito della riduzione cinematografica del 2018 per la regia di Ryan Coogler, il primo supereroe africano del fumetto statunitense ha conquistato una fama strabiliante. Contrariamente ad altri esempi dell'universo fumettistico, come il cacciatore di vampiri Blade, l'ex agente della CIA e demone infernale Spawn o l'"eroe in vendita" Luke Cage – che pur godendo di una certa notorietà sono stati di recente oscurati dai supereroi più noti e attestati (e bianchi) – dopo un percorso editoriale di frequente tormentato da scarse vendite e successive cancellazioni, T'Challa (questo il nome del personaggio) si è imposto con decisione sulla cultura popolare contemporanea.

Black Panther resta nella storia del cinema supereroistico (e del cinema americano tutto) come il film di maggior successo diretto da un regista afroamericano in termini di risultati al box office e un evento di assoluta rilevanza per la cultura nera statunitense del Ventunesimo secolo. Janelle Bouie, editorialista del *New York Times*, ha definito l'opera di Coogler la più politicizzata mai prodotta dalla Marvel,⁹ mentre su *theGrio*, sito internet di informazione generalista esplicitamente dedicato al pubblico afroamericano, la giornalista Natasha S. Halford ne parla come di "a movement, a revolution in progress", aggiungendo come "at the heart of Black Panther's monumental significance is the film's cultural relevance", perché nel film "the Black community, our families, and our love for each other is front and center".¹⁰ L'affermazione di Halford implica già una sensibilità proto-futurista se si accetta l'analisi di Isiah Lavender III, per il quale una delle precondizioni necessarie allo sviluppo dell'afrofuturismo (termine che il critico utilizza principalmente in relazione alla letteratura dei neri statunitensi, non negandone però la rilevanza nella diaspora africana in generale) è da individuarsi nell'esistenza di una "black networked consciousness", basata su "communal memories

9 Janelle Bouie, "Black Panther Is a Marvel Movie Superpowered by Its Ideas", *Slate*, 15/02/2018, n.p., ultimo accesso il 17/12/2021.

10 Natasha S. Halford, "Early Review: Black Panther Is a Masterpiece. Here's Why You Need to See It for Yourself", *theGrio*, 06/02/2018, n.p., ultimo accesso il 17/12/2021. "Un movimento, una rivoluzione in corso"; "il cuore del valore monumentale di *Black Panther* è rappresentato dalla rilevanza culturale del film"; "la comunità nera, le nostre famiglie e l'amore che proviamo l'uno per l'altro sono posti in prima linea".

and traditions” e capace di costruire uno spazio in cui radicare la speranza di un futuro.¹¹

Pur nell’iperbolicità che le contraddistingue, smentire queste affermazioni risulta difficile. Se affidare a un blockbuster, creato innanzitutto come operazione eminentemente commerciale, la carica politica evidenziata dai commentatori citati in precedenza può apparire eccessivamente entusiastico, è però innegabile che *Black Panther* abbia rappresentato un punto di svolta per Hollywood e per il cinema supereroistico nello specifico: mai prima di allora la comunità afrodiscendente si era vista rappresentata come protagonista indiscussa di una pellicola occidentale di così grande budget. Meglio, da una pellicola di grande budget pensata e prodotta dalla comunità nera per la comunità nera, e che, grazie agli strumenti offerti dalla fantascienza, di cui fa un utilizzo ampio ed efficace, mostra letteralmente la diaspora africana come “a counterculture [and counter-history] of modernity”, per riprendere la nota definizione di Paul Gilroy.¹²

L’impatto sulla cultura popolare, statunitense e non, è stato enorme, ed è quindi legittimo che Okorafor abbia utilizzato l’universo di Wakanda come esempio da cui partire per la propria definizione di *Africanfuturism*, nata in polemica con la tendenza dell’afrofuturismo a fagocitare qualsiasi produzione di stampo più o meno marcatamente fantascientifico, trasformando la *speculative fiction* nera in un monolite indifferenziato nel quale Okorafor non è chiaramente a suo agio. Le parole dell’autrice non mirano a una svalutazione dell’afrofuturismo, che a suo vedere può condividere gli stessi spazi dell’*Africanfuturism* (“some works are both Africanfuturist and Afrofuturist, depending on how they are read”, scrive),¹³ ma a una rivendicazione di autonomia e identità sulla base della diversa prospettiva culturale adottata dai due generi. Seguendo il suggerimento di Okorafor, dunque, *Black Panther* diventa un caso di studio esemplare per meglio comprendere le differenze e le affinità tra

11 Isiah Lavender III, *Afrofuturism Rising: The Literary Prehistory of a Movement*, Ohio State University Press, Columbus, 2019, p. 7. “Una coscienza nera reticolata”; “una memoria e delle tradizioni comuni”.

12 Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Verso, Londra e New York 1993. Cfr. in particolare il primo capitolo, “The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity”.

13 Okorafor, “Africanfuturism Defined”, cit. “A seconda di come vengono letti, alcuni lavori possono essere sia afrofuturisti sia *Africanfuturist*”.

l'afrofuturismo e l'*Africanfuturism*, soprattutto grazie all'ibridismo del personaggio, vettore in costante movimento tra la cultura statunitense e le culture africane – ibridismo che si riflette anche nel modo in cui Wakanda è stata pensata e portata sulla pagina e sullo schermo. Regno dalla tecnologia avanzatissima ma impermeabile a qualsiasi intrusione esterna, l'immaginario stato africano dimostra una relazione ambigua con alcune delle ideologie che hanno caratterizzato la riflessione politica afroamericana del Ventesimo secolo. Da un lato, la sua stessa esistenza sembrerebbe consacrare l'utopia nazionalista del separatismo nero così come postulato (tra gli altri) da Martin Delany e Marcus Garvey,¹⁴ presentandosi come costruzione futurista di un domani fatto di progresso e unione fra i popoli africani e afrodiscendenti. Dall'altro, sebbene il suo isolamento forzato sia messo ripetutamente in discussione, soprattutto nel film di Coogler, mancano legami costruttivi con le molteplici realtà della diaspora – e quindi, seguendo il ragionamento di Okorafor, si nega l'esistenza di una reale dimensione panafricana autenticamente *Africanfuturist*.¹⁵ Vale la pena notare, a tal proposito, come un altro dei protagonisti del dibattito politico relativo al panafricanismo, W.E.B. Du Bois, fu anche tra gli iniziatori della tradizione afrofuturista con il racconto "The Comet" (1920), dimostrando come questo genere sia storicamente (e indissolubilmente) legato alle riflessioni sull'autodeterminazione dei popoli africani e afrodiscendenti. La visione politica di Du Bois, che rigettava le posizioni separatiste di Garvey, con il quale si scontrò a più riprese, è in un certo senso vicina all'approccio del

14 Per un approfondimento sulle varie declinazioni del *Black Nationalism* si veda il classico studio di Wilson Jeremiah Moses, *The Golden Age of Black Nationalism*, Oxford University Press, Oxford 1978.

15 In relazione all'analisi proposta in questo saggio, il termine "panafricanismo" è da intendersi nel suo significato più ampio di movimento politico-culturale atto a rafforzare i legami di tutti i popoli africani e afrodiscendenti, così come postulato tra gli altri da Hakim Adi, che scrive: "What underlies the manifold visions and approaches of Pan-Africanism [...] is a belief in the unity common history and common purpose of the peoples of Africa and the African diaspora and the notion that their destinies are interconnected". Hakim Adi, *Pan-Africanism: A History*, Bloomsbury, Londra, 2018, p. 2. "Alla base delle numerose visioni e dei vari approcci del panafricanismo c'è l'idea che i popoli africani e della diaspora africana siano sostanzialmente uniti, che posseggano una storia e un obiettivo comuni, e che i loro destini siano interconnessi".

futurismo africano così come postulato da Okorafor nell'internazionalismo che la contraddistingue. Nel perorare una resistenza globale al colonialismo che abbraccia indistintamente africani e afrodiscendenti, il programma politico di Du Bois è in qualche modo rintracciabile nell'apertura di Wakanda al mondo nero esterno a essa, una dinamica che muoverebbe quindi la rappresentazione in direzione dell'*Africanfuturism* – benché la predilezione per gli Stati Uniti come primo interlocutore criticata da Okorafor instilli un dubbio fondamentale su quale sia davvero il centro dell'attenzione delle politiche dello stato.¹⁶ Le relazioni del regno con le riflessioni sulla storia e sul futuro dell'Africa restano quindi ambigue, e con esse la reale capacità di Wakanda di ergersi a simbolo efficace non solo dell'afrofuturismo, ma del futurismo africano *tout court* – ambiguità che, come già accennato, si ritrova anche nelle diverse raffigurazioni del sovrano nella storia del personaggio.

Il campione di Wakanda, nato in Africa ma dall'educazione cosmopolita, spesso impegnato sul suolo americano sia come diplomatico sia come vigilante, in supporto al gruppo degli Avengers o in solitudine, è in un certo senso un simbolo delle diaspore africane. L'attenzione di Okorafor nei confronti del personaggio, per il quale scrive un numero di storie tra il 2017 e il 2019,¹⁷ deriva senza dubbio anche dalla possibilità di leggere in T'Challa una rappresentazione della propria esperienza rfigurata attraverso gli strumenti del fantastico. Seguendo questa intuizione, Pantera nera può essere letto come un equivalente narrativo del processo personale di costruzione identitaria a cavallo tra due continenti e in relazione al più ampio bacino delle diaspore che hanno intrecciato, e continuano a intrecciare, la storia dell'Africa e dell'America del Nord. I modi in cui Pantera nera viene rappresentato e interpretato in questo contesto rivelano i

16 A proposito dei rapporti tra Africa e Stati Uniti all'interno del movimento panafricanista, è interessante notare come, nella *querelle* che vide protagonisti Garvey e Du Bois, il secondo rimproverava al primo la predilezione per i destini degli afroamericani rispetto a quelli dell'Africa: uno squilibrio politico che si riflette nel finale di *Black Panther* così come interpretato da Okorafor.

17 Al momento, la produzione di Okorafor per *Black Panther* comprende: la serie di *Shuri* (2018-2019), il trittico *crossover* con protagoniste le Dora Milaje, le guardie del corpo di T'Challa, e una serie di altri personaggi Marvel, "Amazing Spider Man: Wakanda Forever", "X-Men: Wakanda Forever" "Avengers: Wakanda Forever" (2018), e la serie "Long Live the King" (2017-2018).

nessi – immaginari o reali – con il continente originario, e quindi le forme in cui l'identità diasporica è costruita e percepita attraverso il futurismo nero. Analizzare il ruolo del supereroe, quindi, permette di avvicinarsi al modo in cui, nell'ambito della *speculative fiction*, "diasporic and transnational movements reinforce, negotiate or negate one another" e come "the diversity of these flows subsequently produce mediations of contact, contest or conflict".¹⁸ È all'interno di queste dinamiche che si cercherà di comprendere il significato dell'*Africanfuturism* così come postulato da Okorafor.

I diversi ruoli affidati a *Black Panther* nel corso della parabola editoriale e cinematografica del supereroe svelano le dialettiche in atto tra le culture africane e quella americana, e il loro rapporto con una coscienza diasporico-futurista globale, che Okorafor definisce in contatto con il passato, consapevole del presente, e proiettata verso il futuro. "[B]lacks on the [African] continent and in the Black Diaspora are all connected by blood, spirit, history and future", scrive, riprendendo implicitamente l'affermazione di Gilroy, secondo il quale le culture della diaspora esprimono elementi di contatto riconoscibili grazie a un più ampio sguardo transnazionale e interculturale. In aggiunta, Okorafor afferma che il futurismo africano è "less concerned with 'what could have been' and more concerned with 'what is and can/will be'",¹⁹ dimostrando in questo un'attenzione particolare alla contemporaneità e alla possibilità di ampliarne i limiti nella creazione di mondi possibili, che instaurino però una relazione attiva con il presente. Come afferma Reynaldo Anderson, la fantascienza nera permette a praticanti e fruitori di creare uno spazio discorsivo in cui (ri)prendere il controllo della propria immaginazione,²⁰ e così facendo diviene uno strumento nell'elaborazione di un futuro per gli

18 Rijk Van Dijk, Kristine Krause, Emmanuel Akyeampong e Francis Nyamnjoh, "Editorial: Transnational Africa in a Global World", *Journal of African Diaspora*, 1 (2008), pp. 1-3, qui p. 2. "I movimenti diasporici e transnazionali si rinforzano, dialogano o si negano l'un l'altro"; "le diversità tra questi flussi producono mediazioni di contatto, competizione o conflitto".

19 Okorafor, "Africanfuturism Defined", cit. "I neri sul continente [africano] e quelli dispersi nella diaspora sono tutti connessi dal sangue, dallo spirito, dalla storia e dal futuro"; "meno preoccupato di 'cosa sarebbe potuto accadere' e più attento a 'cosa sta accadendo e cosa può/potrà accadere'".

20 Cit. in Ytasha L. Womack, *Afrofuturism: The World of Black Sci-fi and Fantasy Culture*, Lawrence Hill Books, Chicago 2013, p. 16.

individui di discendenza africana – un processo che pone in dialogo attualità e possibilità, di cui *Black Panther* è senza dubbio un esempio significativo.

Discernere tra gli aspetti afrofuturisti e quelli più specificamente *Africanfuturist* del personaggio, quindi, vuol dire riconoscere nel supereroe il ruolo attivo dell’Africa (o, per contro, del mondo occidentale rappresentato dagli Stati Uniti) come sottotesto culturale essenziale della rappresentazione. L’obiettivo delle pagine che seguono è quello di individuare alcuni elementi ascrivibili a un approccio africano-futurista attraverso il confronto di diversi modi in cui il mondo di Wakanda è stato immaginato e recepito in prospettiva transatlantica. Nel tentativo di spiegare perché Okorafor ha sentito il bisogno di intervenire proprio su *Black Panther* per la definizione di *Africanfuturism*, si prenderanno in considerazione soprattutto il film di Ryan Coogler (paragone imprescindibile per via del contributo dato alla definizione contemporanea dell’universo narrativo del personaggio), e la celebrata riscrittura a opera di Ta-Nehisi Coates iniziata nel 2016 con il ciclo “A Nation Under Our Feet”. Attraverso questa analisi comparata, volta anche a far emergere gli elementi che sfuggono all’immediatezza della rappresentazione, e che decidono in definitiva del posizionamento di Wakanda nel bacino afrofuturista o del futurismo africano, è possibile illuminare il significato di Pantera nera nei processi culturali della diaspora contemporanea, giungendo così a una migliore comprensione del ruolo della *speculative fiction* come catalizzatore identitario e come esercizio politico atto a influenzare l’immaginario del presente nella costruzione di un futuro altro.

Non si tratterà quindi esclusivamente della produzione fantascientifica della nuova diaspora così come rappresentata dall’apporto di Okorafor, ma piuttosto dei modi in cui un prodotto come *Black Panther* si sia appropriato dei discorsi attorno alla fantascienza nera e, attraverso lo sguardo critico di una protagonista di questo genere, quali caratteristiche dell’universo narrativo di quest’ultimo concorrono alla definizione di un futurismo nero autenticamente globale, che fa dell’Africa il proprio perno ma che si espande per comprendere idealmente l’intera diaspora. Come nell’esempio di Okorafor, il punto di partenza ideale per questa analisi è una breve scena posta a chiusura della pellicola del 2018.

Wakanda wherever

Citando l'atto finale del film, in cui re T'Challa e sua sorella Shuri si trovano a Oakland, California, la scrittrice mette esplicitamente in evidenza uno dei momenti in cui l'appartenenza della pellicola all'*Afrofuturism* piuttosto che all'*Africanfuturism* (così come da lei definiti), è più evidente. *Black Panther* (2018) si presenta come narrazione circolare, aprendosi e concludendosi nella città statunitense, che ne diviene il centro simbolico. La scelta non è ovviamente casuale, e carica sin dall'inizio la storia di un significato esplicitamente legato alla storia afroamericana. La vicenda prende il via da un'incursione del re T'Chaka, padre di T'Challa e sovrano di Wakanda, giunto in California per smascherare una cospirazione ai danni dello stato immaginario orchestrata da N'Jobu, fratello del re e spia della corona in Occidente. La scena, ambientata in un appartamento situato in quello che ha tutto l'aspetto di un ghetto, è ricca di dettagli significativi. La televisione trasmette un notiziario che, a uno scrutinio più attento, mostra delle immagini relative alle rivolte esplose a seguito del pestaggio subito dal tassista losangelino Rodney King, vittima tristemente celebre delle violenze razziste della polizia statunitense. La didascalia posta in apertura non lascia dubbi a riguardo, posizionando l'antefatto proprio nel 1992, anno della sommossa di Los Angeles.

L'appartamento in cui N'Jobu e il suo socio sembrano pianificare un colpo (che si rivelerà in seguito essere invece un'azione di guerriglia rivoluzionaria soffocata sul nascere) contribuisce ulteriormente a definire la simbologia della scena. Sulle pareti, infatti, alcune rapide inquadrature rivelano un poster del gruppo *hip hop* Public Enemy, che solo l'anno precedente (seguendo la cronologia del film) aveva dato alle stampe uno dei suoi lavori più fortemente politicizzati in una carriera che pure abbonda di brani incendiari. Si tratta di *Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black*, disco che è stato equiparato a "a sociopolitical agenda for the black community", e opera mirata a "identifying and annihilating the effects of racism [...] forging a new black consciousness",²¹ obiettivo certo accomunabile a quello dell'a-

21 Anthony DeCurtis, "Apocalypse 91... The Enemy Strikes Black", *Rolling Stone*, 3/10/1991, n.p., ultimo accesso il 24/02/2022. "Un programma sociopolitico per la comunità nera"; "Identificare e annichire gli effetti del razzismo [...] creando una nuova coscienza nera".

frofuturismo, che, come riporta Ytasha L. Womack, fornisce una piattaforma in grado di liberare gli individui “from mental blocks and societal limitations”.²² Il disco contiene uno dei singoli di maggior successo dei Public Enemy, “Can’t Truss It”, brano che equipara le condizioni dei neri americani nel Ventesimo secolo a quelle del Sud pre-Guerra civile, aprendo la narrazione con il *Middle Passage*. “So da dove vengo”, canta Chuck D, unendo in una dialettica indissolubile di causa ed effetto e in un saldo *continuum* storico epoche diverse della diaspora africana. La narrazione del *rapper* si accomoda in un certo senso nel solco tracciato a posteriori da Okorafor, abbracciando le due sponde dell’Atlantico e rafforzandone le relazioni culturali, anche se il punto di vista resta ampiamente centrato sugli Stati Uniti.

Il posizionamento della pellicola è quindi ambiguo, e a sottolinearlo si presenta di nuovo un dettaglio solo apparentemente secondario. Ancor più nascosto dall’oscurità che pervade il segmento narrativo, si trova un manifesto sul quale campeggia Huey P. Newton, co-fondatore del Black Panther Party, organizzazione che prese le mosse nel 1966 proprio a Oakland. La nascita del supereroe precede di pochi mesi la fondazione ufficiale delle Pantere nere (la sua prima apparizione risale infatti a un numero dei *Fantastici Quattro* del luglio 1966, tre mesi prima della fondazione del movimento), e Stan Lee, creatore del personaggio insieme a Jack Kirby, ha apertamente dichiarato che l’invenzione di T’Challa non aveva niente a che vedere con le Pantere Nere di allora, liquidando il tutto come “a strange coincidence”.²³ Il film di Ryan Coogler sembra quindi intervenire con forza nelle volontà autoriali originarie, legando esplicitamente il supereroe africano alle lotte dei neri americani nel Ventesimo secolo. Di nuovo, una prospettiva ambivalente: in apparenza in linea con l’interpretazione del futurismo africano fornita dalla scrittrice *Naijamerican*, per la quale la connessione tra le varie esperienze della diaspora e l’Africa è un elemento di definizione essenziale, ma in definitiva decisamente sbilanciata sul versante statunitense.

Torniamo nuovamente al finale oggetto della critica di Okorafor,

22 Womack, *Afrofuturism*, cit., p. 24. “dalle paralisi mentali e dalle limitazioni sociali”.

23 Stan Lee, “Stan Lee’s Amazing Marvel Interview! The Extraordinary 2005 Audio Sessions with the Man Who Spearheaded Marvel Comics”, *AlterEgo*, 104 (2011), pp. 3-45, qui p. 38. “Una bizzarra coincidenza”.

in cui T'Challa decide di rompere l'isolamento di Wakanda e fondare il primo "centro di assistenza internazionale" dello stato con l'obiettivo di risollevare le sorti del ghetto circostante. Nella presa di coscienza del sovrano è possibile individuare dei paralleli con le varie azioni sul territorio a opera del Black Panther Party, tra i quali la fondazione della Oakland Community School, che si occupava di fornire un'educazione a bambini provenienti da realtà svantaggiate, e il noto Free Breakfast for Children Program. Ancora una volta, il Pantera nera di Coogler muove quindi con decisione da una prospettiva diasporica ma chiaramente incentrata sull'Africa, a una più nettamente afroamericana, con l'atto finale a suggerire come sia quest'ultima a essere privilegiata, riconducendo e giustificando in ultima analisi le avventure dell'eroe all'interno di una dimensione esclusivamente statunitense (e quindi afrofuturista nel senso originario dato da Dery) che, se è in un certo senso filologicamente fedele alla storia del personaggio, ne riduce però la rilevanza come figura legata alle dinamiche più ampie dell'*Africanfuturism* così come descritte da Okorafor (da qui il disappunto palpabile della scrittrice).

Le differenze nell'approccio dell'autrice rispetto al *Black Panther* cinematografico sono evidenti nella storia da lei scritta per il ciclo del supereroe intitolata "Under the Bridge", pubblicata proprio nell'anno di lancio del film. L'albo racconta di Ngozi, ragazza nigeriana che si trova a ricoprire il ruolo di Pantera nera *ad interim* durante l'assenza di T'Challa. Fatta eccezione per la saga "Long Live the King", interamente incentrata sul sovrano di Wakanda, le storie di Okorafor per *Black Panther* mostrano una chiara preferenza per i personaggi femminili (la saga di *Shuri* ne è un esempio, così come la trilogia dedicata al corpo delle Dora Milaje, guerriere d'élite al servizio del re), attenzione che si ritrova anche nei romanzi dell'autrice, quasi esclusivamente dedicati alle avventure di giovani protagoniste. Come nota Ytasha Womack, futurismo nero e femminismo sono a tutti gli effetti inseparabili: la volontà di creare spazi narrativi autenticamente liberi non può prescindere da una prospettiva egualitaria sul genere. Alondra Nelson, antropologa afroamericana e teorica afrofuturista, afferma:

[Afrofuturism] is a feminist space [...] for women to feel empowered, because it's a way to critique the ways people associate with science and te-

chnology. I think technology inherently opens the space for women to be central figures in that.²⁴

Seguendo questa riflessione, il futurismo nero in ogni sua declinazione dovrebbe automaticamente produrre un'emancipazione delle figure femminili. Un obiettivo certo evidente nella scrittura di Okorafor, ma non altrettanto palese in *Black Panther*, in cui la maschilità dominante del protagonista finisce di sovente per oscurare i comprimari, appiattendone lo spessore e la rilevanza (un elemento evidente nelle prime fasi della storia editoriale del personaggio, ma non del tutto estraneo alle sue attuali incarnazioni fumettistiche e cinematografiche). Anche se la fantascienza africana e afrodiasporica si presenta in via teorica come spazio libero e liberatorio, dunque, la capacità di questa di veicolare rappresentazioni autenticamente emancipatrici resta in definitiva una possibilità piuttosto che una caratteristica intrinseca. Scrittrici come Okorafor e Roxane Gay (il cui contributo a *Black Panther*, "World of Wakanda", coniuga efficacemente la *sci-fi* nera a problematiche femministe e LGBTQ+) sviluppano quindi appieno le reali potenzialità del genere, utilizzandolo come piattaforma capace di dare voce a istanze di cambiamento sociale.

Un ulteriore elemento degno di nota in "Under the Bridge" è la volontà di radicare le avventure del personaggio in un'Africa che sia tanto reale quanto immaginaria: la nazione di Wakanda viene infatti accostata alla Nigeria contemporanea, canalizzando l'irruzione del fantastico in un contesto culturale solidamente ancorato alla realtà attuale che l'autrice, forte dei suoi stretti legami con la terra di origine della famiglia, presenta con minuziosa fedeltà. In "Under the Bridge" non troviamo solo un'Africa fantascientifica ricca di meraviglie tecnologiche, ma piuttosto una rappresentazione materica e credibile della città di Lagos, il cui realismo si apre ad accogliere le incursioni dell'immaginazione senza mai permettere che quest'ultima cancelli del tutto la concretezza della scena. La storia abbonda di dettagli folklorici e antropologici che si rivelano nei rituali di prepa-

24 Cit. in Womack, *Afrofuturism*, cit., p 109. "[l'afrofuturismo] è uno spazio femminista [...] in cui le donne possono emanciparsi, perché produce una critica dei modi in cui le persone si relazionano alla scienza e alla tecnologia. Credo che la tecnologia sia intrinsecamente capace di aprire uno spazio in cui le donne possano essere protagoniste".

razione del cibo in occasione di un matrimonio, nelle interazioni tra membri della stessa famiglia e nella topografia urbana, lontana tanto dall'utopia futurista di Wakanda quanto da una visione svilente dell'Africa contemporanea.

Proprio l'ampia aderenza dell'universo narrativo al reale permette a Okorafor di inserire elementi fantascientifici senza che questi risultino del tutto slegati dal contesto: la storia abbandona infatti i limiti di uno stretto realismo sociale restando però sempre all'interno di una dimensione concretamente africana. La Nigeria del fumetto si muove senza soluzione di continuità tra un approccio quasi documentaristico e una visione fantascientifica, facendo sì che i poli della rappresentazione si rafforzino l'un l'altro. In questo modo, "Under the Bridge" non pone il futurismo africano su di un piano separato, accessibile solo tramite una sostanziale sospensione dell'incredulità, ma dimostra come questo sia situato appena oltre i confini del presente. Se, come insiste Okorafor, la parola *Africanfuturism* fonde l'idea di Africa e quella di futurismo in un unico inscindibile, così che i due concetti non possano essere separati né rimpiazzati in alcun modo,²⁵ la storia di Ngozi è una raffigurazione eccellente di questo principio.

Il primo intervento della scrittrice nella serie dimostra quindi la ferma volontà di non abbandonare una prospettiva incentrata sull'Africa tanto nella forma quanto nell'essenza, e in questo si discosta sensibilmente dal film di Coogler, in cui le vicende millenarie di Wakanda sembrano trovare la loro vera ragion d'essere solo nel momento in cui vengono legate alla storia degli Stati Uniti, suggerendo la riproposizione di una visione che pone ancora una volta l'Occidente al centro nel rappresentare gli Stati Uniti come unico apogeo possibile della diaspora. Una visione tutto sommato colonialista, legata all'idea di Occidente come massima e ultima espressione della storia umana.

Non a caso, infatti, l'entusiasmo della stampa culturale e della critica specialistica statunitense non trova un corrispettivo nelle analisi provenienti dall'Africa o su di essa incentrate. Lo storico e critico letterario malawi Paul Tiyambe Zeleza ha definito il film "underwhelm[ing]", affermando che *Black Panther* "offers us an Afrocentric projection of an Africa invented by the racialized and racist realities

25 Okorafor, "Africanfuturism Defined", cit.

and rhetoric of American history and society”,²⁶ opinione condivisa dal fumettista keniano Patrick Gathara, che sul *Washington Post* ha definito la pellicola “a vision of Africa that could only spring from the neocolonial mind”.²⁷ Muovendo da una prospettiva religiosa, Fatima Zahrae Chrifi Alaoui e Shadee Abdi lamentano la rappresentazione che *Black Panther* fa dell’Islam: il film ne cancella di fatto la massiccia presenza nel continente, con l’eccezione di una scena che presenta un gruppo terroristico à la Boko Haram. Secondo Alaoui e Abdi, il film presenta la fede islamica solo attraverso “the violent, stereotypical imagery always already embedded in the U.S. American psyche and through American Islamophobia”.²⁸ Infine, Jonathan Ward, studioso britannico attento alle molteplicità dell’esperienza nera, individua una pletera di criticità nella rappresentazione offerta da Coogler, soffermandosi in particolare sul dominio incontrastato della maschilità, sulla superficialità con la quale l’intera storia del colonialismo europeo viene liquidata in pochi attimi di girato, e sullo svilimento implicito e paradossale della cultura afroamericana (incarnata dal *villain* Erik Killmonger) nel paragone con la nobile stirpe mitica di Wakanda, inerentemente superiore perché mai toccata dal colonialismo e dalla tratta atlantica degli schiavi africani. La presunta “rivoluzione” esemplificata dal film, conclude Ward, “it is still a form of liberation which allows Western hegemonic rhetoric to remain unchallenged as we see with the isolationist policies of Wakan-dan governance”.²⁹

26 Paul Tiyambe Zeleza, “Black Panther and the Persistence of the Colonial Gaze”, *Medium*, 03/04/2018, n.p., ultimo accesso il 19/12/2021. “Deludente”; “offre la proiezione afrocentrica di un’Africa inventata dalle realtà e dalle retoriche razzializzate e razziste della storia e della società americane”.

27 Patrick Gathara, “Black Panther Offers a Regressive, Neocolonial Vision of Africa”, *The Washington Post*, 26/02/2018, n.p., ultimo accesso il 19/12/2021. “Una visione dell’Africa che poteva scaturire solo da una mente neocoloniale”.

28 Fatima Zahrae Chrifi Alaoui e Shadee Abdi, “Wakanda for Everyone: An Invitation to an African Muslim Perspective of *Black Panther*”, *Review of Communication*, XX, 3 (2020), pp. 229-35, qui p. 233. “L’immaginario violento e stereotipato che l’islamofobia americana ha perennemente incassato nella psiche statunitense”.

29 Jonathan Ward, “Wakanda Liberation Is This? Interrogating *Black Panther’s* Relationship with Colonialism”, *Slavery and Abolition: A Journal of Slave and Post-Slave Studies*, XLI, 1 (2020), pp. 14-28, qui p. 16. “È nonostante tutto una forma di liberazione che permette alla retorica egemonica dell’Occidente di rimanere incontestata”.

Accuse di questo genere mettono in crisi non solo l'appartenenza di *Black Panther* di Coogler all'*Africanfuturism*, del resto già implicitamente sconfessata dall'intervento di Okorafor, ma anche la reale presenza di elementi futuristici al di là di una superficiale aderenza ai canoni estetici della fantascienza. O almeno, le notevoli differenze nella ricezione permettono di affermare come il film e il personaggio abbiano acquistato significati ben differenti all'interno delle culture dell'Africa e dall'Africa, sottolineando ancora una volta come, benché l'afrofuturismo e il futurismo africano appartengano a uno stesso bacino culturale (per quanto ampiamente definito) e condividano nella sostanza una missione comune, l'effettiva capacità di generare dei contesti narrativi di resistenza, ripensamento e rafforzamento dell'identità nera cambia radicalmente a seconda della prospettiva adottata.

Nella volontà di riallacciare gli Stati Uniti al continente africano contenuta nella conclusione di *Black Panther* (e, come si vedrà, caratteristica anche della versione di Coates) è possibile individuare un'iterazione del desiderio, storicamente legato alle dinamiche identitarie della comunità afroamericana, di poter radicare la propria esistenza in un passato che non sia solo mitico, ma genealogicamente ricostruito e posto in comunicazione attiva con il presente nel tentativo di riempire il vuoto creato dalla cancellazione storica legata alla tratta atlantica degli schiavi.³⁰ Nel saggio di Womack si legge: "because of our particular experience in America, we're still piecing ourselves together and we're constantly going back to grab a piece as we move forward", e "Afrofuturism is about [...] going back to ancient traditions so that we can move more correctly into the future".³¹

Ma il futurismo nero mira anche alla creazione di uno "cognitive estrangement",³² un disorientamento capace di riconfigurare l'esperienza della diaspora africana così da affidarle nuovi significati in

30 Un esempio recente di questa volontà, e dei problemi che caratterizzano i rapporti tra la cultura afroamericana e le culture africane, si trova in Saidiya Hartman, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2007.

31 Womack, *Afrofuturism*, cit., p. 159, 160. "Per via della nostra specifica esperienza in America, ci stiamo ancora ricostruendo, tornando costantemente al passato per raccoglierne un pezzo mentre ci muoviamo in avanti"; "afrofuturismo è [...] ritornare alle tradizioni antiche così da poterci muovere correttamente verso il futuro".

32 Ivi, p. 138. "Straniamento cognitivo".

grado di mettere in crisi i costrutti discorsivi che impediscono all’Africa e agli afrodiscendenti di immaginare un futuro al di fuori delle costrizioni storiche e psicologiche imposte dal colonialismo e dalla schiavitù. Ricondurre la parabola di Black Panther a una dimensione statunitense (e quindi più familiare), come quella suggerita dal film, può sollevare quindi dei dubbi sull’effettiva riuscita del progetto all’interno del contesto nordamericano, nonché sul suo reale significato al di fuori di questo. O meglio, sul reale significato per chi, come Okorafor, insiste nel porre l’accento sulla rilevanza del futurismo nero *in primis* per il continente africano. È per questo che, nell’approcciarsi ai personaggi di Wakanda e alle loro storie, la scrittrice sente la necessità di dare al suo contributo una solida base culturale africana, rifiutando di fornire ai lettori statunitensi appigli che impediscano l’instaurarsi di quella dinamica di straniamento produttivo al cuore dei meccanismi del futurismo nero.

A nation under whose feet?

Le criticità riscontrate nel film dal punto di vista dell’*Africanfuturism* sono rintracciabili anche nelle recenti storie sceneggiate da Ta-Nehisi Coates, tra le quali spicca senza dubbio il primo ciclo, “A Nation Under Our Feet”, pubblicato tra il 2016 e il 2017. Nelle serie che hanno preceduto l’avvento di Coates, Pantera nera si presenta spesso come supereroe fortemente americanizzato,³³ caratteristica rintracciabile sin dall’esordio come protagonista sulle pagine Marvel. Nel suo primo arco, intitolato “Panther’s Rage” e apparso sui numeri dal 6 al 24 di *Jungle Action* (1973-1976), T’Challa è fondamentalmente distaccato dall’Africa natia. Le didascalie che introducono l’eroe (“Once he was acutely attuned to this land... ..once, he was part of it and it was part of him... ..but now he is aware that there has been a subtle, undefinable change... ..and he is no longer an integral part of his heritage!”), sradicano T’Challa dalla terra di origine, assimilandolo ancora una volta a una dimensione ampiamente americana.³⁴

33 Si veda ad esempio *Jungle Action*, “Panther Vs. the Klan!” (1976), i numeri dal 50 al 62 di *Black Panther*, Vol. 3 (1998-2003), serie in cui l’ambientazione statunitense resta tutto sommato al centro delle vicende, e *Black Panther: The Man Without Fear* (2011).

34 Don McGregor e Rich Buckler, *Jungle Action*, 6 (settembre 1973), p. 6. “Un tempo era profondamente in armonia con questa terra... ..un tempo, ne era parte

È facile immaginare l'opinione di Okorafor nei confronti delle passate incarnazioni dell'universo narrativo di *Black Panther*, nelle quali (e "Panther's Rage" ne è un esempio eccellente) la rappresentazione fatica ad abbandonare l'immaginario colonialista che il futurismo nero (e l'*Africanfuturism* in particolare) dovrebbero invece smantellare. La dimensione visuale del fumetto abbonda infatti di rudimentali lance da guerra, vestiti in pelle di leopardo che coprono corpi altrimenti seminudi (presentati alternativamente come iper-mascolinizzati o iper-sessualizzati), e persino dinosauri: elemento che suggerisce come lo sguardo degli autori sia viziato da un iperbolico atavismo ancora saldamente ancorato agli stereotipi del "Continente nero", un luogo radicalmente altro caratterizzato da un'innata malvagità e allo stesso tempo misteriosamente seducente.³⁵

Con "A Nation Under Our Feet", Coates riporta invece stabilmente il sovrano nei suoi luoghi, riproponendo una delle trame più frequenti nella storia del personaggio: la minaccia all'esistenza e alla stabilità del regno di Wakanda, rappresentato questa volta senza alcun filtro primitivista ed esotizzante, ma mostrato in tutto il suo futuristico splendore tecnologico. Se però il re sembra perfettamente in armonia con la sua cultura, altrettanto non si può dire del rapporto con i sudditi. La storia porta infatti in scena una vera e propria rivoluzione popolare ai danni di T'Challa, pianificata e diretta da Tetu, ex studente di filosofia capace di controllare gli elementi, e Zenzi, mutante in possesso di abilità psichiche sovranaturali.

Laddove Okorafor sottolinea l'importanza di portare all'interno delle dinamiche del fumetto anche personaggi di umili natali, e quindi più vicini alla realtà popolare contemporanea del continente africano (così come in "Under the Bridge", nei romanzi di Binti, in *Lagoon* e nella serie *Akata Witch*),³⁶ Coates sembra invece chiaramente

ed essa era parte di lui ... ma ora si rende conto che ha avuto luogo un cambiamento sottile e indescrivibile ...e non è più parte integrante del suo retaggio culturale!".

35 Lucy Jarosz, "Constructing the Dark Continent: Metaphor as Geographic Representation of Africa", *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, LXXIV, 2 (1992), pp. 105-15.

36 Nnedi Okorafor, "To be African is to Merge Technology and Magic: An Interview with Nnedi Okorafor", a cura di Qiana Whitted, in Reynaldo Anderson e Charles E. Jones, *Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness*, Lexington Books, Lanham (MD)-Boulder-New York-Londra 2016, pp. 207-14, qui p. 212.

interessato a identificare il punto di vista della propria narrazione con quello della corona di Wakanda. Una scelta comprensibile ma certo paradossale, se si considera che il titolo dell'arco narrativo dimostra una probabile ascendenza dal lavoro omonimo dello storico Steven Hahn, *A Nation Under Our Feet*. Nel saggio, lo studioso prende in considerazione il periodo storico che va dalla schiavitù alla Great Migration, analizzando come la popolazione nera del Sud si sia costituita come soggetto politico dal basso, creando una coscienza condivisa che trova le sue radici nei rapporti sociali imposti dal lavoro forzato e si sviluppa lungo le ramificazioni create dai legami di parentela e di comunità basate sulla comunicazione interpersonale, sulla solidarietà e sull'alfabetizzazione.³⁷ Se, come affermato in precedenza, una dimensione attivamente comunitaria è una prerogativa essenziale del futurismo nero, la netta divisione tra potere e subalternità presentata da Coates appare come un primo ostacolo a una rappresentazione etnico-fantascientifica che rispetti il potenziale liberatorio implicito del genere.

La Wakanda di Coates sfugge in larga parte alla frequente mitizzazione romantica, mostrando piuttosto una nazione instabile e violenta, sempre sull'orlo del collasso: come ha avuto modo di notare un intervistatore, in "A Nation Under Our Feet" Wakanda "[i]t's not this perfect gleaming pan African paradise anymore".³⁸ Da questo punto di vista, l'apporto futurista di Coates, come quello di Coogler, si limiterebbe all'ambientazione e all'oggettistica di scena, colmando la rappresentazione di carica immaginifica ma negandole il potere che viene associato al movimento da praticanti attivi come Ingrid Lafleur, per la quale l'afrofuturismo è essenzialmente un modo di "activate liberation".³⁹

Se l'attenzione alle strutture di potere è una costante delle avventure di Black Panther, "A Nation Under Our Feet" pone l'idea di libertà al centro delle dinamiche narrative, producendosi in una riflessione

37 Steven Hahn, *A Nation Under Our Feet: Black Political Struggles in the Rural South from Slavery to the Great Migration*, Harvard University Press, Cambridge 2003.

38 Ta-Nehisi Coates, "Spoiler Space: More from Ta-Nehisi Coates on *Black Panther*", intervista di Evan Narcisse, *Kotaku*, 04/06/2016, n.p., ultimo accesso il 23/12/2021. "Non è più il perfetto, splendente paradiso pan africano".

39 Womack, *Afrofuturism*, cit., p. 9. "Dare il via a un processo di liberazione".

compiuta e affatto sofisticata sui temi della legittimità dei governi, dell'oppressione e dell'autodeterminazione. Ed è proprio qui che la scrittura di Coates mostra le sue ambiguità. Se infatti lo studio di Hahn enfatizza il potere popolare nella costruzione di un apparato politico autenticamente democratico (e, in relazione alla presente discussione, capace di muovere l'immaginario sociale in direzione del futuro), nella serie gli scioperi e le rivolte popolari vengono costantemente paragonati ad azioni illegittime e addirittura terroristiche. Vero è che i metodi del gruppo rivoluzionario "Il popolo" sono a tratti indistinguibili da quelli di una qualsiasi organizzazione terroristica odierna, arrivando a comprendere anche attacchi suicidi, ma è comunque interessante notare come lo sguardo dell'autore faticosi a distinguere un'azione politica dal basso da un esercizio indiscriminato e destabilizzante della forza.

Non è certo realistico aspettarsi che l'eroe della serie abdichi al proprio potere, né che un fumetto Marvel si faccia portatore di istanze autenticamente radicali, ma è altrettanto impossibile non notare come Coates si produca in una chiara difesa dell'ordine costituito, condannando implicitamente i tentativi di instaurare uno *status quo* che sia espressione diretta della volontà popolare. Come notano Bibi Burger e Laura Engels, nel potere dei rivoluzionari di scatenare le emozioni della massa vi è un'allegoria dei mali che provengono da un esercizio indiscriminato del populismo, e in effetti il timore dell'autore nei confronti del potere della massa è palpabile lungo tutta la vicenda.⁴⁰ L'evidente diffidenza di Coates è probabilmente legata alla coeva ascesa politica di Donald Trump, che sarebbe diventato presidente solo pochi mesi dopo la pubblicazione del primo numero della serie a seguito di un periodo in cui le relazioni razziali americane attraversavano un momento particolarmente turbolento.⁴¹

La filigrana della narrazione dimostra insomma ancora una volta come Pantera nera venga spesso eletto a rappresentante di istanze che rispondono più alle preoccupazioni della comunità afroamericana che a quelle, più ampie, della diaspora. Inoltre, la visione ri-

40 Bibi Burger e Laura Engels, "A Nation Under Our Feet: *Black Panther*, Afrofuturism and the Potential of Thinking Through Political Structures", *Image & Text*, 33 (2019), pp. 1-30, qui p. 3.

41 Giovanni Russonello, "Race Relations are at Lowest Point in Obama Presidency, Poll Finds", *The New York Times*, 13/07/2016, n.p., ultimo accesso il 23/12/2021.

gidamente verticale di Coates, in cui il raggiungimento di un equilibrio democratico passa sempre attraverso la volontà del sovrano, è sostanzialmente incompatibile con quella di Okorafor, che nella sopracitata volontà di non circoscrivere la propria narrazione alle dinamiche diplomatiche e di palazzo (espressione di una *élite* non necessariamente rappresentativa della realtà popolare) dimostra invece di possedere uno sguardo tendenzialmente più orizzontale, e quindi più democraticamente futurista.

“Long Live the King” (2017), contributo dell’autrice alla saga di Wakanda, ne è in effetti una dimostrazione. Pur scegliendo in questo caso di utilizzare T’Challa come protagonista, Okorafor si produce in un sostanziale ampliamento dell’universo del personaggio, non limitandosi a mostrare la nazione in un momento eccezionale d’instabilità, ma approfondendone la struttura sociale, la topografia e la cultura, portando Pantera nera nella periferia del regno e dipingendo con accuratezza le vite quotidiane dei sudditi. In questo, Okorafor è certamente più vicina all’approccio di Hahn nel focalizzarsi sulle dinamiche che caratterizzano Wakanda dal basso. Rispetto al *Black Panther* di Coates, quello di Okorafor sembra meno interessato ad analizzare le dinamiche strettamente politiche che costituiscono il fulcro narrativo di “A Nation Under Our Feet”, e più attento a portare sulla pagina il mondo di Wakanda in tutta la sua varietà e ricchezza. In “Long Live the King” come in *Shuri* (2018), *spin-off* interamente dedicato alla sorella di T’Challa, Okorafor sembra principalmente intenzionata a dimostrare come l’Africa futuristica della serie sia il prodotto di un sistema perfettamente olistico, in cui ogni elemento concorre alla creazione di un tutto fittamente interrelato composto tanto di tecnologia quanto di magia e spiritualità. La scrittrice sembra riprodurre l’intuizione di Lavender riguardo alla necessità di una “coscienza reticolata” come sostrato di ogni rappresentazione afrofuturista, ampliandola però a comprendere il mondo naturale e trasformandola in una struttura mentale totale che, abbattendo qualsiasi barriera di classe e genere e attraversando le nomenclature biologiche, muove nella direzione di una realtà totale e post-umana.

Del resto, l’approccio africano alla conoscenza (che Okorafor rivendica apertamente e a più riprese)⁴² “è spesso più espansivo e inclusivo” rispetto ai sistemi gnoseologici ed ermeneutici

42 Si veda ad esempio Okorafor, “Technology and Magic”, cit. p. 209.

dell'Occidente, dimostrando "a more holistic approach toward comprehending reality".⁴³ Una tendenza chiaramente al centro della narrazione di Okorafor e apertamente discussa nel numero cinque di "Long Live the King", in cui T'Challa è costretto ad abbandonare una visione strettamente scienziata (e quindi tendenzialmente occidentale) per poter fronteggiare l'ennesima minaccia alla stabilità di Wakanda. La versione di Wakanda presentata dalla scrittrice predilige a tutti gli effetti un punto di vista non occidentale, facendo dell'Africa il prisma attraverso il quale riconfigurare i temi e i motivi dell'afrofuturismo nell'ottica dell'*Africanfuturism*. Fedele alle sue prescrizioni, Okorafor non crea infatti un'Africa sospesa in un vuoto pneumatico privo di influenze occidentali indesiderate, ma ne fa piuttosto il cronotopo essenziale di ognuna delle storie. In *Shuri* e nei tre fascicoli della serie *Wakanda Forever* da lei scritti, infatti, fanno la loro apparizione un numero di supereroi Marvel quali gli X-Men, l'Uomo Ragno, e gli Avengers, i quali spostano inevitabilmente le dinamiche del regno su un piano internazionale, rompendone l'isolamento caratteristico. Ma il fulcro della narrazione non si sposta mai in maniera sensibile dall'Africa, che anzi diventa un ambiente attivo in grado di dare alle azioni di questi supereroi una rilevanza negli equilibri autoctoni del continente. Un approccio radicalmente diverso rispetto a Coogler, che cerca sostanzialmente di ricondurre l'eroe all'interno della cultura afroamericana, o di Coates, nel quale le dinamiche di fondo tradiscono la loro appartenenza agli Stati Uniti pur nell'alterità esibita della rappresentazione.

Conclusione: Wakanda for ever(yone)

Il cuore delle differenze tra i *Black Panther* di Coogler e Coates rispetto a quello di Okorafor è da individuarsi, nell'opera di quest'ultima, in un'autentica preminenza dell'Africa radicata nel contemporaneo, prodotta dalla volontà di ricreare un mondo africano tanto credibile quanto capace di librarsi oltre i propri confini geografici e le costrizioni di un realismo rigoroso, appropriandosi di un mondo futuristico caratterizzato innanzitutto dalla connessione totale e profonda di tutto ciò che lo abita. Il futurismo africano così come descritto da

43 Womack, *Afrofuturism*, cit., p. 90. "Un approccio più olistico alla comprensione della realtà".

Okorafor è quindi caratterizzato in modo decisivo dalla coralità della rappresentazione, intesa per l'appunto non come narrazione semplicemente polifonica, ma come struttura diegetica fittamente percorsa da connessioni armoniche che compartecipano del tutto senza perdere la propria individualità (e senza per questo mostrare i tratti tipici dell'individualismo statunitense).

È una visione artistica implicitamente radicale perché, rifiutando barriere e gerarchie di ogni tipo, funziona come una matrice capace di creare spazi immaginari autenticamente liberi (missione del resto comune a qualsiasi prodotto assimilabile al futurismo nero) che non solo instaurino un dialogo con il mondo diasporico, ma che facciano del continente africano il cuore della propria riflessione. Una missione che, nell'insistenza con cui si rivolge all'Africa, rivela il desiderio di mantenere in vita una prospettiva transnazionale e interculturale sulla storia della diaspora.

Anche la volontà di superare il primato dell'Occidente, colpevole di negare la possibilità stessa di immaginare un futuro per via delle retoriche espropriative implicite, è riconducibile a una prospettiva storica e culturale transatlantica e, di nuovo, si ritrova di nuovo nell'ampio utilizzo che Okorafor fa della coralità. Notando infatti come le narrazioni *African Atlantic* tendano naturalmente al polivalcolismo, Heather Russel ascrive a questa modalità la volontà di creare uno spazio narrativo comune e partecipativo, affermando che "[the] refusal to order the world (at least in the space of the text) in binary, totalizing, or exotically individualistic terms reveals [...] a desire for fluid, disruptive, flexible categories of meaning – a semantics vested with liberating political and ideological potential", potenziale diretto contro le strutture lineari, normative e teleologiche dell'Occidente.⁴⁴ Ben più di Coates, e certamente in maniera più decisiva rispetto alle incarnazioni passate dell'eroe, Okorafor applica questo principio alla narrazione, effettuando un'operazione autenticamente revisionista della serie che, abbandonando del tutto un'esistenza vi-

44 Heather Russell, *Legba's Crossing: Narratology in the African Atlantic*, The University of Georgia Press, Athens e Londra 2009, p. 13. "Il rifiuto di ordinare il mondo (per lo meno nello spazio del testo) in termini binari, totalizzanti, o [...] individualistici, svela [...] il desiderio di creare categorie del significato fluide, dirrompenti e flessibili; una semantica investita di un potenziale liberatorio politico e ideologico".

caria nei confronti del mondo statunitense che l'ha generata, diventa uno strumento funzionale al ripensamento del continente africano in ottica futurista, senza per questo dover dipendere in maniera aperta o surrettizia dalle dinamiche dell'Occidente.

In passato, *Black Panther* ha spesso a malapena nascosto la propria visione unilaterale, presentandosi di frequente come sguardo sul continente privo di un effettivo confronto attivo con il proprio oggetto. Al contrario, Okorafor scrive *dagli* Stati Uniti *dell'*Africa, piuttosto che *degli* Stati Uniti *attraverso* l'Africa, gettando le basi per una poetica e un'estetica pienamente *Africanfuturist*, genere che a questo punto fa del policentrismo culturale, dell'attenzione alla realtà etnica e popolare, e della democraticità dello sguardo i suoi caratteri distintivi nel proporre una visione del futuro che, seppure coincidente in larga parte con un approccio più genericamente afrofuturista, rifiuta a un livello più profondo le ingerenze dell'Occidente, ed è in questo coscientemente, e radicalmente, postcoloniale. L'intervento di Nnedi Okorafor sul vasto universo di *Black Panther* porta quindi un ripensamento fondamentale del ruolo e del significato di questo personaggio in relazione al futurismo espresso dalle culture delle diaspore africane. Ripensamento che è tanto più significativo perché agisce al cuore della serie, riuscendo a indurre un sottile ma importante cambio di prospettiva nel passaggio decisivo dall'*Afrofuturism* all'*Africanfuturism*. Il *Black Panther* di Okorafor smette di essere un prodotto nonostante tutto incapace di esprimere con efficacia i legami ancora rilevanti tra le culture diasporiche e il continente di origine, instaurando con quest'ultimo un proficuo dialogo che, nella rivendicazione di un'identità plurale ma mai dimentica delle proprie radici, muove verso una risonanza globale.

Marco Petrelli insegna Letteratura angloamericana all'Università di Bologna. Si occupa principalmente di *Southern Studies*, gotico americano, geocritica, letteratura afroamericana e *graphic narratives*. È autore di *Nick Cave. Preghiere di fuoco e ballate assassine* (Castel Negrino 2021), *Paradiso in nero. Spazio e mito nella narrativa di Cormac McCarthy* (Aracne 2020), e di diversi saggi dedicati alla letteratura statunitense contemporanea apparsi su riviste italiane e internazionali. Collabora a *il manifesto* come critico letterario.

Scritta sull'acqua. L'invasione di Lagos tra ecologia e memoria

Nicoletta Vallorani

Nella sua ricchissima ricognizione critica sulle forme della mostruosità nei contesti postcoloniali (*Monsters, Catastrophes and the Anthropocene*, 2021) Gaia Giuliani dedica una attenzione specifica al modo in cui, in molte narrazioni contemporanee, per lo più di genere horror o fantascientifico, si renda necessaria una riconfigurazione di paradigmi narrativi e persino di definizioni appartenenti al corredo tradizionale di formule di questi generi, allo scopo di renderle più adeguate a raccontare la contemporaneità. In questa riconfigurazione, gli immaginari dell'invasione mantengono un legame importante con modelli consolidati e familiari, ma li riformulano per dar voce a quella che Giuliani definisce le “repressed memories’ of Anthropocenic modern and colonial violence”.¹ Nel ragionamento che segue, sollevo alcuni spunti analitici che vanno in questa direzione, considerando – come fa Giuliani – il tema dell'invasione aliena e il modo in cui, nel processo di *Othering* orientato a respingere tutto ciò che esula dal modello conoscitivo egemonico,² esso viene riscritto attraverso uno sguardo postcoloniale che intreccia tropi già noti e componenti inedite.

Invasioni capovolte

Una delle prime invasioni aliene che si ricordino in letteratura è raccontata da H. G Wells nel 1898,³ quando la fantascienza, formalmente, non esiste ancora. Nella cornice ibrida dei *scientific romances*, il genere cui l'autore si dedica nella finestra cronologica tra il 1892 e

1 Gaia Giuliani, *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene: A Postcolonial Critique*, Routledge, Abingdon, Oxon e New York 2021, p. 16. “I ‘ricordi repressi’ della violenza antropocenica moderna e coloniale” (trad. mia).

2 Ivi, p. 91.

3 Ci si riferisce naturalmente in questa sede alle invasioni che interessano il territorio britannico, con esclusione di testi come *The Germ Growers* di Robert Potter (1892), che è precedente, ma contestualizzato in territorio australiano.

il 1901, *The War of the Worlds* (1898) descrive infatti una circostanza finzionale che in realtà ha molto a che fare con il presente storico dell'Inghilterra di quegli anni. L'arrivo degli alieni nella campagna inglese serve almeno in parte per dar corpo a due percezioni che Wells deve avere ben chiare. La prima risiede nella consapevolezza, non solo sua ma diffusa, che il potere dell'impero mostri ormai cedimenti espliciti, costringendo chi ne è stato protagonista a fare i conti con la possibilità concreta di trovarsi davanti lo straniero e il selvaggio, in una intimità non voluta. La seconda, più legata alle passioni socialiste dello scrittore in questa prima fase della sua produzione, è una pur rudimentale consapevolezza di come la storia si ripeta, replicando un processo di sopraffazione che tende alla cancellazione di quelle che si ritengono forme di vita inferiori:

And before we judge of them [the Martians] too harshly in their invasion, we must remember what ruthless and utter destruction our own species has wrought not only upon animals, such as the vanished bison and the dodo, but upon his own inferior races.⁴

Quando parla di "inferior races", Wells cita in modo esplicito i tasmamaniani, letteralmente cancellati dalla faccia della terra dall'arrivo degli europei: pur mantenendo la convinzione che di razze inferiori si tratti, Wells suggerisce che alla fine gli invasori marziani non stiano facendo nulla di davvero nuovo, dal punto di vista storico, e forse varrebbe la pena di tenerlo a mente quando ci si trova a subire il potere degli altri e non a esercitarlo. È interessante anche il riferimento alla distruzione delle specie animali, che, pur nel suo carattere appena suggerito, apre a una riflessione più ampia e universale, che anticipa le narrazioni di oggi: l'uomo non è il centro dell'universo e la terra non esiste soltanto per servire le sue necessità.

In entrambi i casi, quel che entra in gioco nell'interessante ragionamento innescato nel narratore dall'arrivo dei marziani nel Surrey

4 Herbert George Wells, *The War of the Worlds*, in Alan K. Russell, a cura di, *The Collector's Book of Science Fiction by H.G. Wells: From Rare, Original, Illustrated Magazines*, Castle Books, Secaucus, NJ 1978, p. 4. "Prima di giudicarli troppo severamente, dobbiamo ricordare quale spietata e completa distruzione la nostra specie ha compiuto, non solamente di animali, come lo scomparso bisonte e il dodo, ma delle stesse razze umane inferiori" (Daniele Croci, a cura di, *La fantascienza di H.G. Wells*, Mondadori, Milano 2018, p. 246; trad. di Adriana Motti).

è l'automatica considerazione del rapporto relazionale come gerarchico e giocato sul fronteggiarsi di due contendenti, uno dei quali è il tacito padrone del mondo invaso, mentre l'altro vi arriva, portando con sé una "potenza di fuoco" senza dubbio superiore. Dal primo processo di colonizzazione occidentale all'atterraggio degli extraterrestri, sembrerebbe che le dinamiche di questi processi non possano in alcun modo cambiare.⁵

In realtà, alcuni indizi di cambiamento invece oggi appaiono, ed emergono con chiarezza quando, in epoca recentissima, la scrittrice "naijamerican" Nnedi Okorafor propone un'invasione aliena difforme al modello wellsiano. Saturo di visioni zoomorfe e costruito sull'ibridazione antica tra scienza e magia, il suo *Lagoon* (2014) esplora un orizzonte differente, africano in modo intrinseco (dunque dotato di un impianto mitico-simbolico più attento al mondo naturale) e tuttavia resistente ai paradigmi di arretratezza e "inferiorità" diffusi dall'Occidente. L'invasione in questo contesto segue regole nuove, pur restando una formula narrativa riconoscibile.

Ci sono motivi storici e culturali per questa evoluzione. Tra *The War of the Worlds* e *Lagoon*, i resoconti fantascientifici e distopici di conquista, esproprio, acquisizione violenta e genocidio deliberato si moltiplicano, illuminando il modo in cui le invasioni sono sempre un processo complesso. L'esito primario e più immediato di esse è il confronto, spesso violento, tra mondi che non avrebbero mai pensato di diventare contigui. Le modalità di relazione innescate da questo confronto possono essere diversificate: come scrive Joanna Russ in "When it changed", "When one culture has a big gun and the other has none, there's a certain predictability about the outcome".⁶ È, questo, lo schema relazionale più frequente in ogni impresa imperialista, e lo sanno bene tanto Wells, che scrive al manifestarsi dei primi segni del crollo dell'impero britannico,⁷ quanto Okorafor, troppo giovane

5 In tempi recenti e soprattutto in ambito cinematografico, ma non solo, l'invasione aliena è stata usata in maniera crescente come utile metafora dei fenomeni migratori, come accade ad esempio in *District 9* (Neil Blomkamp, 2009), del quale si dirà più avanti. Si veda su questo anche Giuliani, *Monsters, catastrophes and the anthropocene*, cit., pp. 113-15.

6 Joanna Russ, "When It Changed", in Harlan Ellison, a cura di, *Again, Dangerous Visions*, Doubleday, New York 1972, p. 224. "Quando una cultura possiede un grosso fucile e l'altra non ce l'ha, il risultato è piuttosto prevedibile" (trad. mia).

7 Luigi Bruti Liberati, *Storia dell'impero britannico. 1795-1999. Ascesa e declino del*

per avere sperimentato il fallimento dell'impresa americana in Vietnam, ma abbastanza afroamericana da avere ben presente il modo in cui l'Africa occidentale è stata saccheggata per creare una stirpe di schiavi ai quali ancora oggi non si riconosce il diritto di essere cittadini a pieno titolo e di sopravvivere a un incontro anche accidentale con le forze dell'ordine.

In un orizzonte sufficientemente generale ma non generico, l'invasione aliena più antica e quella più recente sono figlie di un medesimo processo mentale: una simulazione e una sorta di gioco di ruolo centrato su che cosa faremmo noi umani – alla fine dell'Ottocento o all'inizio degli anni Duemila – qualora ci trovassimo ad affrontare creature che con noi non hanno nulla a che fare e che si presentano sulla porta di casa: un po' come i migranti dal Sud del mondo, o come gli abitanti animali e vegetali del pianeta che ora chiedono il conto per le devastazioni all'ecosistema provocate fin qui da una cultura antropocentrica. I due esempi sono entrambi rilevanti ai fini dell'analisi di *Lagoon* e del modo in cui il romanzo rimodella la lunga teoria di formule ereditate dall'invasione marziana descritta da H.G. Wells. Quando quest'ultimo scrive la sua storia, il mondo appartiene agli umani (bianchi, maschi e occidentali). Questo concetto di proprietà determina, nell'ipotesi di una minaccia esterna, la sensazione di essere stati privati di qualcosa che si possiede. Gli invasori, per conseguenza, rappresentano il male e il nemico malvagio, e lo restano quando Orson Welles, nella cornice del suo *First Person Singular*, riprende la storia wellsiana del 1898, ricollocando a New York e alla vigilia del secondo conflitto mondiale e riproducendo la medesima fantasia post-apocalittica bianca (1938). Quelli che Darko Suvin definisce “striking and indeed prophetic insights” contenuti in *The War of the Worlds* sono progressivamente sacrificati, già nella prima serializzazione americana del romanzo, a una pulsione sensazionalista che cancella le riflessioni, per così dire, filosofiche, potenziando l'azione.⁸ Il nucleo semantico che acquista rilevanza è semplice: gli umani (giova ripeterlo: maschi, bianchi e occidentali) sono

colosso che ha impresso la sua impronta sulla globalizzazione, Bompiani, Milano 2022, pp. 241-303.

⁸ Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979), Peter Lang, Oxford 2016, pp. 110-11. “intuizioni sorprendenti e davvero profetiche” (trad. mia).

buoni; gli alieni sono forti e cattivi; ma alla fine gli umani (ovvero gli invasori) vincono e respingono gli alieni (cioè i malvagi invasori). E tutto è come deve essere, perché, nonostante i marziani siano molto più forti, le fatiche degli uomini non sono state inutili.⁹ Tuttavia, a una considerevole distanza cronologica dall'atterraggio dei marziani nelle campagne inglesi come pure dall'invasione extra-terrestre di New York, il paradigma dell'invasione richiede culturalmente e storicamente una riformulazione che aggiri la vittima fin qui primaria dell'attacco alieno – ancora: il maschio bianco e occidentale – per aprire spazi di *agency* alle identità marginali, per classe, genere, orientamento sessuale ed etnia, riportando l'articolazione del discorso al nodo centrale di molte narrazioni anticoloniali e postcoloniali: la nazione e la narrazione.¹⁰

Nella tradizionale separazione tra "The West and the Rest",¹¹ quel "resto del mondo" così spesso invaso nella storia reale sperimenta, in *Lagoon*, un nuovo incontro, che non è più imperialista, ma rivitalizzante, in termini ecologici, economici, politici e culturali. Si tratta di un cambiamento non privo di complessità ma orientato verso condizioni migliori, rese possibili proprio da creature extraterrestri. Tra le definizioni possibili e spesso utilizzate in modo indistinto, Okorafor preferisce usare questa, aggirando la difficoltà semantica creata dal termine "alien", che di fatto si applica a *chiunque* sia straniero, dunque non necessariamente arrivato da un altro pianeta. Vale la pena di avere presente che la nozione di alieno come straniero e non necessariamente non-umano è anticipata da un altro autore africano che, nel 1932, pubblica un romanzo fantastico / fantascientifico nel quale l'invasore – un missionario bianco approdato allo sperduto villaggio camerunese di Monezula – viene descritto come un *revenant* alieno e albino le cui intenzioni appaiono imprevedibili. *Nnanga Kon*, scritto in Bulu dal pioniere del romanzo africano Jean-Louis Njemba Medu (1902-1966), è una storia di invasione raccontata dal punto di vista degli invasori (i pacifici abitanti del villaggio) e con un finale rassi-

9 Wells, *The War of the Worlds*, cit., p. 120-21.

10 Hugh Charles O'Connell, "'We Are Change': The Novum as Event in Nnedi Okorafor's *Lagoon*", *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* III, 3 (2016), pp. 291-312, qui p. 298.

11 Stuart Hall, "The West and the Rest: Discourse and Power" [1992], in Stuart Hall, *Essential Essays*, Volume 2, Duke University Press, Durham 2018, pp. 141-84.

curante per gli invasori (una conversione di massa, che acquisisce i camerunesi alla comunità cristiana).

Gli anni Trenta del Novecento sono un momento troppo precoce perché venga messo in discussione il carattere prevalente del punto di vista occidentale. Tuttavia, nei tempi a seguire, approcci critici diversificati hanno determinato uno slittamento dalla prospettiva tradizionale – ben rappresentata in romanzi variamente simili a quello wellsiano – verso prospettive più nettamente postcoloniali o decoloniali, aiutando ad applicare anche al genere della distopia una necessità rilevata di recente da Chimamanda Ngozi Adichie in un celebre TedTalk: raccontare una sola storia, soprattutto in riferimento a un continente ampio e diversificato come l’Africa, contiene molti pericoli.¹² Occorre quindi riconcettualizzare le formule consolidate che governano alcune narrazioni popolari, ricalibrandole su culture in rapida evoluzione. Nella “new global science fiction” di cui dice Istvan Csicsery-Ronay, le proposte narrative di Nnedi Okorafor occupano un ruolo centrale, mostrando come “‘sf’ itself changes as its cultural preconditions change”.¹³ *Lagoon* è leggibile entro questa cornice, raccogliendo, nella declinazione di un tema consueto, influssi molto diversi che tra il 1898 e oggi hanno revisionato i paradigmi correnti. Nel romanzo, la concettualizzazione del topos dell’invasione assorbe spunti che riguardano non solo il riscatto della storia dei colonizzati, ma anche una prospettiva post-antropocentrica, così come essa si articola nei filoni del solarpunk, della ecofiction e della clifi.

Le nuove narrazioni fantascientifiche – nelle quali Okorafor come autrice occupa un ruolo importante anche da teorica dell’*Africanfuturism* – si costruiscono consapevolmente sul superamento della strutturazione dicotomica dei saperi, rivendicando una più equa considerazione dell’Africa come territorio di fantasie distopiche che avranno regole diverse da quelle consuete. Quindi, “If there were *aliens*, they certainly wouldn’t come to Nigeria. Or

12 Chimamanda Ngozi Adichie, *The Danger Of a Single Story*, (ultimo accesso il 12/01/2022).

13 Istvan Csicsery-Ronay, “What Do We Mean When We Say ‘Global Science Fiction’? Reflections on a New Nexus”, *Science Fiction Studies*, XXXIX, 3 (2012), pp. 479-93, qui p. 480. “La sf cambia in parallelo col cambiamento delle sue precondizioni culturali” (trad. mia).

maybe they would".¹⁴ Non si tratta di cancellare le formule esistenti, ma di riscriverle in modo diverso, applicando l'extrapolazione di cui dice Suvin ai contesti europei e nordamericani e dunque ricavandone un *novum* cognitivo – cioè, qualcosa di possibile, sebbene non reale, e capace di produrre una forma di straniamento cognitivo – rappresentato attraverso uno sguardo non bianco, non maschio e non imperialista.¹⁵ In altri termini, quello che fa Okorafor è cercare di capire che cosa succede al paradigma classico dell'invasione quando se ne modificano i contesti umani, quando, cioè, si ambienta la presenza aliena in Africa, e quando si decentralizzano non solo i bianchi ma gli umani come proprietari dello spazio invaso, o come principali occupanti dello stesso. Quel che accade, a me sembra, è che il paradigma resta riconoscibile ma cambia di segno, sparigliando i sistemi di relazione tra dominante e dominato e immaginando comunque un finale positivo, che tuttavia non consiste nella vittoria contro gli alieni "malvagi", ma nella scoperta di nuove forme di collaborazione utili per tutti.

In questo modo, rileva Joshua Yu Burnett, Okorafor impugna "the often white supremacist past (and sometimes present) of mainstream/white speculative fiction and, in true trickster fashion, transform[s] it into something new and counterhegemonic".¹⁶ La scrittrice problematizza la narrazione postcoloniale semplificata e dicotomica del "colonizzato buono" contro il "colonizzatore cattivo", pur mantenendo una posizione fortemente critica nei confronti di qualunque operazione coloniale. La moltiplicazione rizomatica dei punti di vista apre il paesaggio della *speculative fiction* a una riflessione sulle forme correnti di neocolonialismo, con una ricaduta sulle conseguenze ambientali dello stesso. La Nigeria invasa dagli extraterrestri e sospesa tra il genocidio ecologico e il caos politico sembra essere il territorio ideale per questo genere di esperimento.

14 Nnedi Okorafor, *Lagoon*, Hodder & Stoughton, London 2014, p. 46. "Se gli alieni esistevano, non si trovavano certo in Nigeria" (Nnedi Okorafor, *Laguna*, Zona 42, Modena 2017, p. 54; trad. di C. Reali).

15 Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, cit., p. 15.

16 Joshua Yu Burnett, "The Great Change and the Great Book: Nnedi Okorafor's Postcolonial, Post-Apocalyptic Africa and the Promise of Black Speculative Fiction", *Research in African Literatures*, XL, 4 (2015), pp. 133-34.

Wakanda tra Oakland e l’Africa¹⁷

Nata nel 1974, Okorafor è a tutti gli effetti una identità ibrida come la nazionalità inventata che si attribuisce (“Naijamerican”, appunto). Nigeriana di origine, nata in USA da genitori igbo – studenti entrambi prima di diventare, in seguito alla guerra civile del 1965, cittadini americani – la scrittrice considera la Nigeria come la sua fonte di ispirazione primaria. Tutte le sue narrazioni di *speculative fiction* ne confermano la rilevanza, sia che si ambientino in versioni future dell’Africa sia che si sviluppino in spazi immaginari le cui caratteristiche appaiono costruite su influssi culturali africani. L’americanità da seconda generazione aggiunge una consapevolezza postcoloniale molto chiara e forse contribuisce a modellare la coscienza nera e femminista che traspare da storie e personaggi, accanto alla precisa intenzione di promuovere il variegato universo culturale, simbolico e mitologico delle nazioni d’Africa.¹⁸ *Lagoon* risponde a questo mandato ideale, ma si connette anche a una contingenza pratica specifica. Nel suo blog, Okorafor racconta di avere provato indignazione profonda osservando il modo in cui i nigeriani vengono rappresentati in un film di ragionevole successo, uscito nel 2009. In *District 9*, Neil Bloomkamp (regista bianco e occidentale) ambienta l’invasione aliena in Sudafrica, sviluppando parte della storia in una gigantesca bidonville ai margini di Johannesburg. Accanto a svariate altre etnie e nazionalità africane, compaiono anche i nigeriani. Essi sono, commenta Okorafor, stereotipicamente artisti della truffa, criminali crudelissimi e spesso antropofagi, commercianti d’armi e prostitute. La loro fedeltà al genere umano è incerta e la capacità di mettersi al servizio degli alieni (tipicamente malvagi) li rende una risorsa ben sfruttata dagli invasori.¹⁹

17 Il termine “Wakanda” è stato introdotto da Stan Lee e Jack Kirby per la Marvel Comics ed è di recente divenuto molto popolare in seguito all’uscita del film *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018). “The Kingdom of Wakanda”, come denominazione, designa una nazione immaginaria dell’Africa orientale, molto ricca, tecnologicamente avanzata e abitata da una genia di esseri umani con doti superomistiche. Una parte del film è ambientata a Oakland in California, dove la nazione di Wakanda ha costituito una sorta di avamposto.

18 Joshua Yu Burnett, “The Great Change and the Great Book”, cit., p. 135.

19 <http://nnedi.blogspot.com/2009/08/my-response-to-district-419i-mean.html>, ultimo accesso il 16/05/2022.

In più di un modo, questo catalogo di profili risponde a quella che Adichie aveva appunto definito la “single story” dell’Africa raccontata dall’Occidente e nella quale la Nigeria indossa le identità declinate da Bloomkamp. Okorafor, perciò, decide di riprendere lo spunto dell’invasione e di fare un passo oltre lo stereotipo, creando uno spazio narrativo ibrido, non essenzialista, nel quale umano e alieno, occidentale e africano si misurano da pari a pari, e da pari a pari combinano le loro caratteristiche e le loro competenze.

Dal momento in cui l’aliena Ayodele emerge dall’oceano a Bar Beach, novella Venere partorita da una gigantesca onda, Lagos compare in tutta la sua (africana) unicità, e la cultura nigeriana rivendica un posto di primo piano nella recita del contatto. La Nigeria è rappresentata come

a land where juju is reality, reality is shifting, and the very basis of Western rationalism has been undermined, becomes a space where a true postcolonialism is at least possible. The result is not a romanticized utopia. It is, rather a dangerous and often frightening place where travel from one place to another can be fraught with many dangers.²⁰

Rivedendo in modo drastico la “visione unica” dell’Africa coltivata dai colonizzatori, Okorafor costruisce la dimensione postcoloniale come uno spazio ambiguo e caotico, nel quale la spinta verso l’omogeneità imposta dall’imperialismo occidentale viene rimpiazzata da una forma di ibridazione fertile e generativa. Essa rappresenta il terreno ideale della “African agency” come pulsione dominante che in anni recenti ha contribuito a creare un contrasto forte con l’immagine venduta come attendibile e caratterizzata da pigrizia, arretratezza, inciviltà, mancanza di cultura e, insomma, uno status di esistenza inferiore.

La prima reazione a questo modello dell’Africa come continente storicamente definito da assenze, difficoltà, lutti e mancanze si concretizza nell’Afropolitanismo come istanza di *agency* e speranza nella

20 Joshua Yu Burnett, “The Great Change and the Great Book”, cit., p. 134. “Una terra dove il *juju* è la realtà, la realtà è mutevole e la base stessa del razionalismo occidentale è stata danneggiata, e diventa uno spazio dove un vero postcolonialismo è almeno possibile. Il risultato non è un’utopia finzionale. Si tratta piuttosto di un luogo pericoloso e spesso spaventoso dove il viaggio da un posto all’altro può essere denso di pericoli” (trad. mia).

letteratura.²¹ La visione dell’Africa che viene proposta è sempre più spesso quella di un paese globalizzato, con centri urbani nei quali la tecnologia ha un ruolo importante e che è in grado di integrarsi in modo significativo nella rete di scambi commerciali e informativi internazionali. In altri termini, “As the portmanteau ‘Afropolitanism’ suggests, Africa in such narratives is not a place of isolation or exploitation by the rest of the world but a cosmopolitan hub vital to global interaction, with the particularity of the continent adding to, rather than suffering from, such participation”.²² In tempi recenti, sempre più autrici e autori adottano l’Afropolitanismo in congiunzione con la fantascienza, proponendo una visione delle “Afriche” (plurali e diversamente organizzate) nella quale la tecnologia ha un suo posto, la comunicazione e il commercio un loro sviluppo e l’interazione globalizzata una sua consueta applicazione. La volontà di affermarsi come agenti tecnoculturali, per poter modellare nuove relazioni col mondo e col futuro, richiede nuove storie, che usino le convenzioni del genere per costruire un immaginario in grado di interagire attivamente con il resto del pianeta e con il futuro possibile.²³

In questa cornice, l’Afrofuturismo come narrativa speculativa che si sviluppa intorno a temi afroamericani nella tecnocultura del XX secolo²⁴ rappresenta un primo tentativo di recupero dell’identità nera, che trova molte declinazioni interessanti nelle narrazioni letterarie e cinematografiche di questi anni. Wole Talabi, tuttavia, ne rileva le fragilità nella sua introduzione alla raccolta di racconti *Africanfuturism: An Anthology* (2020):

I’ve read a lot of science fiction. Award-winning epics, sweeping space operas, philosophical considerations of the human condition, wonderful alter-

21 Dustin Crowley, “Cosmos and Polis: Space in Nnedi Okorafor’s SF”, *Science Fiction Studies*, XLVI (2019), pp. 268-88, qui p. 268.

22 Ivi, p. 268. “Come suggerisce il termine ombrello ‘Afropolitanismo’, l’Africa in queste narrazioni non è un luogo di isolamento o di sfruttamento da parte del resto del mondo, ma un centro cosmopolita che è vitale per l’interazione globale, con le particolarità del continente che si aggiungono ricchezza, piuttosto che sottrarre” (trad. mia).

23 Noah Tsika, “Projected Nigerias: Kajola and Its Contexts”, *Paradoxa*, 25 (2013), pp. 93-118.

24 Mark Dery, a cura di, *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Duke University Press, Durham 1994, p. 180.

nate histories, spectacular visions of the future, so many stories that took me to the edge of space, time and imagination, but in most of them, there was hardly a mention of Africa or Africans or even specific African ways of thinking. And when I say 'African', I mean African, not African-American or the larger African diaspora.²⁵

Una considerazione analoga era apparsa nel 2018, nel saggio di Mohale Mashigo "Afrofuturism: Ayashis' Amateki" che introduce la sua raccolta di racconti *Intruders*. In quella sede, la scrittrice afferma: "I believe Africans, living in Africa, need something entirely different from Afrofuturism. I'm not going to coin a phrase but please feel free to do so".²⁶ Sempre Talabi evoca la tradizione musicale del *call-and-response* quando cerca di delineare lo sviluppo di questa modalità di pensiero citando il modo in cui Okorafor raccoglie il suggerimento di Mashigo e, nel 2019, nel suo blog, introduce il termine "Africanfuturism", definendolo come "similar to 'Afrofuturism' in the way that blacks on the continent and in the Black Diaspora are all connected by blood, spirit, history and future. The difference is that Africanfuturism is specifically and more directly rooted in African culture, history, mythology and point-of-view as it then branches into the Black Diaspora, and it does not privilege or center the West".²⁷ In questo modo, chi scrive contribuisce a creare un testo che

25 Wole Talabi, "Introduction", in Wole Talabi, a cura di, *Africanfuturism: An Anthology*, Brittle Paper, 2020, p. 1. "Ho letto molta fantascienza. Epopee premiate, opere spaziali grandiose, considerazioni filosofiche sulla condizione umana, storie alternative meravigliose, visioni del futuro spettacolari, così tante storie che mi hanno portato ai confini dello spazio, del tempo e dell'immaginazione, ma nella maggior parte di esse, non c'era quasi menzione dell'Africa o degli africani o anche di modi di pensare specificamente africani. E quando dico 'africani', intendo africani, non afro-americani o della più grande diaspora africana" (trad. mia). L'antologia è disponibile gratuitamente qui: <http://brittlepaper.com/wp-content/uploads/2020/10/Africanfuturism-An-Anthology-edited-by-Wole-Talabi.pdf>, ultimo accesso il 17/03/2022.

26 Mohale Mashigo, "Afrofuturism: Ayashis' Amateki", in <https://www.pan-macmillan.co.za/blogs/news/afrofuturism-ayashis-amateki-an-essay-by-mohale-mashigo>, ultimo accesso il 12/01/2022. Il testo è citato anche da Talabi. "Credo che gli africani, quelli che vivono in Africa, abbiano bisogno di qualcosa di completamente diverso dall'Afrofuturismo. Non ho intenzione di coniare una frase, ma sentitevi liberi di farlo" (trad. mia).

27 Nnedi Okorafor, "Africanfuturism Defined", in Talabi, a cura di, *Africanfuturism*, cit., pp. III-v. "simile all'Afrofuturismo nel modo in cui i neri del continente

possa aiutare lettrici e lettori di ogni parte del mondo a prendere contatto con le tradizioni africane nelle varie declinazioni di pensiero, filosofia, storia e immaginario.²⁸ Ne risulta una caratteristica fusione di miti africani e tecnocultura, che conduce a un processo duplice: una revisione postcoloniale della narrativa speculativa che è al tempo stesso revisione speculativa del postcolonialismo.

Nel suo manifesto per il nuovo movimento, Okorafor delinea con chiarezza le ragioni per le quali ha ritenuto indispensabile creare la definizione di "Africanfuturism":

1. The term Afrofuturism had several definitions and some of the most prominent ones didn't describe what I was doing.
2. I was being called this word [an Afrofuturist] whether I agreed or not (no matter how much I publicly resisted it) and because most definitions were off, my work was therefore being read wrongly.
3. I needed to regain control of how I was being defined.²⁹

Per queste tre ragioni, Okorafor si definisce "an Africanfuturist and an Africanjujuist", per poi connotare con precisione le categorie alle quali sente di appartenere: "Africanfuturism is a sub-category of science fiction. Africanjujuism is a subcategory of fantasy that respectfully acknowledges the seamless blend of true existing African spiritualities and cosmologies with the imaginative".³⁰ Nell'Afro-

e della diaspora nera sono tutti collegati dal sangue, dallo spirito, dalla storia e dal futuro. La differenza è che l'Afrofuturismo ha radici specifiche e dirette nella cultura, nella storia, nella mitologia e nel punto di vista africano che poi si ramifica nella diaspora nera, e non privilegia o enfatizza l'Occidente" (trad. mia).

28 Talabi, "Introduction", cit., p. II.

29 Okorafor, "Africanfuturism Defined", cit., p. v. "1. Il termine Afrofuturismo aveva diverse definizioni e alcune delle più importanti non erano la descrizione di quello che volevo fare io. 2. Venivo definita con questo termine [un'afrofuturista] indipendentemente da me (e in qualunque modo mi opponessi pubblicamente) e poiché la maggior parte delle definizioni erano sbagliate, il mio lavoro veniva letto in modo sbagliato. 3. Avevo bisogno di riprendere il controllo di come venivo definita" (trad. mia).

30 *Ibidem*. "un'Africanfuturista e un'Africanjujuista... L'Africanfuturismo è una sottocategoria della fantascienza. L'Africanjujuismo è una sottocategoria del fantasy che riconosce in modo rispettoso la miscela senza soluzione di continuità di spiritualità e cosmologie africane realmente esistenti con l'immaginazione" (trad. mia).

futurismo, conclude Okorafor, “Wakanda builds its first outpost in Oakland, CA, USA”, mentre nell’Africanfuturismo, “Wakanda builds its first outpost in a neighboring African country”.³¹

Dunque, se c’è un’invasione aliena, essa avverrà nel cuore stesso dell’Africa.

Mami Wata a Lagos

In *Lagoon*, nel primo dei tre “acts” in cui è suddiviso il romanzo,³² l’invasione inizia a Bar Beach, Lagos, con l’apparizione di Ayodele, l’alieno mutaforma, che sarà l’elemento relazionale tra tre umani – “carbon-based creatures”³³ (120) – tutti dotati di caratteristiche particolari. Adaora, Agu e Anthony si trovano insieme per caso e sono accomunati da talenti in gran parte inconsapevoli, che saranno utili nello sviluppo della relazione con l’altro.

Anthony è un rapper ghaniano, che arriva da un paese protagonista della tratta degli schiavi e che in tempi recenti – come ben racconta Saidiya Hartman nel suo *Lose Your Mother* – sembra aver trovato il modo di rendere economicamente proficuo il ricordo di un passato di violenze e sopraffazioni trasformandolo in attrattiva turistica.³⁴ Personaggio pubblico di considerevole popolarità, Anthony possiede il talento di una musica che evoca ritmi magici ed esercita un potere misterioso sul pubblico. Ne è vittima egli stesso quando diviene suo malgrado un tramite tra l’aliena e gli umani, nonostante le sue resistenze ad assumersi questo compito:

Adaora and Agu both looked at Anthony, who backed away. Tears started to roll from his eyes. Helplessly, he held up his hands. “I... I don’t want any part of this,” he said, his voice quivering. “OK? I just want to leave.” His lower lip trembled.

31 *Ibidem*. “Wakanda costruisce il suo primo avamposto a Oakland, CA, USA ... Wakanda costruisce il suo primo avamposto in un paese africano confinante” (trad. mia).

32 O’Connell, “We Are Change”, cit., p. 295.

33 Okorafor, *Lagoon*, cit., p. 120. “Creature basate sul carbonio” (Okorafor, *Laguna*, cit., p. 124).

34 Saidiya Hartman, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2007. *Perdi la madre. Un viaggio lungo la rotta atlantica degli schiavi*, trad. di V. Gennari, Tamu, Napoli 2021.

"But I can't stop hearing it." He took a deep breath, steadying himself. "*Chale*, it... it is beautiful. I was hearing it during my concert, too. That's why I needed to go out for some air afterwards." His wet eyes grew wide. "I was seeing trees grow between the crowds..."³⁵

L'identità aliena lo avvicina sotto forma di una visione irresistibile, che non a caso recupera la germinazione vitale della natura.

Agu, invece, è un soldato la cui identità è costruita su una combinazione insolita di disciplina militare e profondo senso etico. Quando quest'ultimo viene violato, dunque nei casi in cui un innocente viene sopraffatto, Agu non riesce a controllarsi, e per questo è finito nei guai.

"I tried to stop one of my own *ahoa* from raping a woman." He paused, a disgusted look on his face as he remembered. "We'd pulled her over on the Lagos-Benin Expressway. This fine woman; she was drunk. Lance Corporal Benson, my superior, he got out of hand with her. I... I punched him in the gut." He paused, frowning. Then he looked into Adaora's eyes. "He went flying like a sack of feathers!"³⁶

Punito e inseguito dai militari, quando Adaora lo incontra Agu è un paria in cerca di una nuova appartenenza. E la trova nel gruppo che Ayodele ha scelto per comunicare con gli umani.

L'elemento trainante del trio, tuttavia, è una donna: Adaora, biologa marina di grande competenza, madre attenta e moglie di Chris, un

35 Okorafor, *Lagoon*, cit., p. 54. "Adaora e Agu guardarono Anthony, che si ritrasse. Grosse lacrime iniziarono a solcargli le guance. Con disperazione sollevò entrambe le mani. – Io... io non voglio saperne niente, – disse, con voce tremante. – Okay? Voglio solo andarmene. – Gli tremò anche il labbro inferiore. – Ma non riesco a smettere di sentirla. – Inspirò profondamente per calmarsi. – *Chale*, era... è bellissima. La sentivo anche durante il concerto. Per questo sono dovuto uscire a prendere una boccata d'aria, subito dopo. – I suoi occhi umidi si fecero più grandi. – Vedevo gli alberi crescere tra la folla..." (Okorafor, *Laguna*, cit., pp. 59-60).

36 Okorafor, *Lagoon*, cit., p. 35. "Ho cercato di impedire a uno dei miei *ahoa* di violentare una donna. – Si fermò, e un lampo di disgusto gli attraversò il viso al solo ricordo. – L'avevamo fermata sulla Lagos-Benin. Una donna elegante, ma era ubriaca. Il caporale Benson, il mio superiore, con lei ha proprio esagerato, e io... io gli ho tirato un pugno nello stomaco. – Si interruppe di nuovo, accigliandosi. Poi guardò Adaora dritto negli occhi. – È volato via come se fosse fatto di piume!" (Okorafor, *Laguna*, cit., p. 35).

uomo semplice la cui fedeltà alla tradizione si è irrigidita da quando la paura della morte lo ha avvicinato a forme di religiosità estreme, assecondate dal disdicevole Father Oke. Strega e donna di scienza, Adaora rivela un'adattabilità sospetta al manifestarsi dell'altro e resiste ai richiami del suo nucleo domestico per formare un'alleanza inedita con due uomini che conosce appena.

Spinti uno verso l'altro dal caso e resi complici dalla presenza di Ayodele, i tre rappresentano il ponte tra l'extraterrestre e gli umani e sono forse gli unici capaci di accettare con una certa disinvoltura il misto di scienza e magia che rappresenta il tessuto primario dell'azione aliena sulla terra. In effetti, riconoscono in esso l'ossatura stessa della cultura nigeriana, che ne è attraversata, senza esserne del tutto consapevole. Ayodele, da questo punto di vista, è un catalizzatore, nel quale si radunano le componenti del processo di "transvaluation" come strumento per produrre, nel contesto della fantascienza, nuove allegorie in grado di illuminare la storia afrodiasporica.³⁷ Molto diversa dall'alieno malvagio e imperialista delle narrazioni tradizionali, Ayodele è una extraterrestre: non "aliena", quindi (come lo sono i bianchi, così differenti da non poter essere assimilati in alcun modo ai locali), ma semplicemente arrivata da un luogo esterno al pianeta.³⁸ Il suo essere uno "sguardo da fuori" le consente di comprendere alcuni dati fondamentali e quindi di presentarsi agli umani nel modo più accettabile per loro. La forma che il suo corpo prende è modellata su un criterio di familiarità, poiché "Human beings have a hard time relating to that which does not resemble them. It's your greatest flaw".³⁹ In ragione della difficoltà degli umani a espandere il loro concetto di relazione, Ayodele sviluppa una "grammatica del corpo" governando la sua capacità di mutare forma in modo da poter funzionare meglio da agente di cambiamento. La necessità di ridurre l'ansia del tutto umana generata dal rapporto con l'altro nasce anche dalla finalità dell'invasione, che non ha alcuno scopo aggressivo: "We are guests who wish to become citi-

37 Kodwo Eshun, "Further Considerations on Afrofuturism", *The New Centennial Review*, III, 2 (2003), p. 287-302, qui p. 299.

38 O'Connell, "We Are Change", cit. p. 293

39 Okorafor, *Lagoon*, cit., 67. "Gli esseri umani fanno molta fatica a relazionarsi con quello che non somiglia loro. È il vostro difetto più grande" (Okorafor, *Laguna*, cit., p. 73).

zens",⁴⁰ dice Ayodele ai tre complici umani. Questo atteggiamento rappresenta una svolta radicale nella tradizione narrativa dell'invasione aliena, proponendo gli invasori come "the literal embodiment of change".⁴¹ Esso ha almeno due conseguenze.

La prima è che viene disinnescata la tendenza difensiva degli umani di fronte a ciò che non riconoscono come simile: se non vi è attacco, la difesa armata diventa un atto immotivato e psicotico, che trova ragioni in manifestazioni militari per lo più di facciata. Il servizio giornalistico da Bar Beach definisce immediatamente l'evento come un attacco terroristico, che viene commentato in diretta da un austero guerriero Hausa, un militare in divisa di ordinanza, che poi si scopre essere il nipote del presidente e anche l'aspirante stupratore reso inoffensivo da Agu.⁴²

Di uguale segno è la reazione di un religioso dogmatico e affamato di potere come Father Oke, il ministro di Dio che cerca di ricondurre Adaora a un comportamento "normale" incoraggiando il marito Chris a prenderla a schiaffi per poi regalarle dei fiori. Determinato a esorcizzare la strega umana con cui crede di avere a che fare, Oke assiste alla trasformazione del corpo di Ayodele e, dopo la stupefazione iniziale, mette in atto la strategia consueta dei predicatori. Cerca cioè di conquistare l'aliena al suo gregge:

"God, the Almighty, he is in control. Give yourself up to the Lord and any help you need to survive will be given to you. My church. My church is a good church. Come join my flock and we will be truly great." He held his hands out to Ayodele. When she didn't take them, he just kept talking. She was scared.

Understandable. She was a blank slate, untilled alien soil. "You can shape-shift. That is a God-given ability," he said. "Maybe you can become one of my sisters in God. Join me on the pulpit and you and I will pull in a flock to be reckoned with!"⁴³

40 Okorafor, cit., p. 111. "Siamo ospiti che desiderano diventare cittadini" (Okorafor, *Laguna*, cit., p. 115).

41 O'Connell, "We Are Change", p. 298.

42 Okorafor, *Lagoon*, cit., p. 27.

43 Ivi, p. 47. "Dio, l'Onnipotente, è lui che controlla ogni cosa. Mettiti nelle sue mani e tutto ciò di cui hai bisogno per sopravvivere ti sarà dato. La mia chiesa. La mia chiesa è una buona chiesa. Unisciti al mio gregge e faremo grandi cose" Porse la mano ad Ayodele. Lei non la prese, ma lui continuò a parlare. Era spaventata.

A nulla vale che Ayodele riveli la sua reale identità dopo aver modellato il suo corpo sull'immagine mentale della madre di Father Oke: 'I am not a witch, I am alien to your planet, I am an alien,' Ayodele said in the voice of Father Oke's recently deceased mother. 'We change. With our bodies, and we change everything around us'".⁴⁴

La reazione monotematica del religioso resiste a ogni evidenza, allo stesso modo della paura irragionevole di Chris. E tuttavia, per gradi, la Nigeria deve arrendersi ai fatti. Nelle sezioni conclusive del romanzo, nel mezzo del caos generale, persino il presidente deve ammettere che non vi è aggressività negli atti di Ayodele. Al contrario, lo scopo dell'aliena sembra essere davvero la cura. Il presidente stesso ne riconosce gli effetti sul suo corpo: "Yesterday, he had felt his death in his bones. Today he felt like he'd live forever".⁴⁵

Quindi, Ayodele non è colei che aggredisce, ma l'extraterrestre che cura, anche e non solo gli umani. E questa è la seconda conseguenza del capovolgimento delle formule tradizionali dell'invasione aliena. Il fatto che la creatura di un altro pianeta non abbia vincoli nella classificazione degli organismi che abitano la terra smantella di necessità la tendenza antropocentrica che ha modellato le culture umane. Esse si sono sviluppate nella tacita convinzione che il pianeta esistesse solo per servire le necessità dell'uomo. Al contrario, Ayodele dimostra che l'ecosistema può sopravvivere, e risanarsi, solo nel momento in cui tutte le sue componenti, e non solo quelle umane, sono poste nelle condizioni di poter funzionare. In questo quadro – che è l'unico possibile, ma anche quello più spesso rispecchiato nelle cosmologie africane – gli animali sono ugualmente rilevanti rispetto agli esseri umani, e devono poter vivere anch'essi in un ambiente che soddisfi le loro necessità, e che è creatura vivente esso stesso. Gli animali, in altri termini, sono riconosciuti come abitanti del pianeta allo stesso titolo de-

Comprensibilmente. Era un foglio bianco, un terreno alieno incolto. 'Puoi mutare. La tua abilità è un dono di Dio,' disse lui. 'Potresti diventare una delle mie sorelle in Dio. Unisciti a me sul pulpito, insieme potremmo radunare un gregge di tutto rispetto!'. (Okorafor, *Laguna*, cit., pp. 54-5).

44 Ivi, p. 46. "'Non sono una strega, sono aliena al vostro pianeta, sono un'aliena,' disse Ayodele con la voce della madre di Oke, morta di recente. 'Mutiamo. Mutano i nostri corpi e facciamo mutare ogni cosa intorno a noi'" (Okorafor, *Laguna*, cit., p. 53).

45 Ivi, p. 273. "Il giorno prima aveva sentito la morte nelle ossa. Oggi, si sentiva di poter vivere per sempre" (Okorafor, *Laguna*, cit., p. 271).

gli umani: “We landed in your waters and have been communicating with other people there”.⁴⁶ Il termine “people” viene qui usato come definizione inclusiva, che comprende ogni organismo e l’ambiente nel quale si suppone che esso sopravviva. Se è sano, appunto.

Rivoluzioni ambientali

La relazione con l’ecosistema è un nodo tematico di capitale importanza in *Lagoon*, e anche un elemento di relativa novità. In questo romanzo, scrive O’Connell, esso contribuisce ad articolare la riflessione sulle conseguenze dello sfruttamento capitalista esplorandone l’impatto non solo sulle vittime umane, ma anche in relazione all’orizzonte più ampio della biosfera.⁴⁷ Incoraggiato dalle recenti teorie filosofiche di Donna Haraway⁴⁸ e Anna Tsing⁴⁹ e ricapitolato dalle felici strategie di attivismo ambientale messe in campo da figure come Bayo Akomolafé⁵⁰ e Jaymo (al secolo Jay Springett),⁵¹ il ragionamento su come sia possibile sopravvivere in un pianeta infetto migra con facilità nelle narrazioni fantascientifiche clifi e solarpunk e rappresenta uno spunto che l’aliena di *Lagoon* raccoglie e sviluppa. Arrivata nell’oceano, Ayodele si rende conto immediatamente della difficoltà con cui sopravvivono le creature che lo abitano e si muove per rendere l’ambiente migliore per chi a buon diritto lo abita (ovvero i pesci e i mammiferi del mare). Il pesce spada gigante nel quale culminano tutte le visioni mostruose con le quali gli umani si trovano ad avere a che fare è in realtà un potente agente di cambiamento: Ayodele ne ha accresciuto le dimensioni per renderlo più capace di danneggiare e distruggere i condotti petroliferi che minacciano continuamente l’ecosistema marino.⁵²

46 Ivi, p. 37. “Siamo atterrati nelle vostre acque e lì abbiamo comunicato con altre genti che sono state buone con noi” (Okorafor, *Laguna*, cit., p. 45).

47 O’Connell, “We Are Change”, p. 305.

48 Donna Jeanne Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene. Experimental Futures: Technological Lives, Scientific Arts, Anthropological Voices*, Duke University Press, Durham 2016.

49 Anna Lowenhaupt Tsing, a cura di, *Arts of Living on a Damaged Planet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2017.

50 <https://www.bayoakomolafe.net/>, ultimo accesso il 17/03/2022.

51 <https://www.thejaymo.net/>, ultimo accesso il 17/03/2022.

52 Okorafor, *Lagoon*, cit. p. 290.

Il riferimento all'oceano ha un senso anche storico e illustra con efficacia la dipendenza economica della Nigeria dall'esportazione del petrolio. È noto che la Shell Oil possiede più del 40 per cento dell'industria petrolifera nigeriana e dunque della sua economia. Ed è anche nota l'energia con la quale Ken Saro-Wiwa denunciò a più riprese gli sversamenti di petrolio nel delta del Niger, definendoli come una forma di genocidio del popolo oguni.⁵³ Il fatto che l'intera area si configuri come uno dei luoghi più inquinati del pianeta ha dato avvio non solo a una copiosa produzione saggistica schierata contro i tempi e i modi dell'industria del petrolio, ma anche a narrazioni collocabili nel filone che, usando una definizione felice di Amitav Ghosh, va sotto l'etichetta di "petrofiction".⁵⁴ *Lagoon* vi rientra a tutti gli effetti. Con il romanzo, Okorafor fornisce una sorta di antidoto finzionale al deterioramento dell'ambiente ipotizzando l'arrivo di alieni mutaforma che, una volta atterrati a largo del delta, innescano un processo di mutazione ecologica capace di rimodellare l'ecosistema e, a seguire, l'economia e la società nigeriane.⁵⁵ Quando deve comunicare la sua missione, Ayodele compare in TV, sotto lo sguardo sgranato di una famiglia nigeriana media, e proclama: "WE COME TO BRING YOU TOGETHER AND REFUEL YOUR FUTURE [...] YOUR LAND IS FULL OF A FUEL THAT IS TEARING YOU APART".⁵⁶

Il gioco linguistico tra "refuel" e "fuel" – ben rilevato anche da Jue nella sua acuta analisi del romanzo⁵⁷ – collega la morte per inquinamento a una possibile, pressoché magica rinascita, appoggiandosi a una radice linguistica comune ("fuel"). In tutta evidenza, però, il carburante del quale la Nigeria ha bisogno non è lo sfruttamento dissennato pianificato dall'Occidente, ma il recupero di una dimensione autenticamente africana, in termini sia simbolici sia ambientali.

L'oceano è il perno concettuale e fattuale di questo processo. Esso

53 Ken Saro-Wiwa, *Genocide in Nigeria: The Ogoni Tragedy*, Saros International Publishers, London 1992.

54 Amitav Ghosh, "Petrofiction", *The New Republic*, 2 March, pp. 29-34.

55 Melody Jue, "Intimate Objectivity: On Nnedi Okorafor's Oceanic Afrofuturism", *WSQ: Women's Studies Quarterly* XLV, 1-2 (2017), p. 171-88, qui 172.

56 Okorafor, *Lagoon*, cit., p. 113. "Siamo venuti per unirvi e dare nuova linfa al vostro futuro [...] perché quella di cui la vostra terra è ricca vi sta separando" (Okorafor, *Laguna*, cit., p. 117).

57 Melody Jue, "Intimate Objectivity: On Nnedi Okorafor's Oceanic Afrofuturism", cit., p. 172.

si configura come uno spazio vitale di alterità aliena ma anche di recupero di elementi antichi e familiari della cosmologia nigeriana. È il luogo abitato dalle Mami Wata, le divinità del mare il cui nome combina due parole egiziane: mama (Truth) e vati (ocean water).⁵⁸ Sia Ayodele che Adaora ne sono figurazioni, molto temute da Chris, Father Oke e dagli abitanti di Lagos in generale. E l'atto dell'aliena si configura come una fantasia ecologica di restaurazione, che ha anche aspetti collaterali non del tutto positivi per gli umani: "The sea creatures. They (the aliens) wanted the water to be 'clean'. 'Clean' for sea life... which meant toxic for modern, civilized, meat-eating, clean-water-drinking human beings".⁵⁹

L'oceano è, storicamente e simbolicamente, una presenza fondamentale per Lagos, che cresce in osmosi con esso. Descritta come uno spazio di caos produttivo e molteplicità, la città è definita da una composizione ibrida, esito moderno di un palinsesto di relazioni storiche, geografiche ed ecologiche capaci di innescare l'interazione tra popoli e temi diversi. La Lagos invasa non è la Londra di Wells, anche se ne riproduce alcune caratteristiche, al punto da configurarsi come una sorta di "London tomorrow".⁶⁰ Frammentata e caratterizzata da strutture che separano i ricchi dai poveri e i potenti dai marginali, essa precipita nel caos quando l'arrivo degli alieni riscrive le relazioni tra uomini e ambiente, enfatizzando le separazioni etniche, di classe e di religione. La mobilità trasgressiva – la medesima cui si assiste in *The War of the Worlds* in una fase storica di declino dell'impero britannico – si consuma in uno spazio postcoloniale, non regolamentato e flessibile. Esso è in grado di ospitare reazioni contro-egemoniche che mettono in discussione il concetto stesso di identità, casa e appartenenza, e inducono la riconsiderazione dei termini sulla base dei quali si decide l'inclusione o l'esclusione: "Adaora was beginning to see why Ayodele's people had chosen the city of Lagos. If they'd landed in New York, Tokyo or London, the governments of

58 Ivi, p. 173.

59 Okorafor, *Lagoon*, cit., p. 248. "Le creature del mare. Volevano che l'acqua fosse 'pulita'. 'Pulita' per loro... il che significava tossica per gli esseri umani moderni, civilizzati, carnivori e bevitori d'acqua" (Okorafor, *Laguna*, cit., p. 248).

60 Worsely, cit. in Esthie Hugo, "Looking Forward, Looking Back: Animating Magic, Modernity and the African City-Future in Nnedi Okorafor's *Lagoon*", *Social Dynamics* XLIII, n. 1, 2 (2017), p. 46.

these places would have quickly swooped to hide, isolate and study the aliens. Here in Lagos, there was no such order”.⁶¹

In quest’ottica, *Lagoon* rappresenta la traduzione dell’invasione nel contesto dell’Africanfuturismo, il cui “default-center” non è più americano, come nell’Afrofuturismo, ma africano.⁶² Etimologicamente ed ecologicamente, Lagos è una laguna che mescola terra e acqua. L’origine portoghese del nome combina la citazione del potere coloniale con l’assenza di confini e di regole dell’oceano. In questa contaminazione, la città appare come il luogo ideale per interrogare la categoria stessa dell’umano e la sua presunta centralità nell’universo. Il fatto stesso che l’invasione aliena inizi a Bar Beach è significativo:

In many ways, Bar Beach was a perfect sample of Nigerian society. It was a place of mixing. The ocean mixed with the land and the wealthy mixed with the poor. Bar Beach attracted drug dealers, squatters, various accents and languages, seagulls, garbage, biting flies, tourists, all kinds of religious zealots, hawkers, prostitutes, johns, water-loving children and their careless parents. The beachside bars and small restaurants were the most popular hangout spots. Bar Beach’s waters were too wild for any serious swimming. Even the best swimmers risked a watery death by its many rip currents.⁶³

Luogo di mescolanza e di relazioni improbabili, la spiaggia contiene attrattive e le sue acque rappresentano un pericolo. È il posto del destino, per Adaora come per gli altri personaggi del romanzo (126). Il recupero di elementi mistici che appartengono alle mitologie afri-

61 Okorafor, *Lagoon*, cit., p. 64. “Adaora stava iniziando a capire perché il popolo di Ayodele avesse scelto la città di Lagos. Se fossero atterrati a New York, a Tokyo o a Londra, le autorità di quei posti non ci avrebbero messo molto a nascondere, isolare e studiare gli alieni. Qui a Lagos, invece, non succedeva niente di simile” (Okorafor, *Laguna*, cit., p. 69).

62 Okorafor, “Africanfuturism Defined”, cit., p. v.

63 Okorafor, *Lagoon*, cit., p. 7. “La spiaggia di Bar Beach, in molti sensi, era un campionario perfetto della società nigeriana. Era un luogo di mescolanze. L’oceano si mescolava con la terra, i ricchi si mescolavano con i poveri. Bar Beach attraeva spacciatori, abusivi, gli accenti e i linguaggi più disparati, gabbiani, spazzatura, tafani, turisti, fanatici religiosi di ogni tipo, venditori ambulanti, prostitute, clienti, bambini amanti dell’acqua e i loro genitori distratti. I locali e i piccoli ristoranti della spiaggia erano i luoghi di ritrovo più popolari. Le acque di Bar Beach erano troppo imprevedibili per poterci nuotare sul serio. Persino i nuotatori migliori rischiavano la morte nelle sue correnti di ritorno” (Okorafor, *Laguna*, cit., p. 17).

cane – le Mami Wata come lo *storyteller* Udide che riconfigura il dio nigeriano della narrazione ma anche il dio ragno Anansi – conferisce una caratteristica inedita a una storia consueta, introducendo un *novum* cognitivo nel quale si ridiscutono le storie dell'uomo e dei suoi possibili futuri, ma anche la questione di un recupero del ruolo dell'ambiente come organismo vivente col quale è necessario relazionarsi nella sua completezza. In questo contesto, l'invasione aliena è, miracolosamente, un fatto non solo accettabile ma persino salvifico.

E la guerra contro l'altro può finalmente trasformarsi in una forma di relazione.

Nicoletta Vallorani insegna Letteratura inglese e Studi culturali all'Università Statale di Milano. Si occupa di studi postcoloniali, con specifico riferimento all'Africa e al Medio Oriente (*Nessun Kurtz. Cuore di tenebra e le parole dell'Occidente*, Mimesis 2017). Ha contribuito al *Routledge Companion to Crime Studies* (2019) e ha pubblicato, in collaborazione con Simona Bertacco, il volume *The Relocation of Culture: Translations, Migrations, Borders* (Bloomsbury 2021).

Intrecci diasporici: *Homegoing* di Yaa Gyasi

Anna Scacchi

Su rive opposte dello stesso stagno

Publicato nel 2016 dalla prestigiosa casa editrice Knopf, che si dice lo abbia comprato per un milione di dollari, e accolto da un successo di critica sorprendente per essere il debutto narrativo di una donna appena ventiseienne, la scrittrice ghanese americana Yaa Gyasi, *Homegoing* è stato tradotto in italiano nel 2017 con il titolo *Non dimenticare chi sei*.¹ Una traduzione più letterale e meno ammiccante quale “Ritorno a casa” – soluzione scelta, per esempio, dall’edizione spagnola (*Volver a casa*, trad. di Maia Figueroa, Salamandra 2017), da quella portoghese (*Rumo a casa*, trad. di M. do Carmo Figueira, Presença 2017) e da quella tedesca (*Heimkehren*, trad. di A. Grube, Du Mont Buchverlag 2017) – avrebbe ridotto i campi semantici intersecati dal titolo a una generica nozione di *nostos*. In altre parole, avrebbe completamente cancellato la specificità culturale del termine, che nella comunità afroamericana lega l’idea di “homegoing” ai rituali funebri di accompagnamento del defunto ed evoca la valenza metaforica come liberazione e atto estremo di ribellione che la morte aveva per gli schiavi. Tuttavia *Non dimenticare chi sei*, con l’implicazione imperativa di un dovere al recupero delle origini, appare una scelta editoriale ancora più dubbia.

Il romanzo di Yaa Gyasi, infatti, narra in quattordici capitoli divisi equamente tra il Ghana e gli Stati Uniti le vicende di sette generazioni di una linea matrilineare spezzata prima da uno stupro e poi dalla riduzione in schiavitù, comprese in un arco temporale di circa trecento anni e nello spazio di trecento pagine. Pur terminando con un viaggio di ritorno al luogo da cui la storia ha avuto inizio, *Homegoing* situa l’origine che il titolo italiano invita a non dimenticare in un’assenza, e cioè in Maame, un’antenata che una parte della sua discendenza non ha mai conosciuto mentre l’altra ne ha perso me-

1 Yaa Gyasi, *Homegoing*, Viking, New York 2016 (*Non dimenticare chi sei*, trad. it. di V. Bastia, Garzanti, Milano 2018).

moria. Da uno stupro, a metà Settecento, viene alla luce Effia, figlia di una schiava ashanti, e di Cobbe, il suo padrone fanti. Dopo il parto la donna dà fuoco ai campi del *compound*, segnando per sempre quella linea familiare con il ricordo di un incendio che è il marchio di una colpa e che, come Cobbe sa, “would haunt him, his children, and his children’s children for as long as the line continued”.² Abbandonando la figlia, la donna fugge e trova rifugio e protezione presso un villaggio ashanti, dove si sposerà con un valoroso guerriero e darà alla luce una seconda bambina, Esi, apparentemente destinata a una vita agiata e felice. Ma anche questa linea familiare viene interrotta, quando guerrieri fanti provenienti dal villaggio natale di Effia catturano Esi e la portano al forte di Cape Coast, il luogo nei cui sotterranei vengono ammassati, in attesa della nave negriera che li trasporterà attraverso l’Atlantico, i prigionieri venduti agli inglesi.

Effia saprà che la donna che l’ha cresciuta – maltrattandola e facendo di tutto per farla sposare con un bianco, il governatore inglese del forte di Cape Coast, in modo da allontanarla dalla famiglia – non è la sua vera madre solo da adulta, quando tornerà al villaggio a visitare il padre morente. A differenza di Effia, Esi conosce sua madre, anche se non sa della sua precedente condizione di schiava e della figlia abbandonata per poter fuggire verso la libertà, ma sarà violentemente separata da lei quando viene rapita e imprigionata nello stesso forte schiavista in cui abita la sorella. Attraverso la discendenza di Esi il romanzo ripercorre la storia afroamericana di violenza e privazione della memoria, dalla riduzione a merce nelle piantagioni delle colonie allo sfruttamento del lavoro dei neri nelle prigioni, alla formazione dei ghetti nelle città del nord degli Stati Uniti, alla segregazione e all’apparente integrazione in una società che si considera *colorblind* ma continua a osservare una rigida linea del colore. Attraverso quella di Effia, il romanzo indaga la storia della zona dell’Africa occidentale chiamata Costa d’Oro, teatro della tratta degli schiavi, e oggi parte del Ghana, dalle divisioni etniche precedenti all’arrivo degli inglesi e del commercio di esseri umani, alle conseguenze della colonizzazione e dell’imposizione forzata del cristianesimo, alle guerre degli ashanti contro l’impero britannico, fino all’indipendenza e all’emigrazione verso gli Stati Uniti.

2 “avrebbe perseguitato lui, i suoi figli, e i figli dei figli fino alla fine della loro discendenza”. Gyasi, *Homegoing*, cit., p. 3. Le traduzioni, dove non indicato altrimenti, sono mie.

Maame, il cui nome suona più come un appellativo che come un antropónimo, compare fugacemente soltanto nel secondo capitolo, dedicato alla storia di Esi, come un personaggio misterioso di cui la figlia non comprende la pietà verso la schiava di famiglia e il terrore del fuoco. Nel primo capitolo, che ha inizio con l'incendio da lei provocato ed è dedicato alla prima figlia Effia, solo alla fine si accenna alla vera madre della protagonista. Maame è, dunque, un'origine mancante, simboleggiata nel romanzo da un ciondolo di pietra nera, che brilla di una storia non detta, lasciato dalla donna a ciascuna delle figlie. Esi lo perde nella segreta del forte di Cape Coast in cui è imprigionata, dopo averlo ingoiato per non farselo sottrarre. Effia lo riceve in dono da Baaba, la donna che crede sua madre, prima di lasciare il villaggio per diventare la moglie indigena di James Collins e solo anni dopo saprà che il ciondolo viene dalla donna che il padre ha stuprato. Il titolo dell'edizione francese, *No Home* (trad. di A. Damour, Calmann-Levy 2017), pur essendo piuttosto singolare in quanto una scelta di non traduzione, che però muta l'originale in un inglese più comprensibile per un lettore non anglofono, mette opportunamente a fuoco limiti e aporie dei concetti di ritorno e origine evocati dal romanzo di Gyasi.

Il titolo italiano, insieme con vari elementi paratestuali, sembra invece invitare a leggere il romanzo come la versione per il terzo millennio del fortunato e controverso *Roots: The Saga of an American Family* di Alex Haley (1976),³ che riportò la schiavitù al centro delle

3 *Roots*, sia come romanzo sia nell'adattamento televisivo, ebbe un successo clamoroso, mai ottenuto in precedenza da un prodotto focalizzato sull'esperienza afroamericana, ma è stato anche oggetto di varie controversie. Oltre a essere criticato per aver largamente inventato la ricostruzione della sua genealogia familiare e ottenuto il premio Pulitzer con un'opera storicamente disonesta, Haley fu accusato di plagio da Margaret Walker, che sostenne che interi episodi e personaggi erano stati copiati dal suo romanzo *Jubilee* (1966), ma perse la causa, e da Harold Courlander, scrittore bianco che invece ricevette 650.000 dollari per la risoluzione amichevole del furto di passi del suo romanzo *The African* (1967). Per un'analisi delle ragioni culturali e storiche che portarono a esiti diversi due cause basate su prove sostanzialmente simili, si veda Tyler D. Parry, "The Politics of Plagiarism: *Roots*, Margaret Walker, and Alex Haley", in Erica L. Ball e Kellie Carter Jackson, a cura di, *Reconsidering Roots: Race, Politics, and Memory*, University of Georgia Press, Athens 2017, pp. 47-62. Sulla questione della veridicità storica del romanzo, si veda Elisa Bordin, "Looking for Kunta Kinte: Alex Haley's *Roots* and African American Genealogies", *Iperstoria* 4 (2014), pp. 3-9, che offre anche un'interessante analisi del

discussioni nazionali negli Stati Uniti, dopo decenni di silenzio. La saga familiare di Haley spinse i neri della diaspora a guardare con ottimismo alla possibilità di restituire alla propria identità culturale il tempo precedente l'attraversamento dell'Atlantico, non soltanto mediante la rivendicazione simbolica di una generica origine africana ma, più concretamente, grazie alla ricostruzione delle proprie radici etniche. In altre parole, il titolo italiano sollecita una lettura che colloca il romanzo nella cornice di quella versione dell'identità diasporica nera tesa a ricucire lo strappo causato dalla tratta atlantica attraverso il ritorno, letterale o metaforico, al momento precedente il Middle Passage.

Lo strillo in copertina nell'edizione italiana sottolinea ulteriormente la connessione con il tema della ricerca di sé attraverso il recupero delle origini perdute, che negli Stati Uniti ha continuato ad avere profonda risonanza nelle narrazioni dell'identità diasporica nera ben oltre gli anni del successo mediatico di *Roots*: "Due sorelle separate dal destino. Un legame più forte di tutto. Perché si torna sempre alle proprie radici". L'immagine di copertina – una giovane donna nera in controluce, scalza, appollaiata su una roccia, in meditazione contro un cielo in tramonto che evoca paesaggi africani – conferma che ciò che si sta per leggere è la storia, come quella del romanzo autobiografico di Haley,⁴ di un viaggio alla ricerca della propria genealogia familiare destinato al successo. Molte recensioni del romanzo, nella stampa anglofona, hanno messo in rilievo in *Homegoing* la centralità della ricostruzione di una linea genealogica interrotta dalla tratta atlantica, spesso mettendo espressamente i due testi in un rapporto di filiazione. Michiko Kakutani, per esempio, ipotizza che il romanzo sia stato ispirato da *Roots*, Ron Charles intitola la sua recensione "*Homegoing*: A Bold Tale of Slavery for a New *Roots* Generation", mentre Kate Osana Simonian sostiene che il paragone con il romanzo di Haley sia particolarmente appropriato.⁵

ruolo culturale di Kunta Kinte e dell'Africa come origine mitica nella temperie del movimento per i diritti civili degli anni Sessanta e Settanta.

4 Haley, in risposta a chi lo accusava di aver trattato con eccessiva disinvoltura le fonti storiche e inventato ampiamente per narrare la sua epica di sette generazioni senza cesure, si è riferito al suo romanzo come "faction" e ha rivendicato la validità della storia orale della sua famiglia contro gli archivi inaffidabili della schiavitù.

5 Michiko Kakutani, "In *Homegoing*, What Slavery Costs One Family", *New York Times*, 13/6/2016, ultimo accesso, per tutte le fonti web il 3/5/2022; Ron Charles,

Ma è davvero attraverso il paradigma del ritorno a un’Africa ancestrale e del recupero delle origini che si deve leggere *Homegoing*? Tale interpretazione trascura la struttura bifocale del testo, che concede un eguale spazio narrativo alle due figlie della progenitrice Maame e alle vicende collocate sulle opposte sponde dell’Atlantico dei loro discendenti, per mettere in evidenza solo una delle due storie parallele raccontate dal romanzo di Gyasi, quella afroamericana, e relegare l’altra a una mera funzione ancillare di accoglimento dell’orfano. E soprattutto non tiene conto di quanto una genealogia che inizia con una donna schiava e stuprata metta radicalmente in discussione la visione nostalgica di un’Africa mitica e di un patriarca di origine regale alla base di *Roots*.

Dal villaggio ancestrale alla segreta

La saga familiare di Haley, come ha sinteticamente riassunto Jesse Jackson, “gave *Roots* to the rootless” in un momento storico in cui la riscoperta della declinazione etnica dell’identità americana sembrava escludere gli afroamericani.⁶ Privi di un passato precedente alla schiavitù, erano degli orfani nella prospettiva del nuovo mito fondativo, quello della nazione di immigrati, che negli anni Sessanta si stava sostituendo al *melting pot*, il calderone magico in cui tutte le differenze si scioglievano. Il romanzo di Haley narra la storia di una ricerca del padre che si conclude con il successo: Kunta Kinte, il giovane africano catturato nella seconda metà del diciottesimo secolo, nonostante la violenza del distacco dal proprio villaggio natale e la degradazione a merce, riesce a conservare la propria identità culturale e il proprio nome e a passarne memoria ai discendenti, tanto che l’ultimo di essi è in grado di trovarne traccia negli archivi e ave-

“*Homegoing*: A Bold Tale of Slavery for a New *Roots* Generation”, *Washington Post*, 13/6/2016; Kate Osana Simonian, “The Unbroken Line: Yaa Gyasi’s *Homegoing*”, *Kenyon Review*, <https://kenyonreview.org/reviews/homegoing-by-yaa-gyasi-738439/>. Tuttavia David S. Reynolds, sulla stessa rivista, sottolinea che non solo Gyasi ha ripetutamente affermato di non aver letto *Roots* né visto la serie tv, ma che il suo romanzo rifiuta la versione pastorale dell’Africa di Haley. Reynolds, “The Hidden History of Slavery”, *Kenyon Review*, XXXIX, 3 (2017), pp. 105-12, qui pp. 106-7.

6 “Ha dato *Radici* a chi non ne aveva”. Cit. in Matthew F. Delmont, *Making Roots: A Nation Captivated*, University of California Press, Oakland 2016, p. 10.

re conferma della tradizione orale degli anziani della famiglia nel villaggio ancestrale di Juffure, nel Gambia, grazie al racconto di un *griot*.⁷

Nella introduzione all'edizione del romanzo che celebra i trent'anni dalla prima pubblicazione, Michael Eric Dyson riassume così l'impatto di *Roots* sull'immaginario collettivo della comunità afroamericana: "it tapped deeply into the black American hunger for an African ancestral home that had been savaged by centuries of slavery and racial dislocation. [...] No longer were we genealogical nomads with little hope of learning the names and identities of the people from whose loins and culture we sprang".⁸ Come sottolinea Elisa Bordin, Haley ha offerto alla diaspora nera delle Americhe un avo mitico e un'immagine dell'Africa come fonte di un'identità nobile ed eroica anteriore all'abiezione della schiavitù.⁹ La storia di *Roots* celebrava inoltre la capacità di resistere alla disumanizzazione e alla distruzione dei legami familiari attraverso la trasmissione orale di memorie non registrate negli archivi ufficiali. Per mezzo dell'indomito patriarca Kunta Kinte, che sceglie di essere punito per l'ennesima tentata fuga non con l'evirazione ma con il taglio di un piede, e quindi simbolicamente rinuncia alla libertà pur di dare alla luce i propri discendenti, il romanzo contestava l'immagine dominante di una famiglia afroamericana anomala e malata a causa dell'assenza dei padri.¹⁰

7 Come è noto, Haley si impegnò per anni nella ricerca di prove e fonti che desero sostanza ai racconti della nonna sull'avo catturato in Africa e venduto come schiavo in Virginia. Durante il lungo processo di scrittura del romanzo, di cui uscì un sunto sul *Reader's Digest* nel 1974, tenne innumerevoli conferenze in cui presentava il suo lavoro di ricerca come una *detective story* in cui ogni tassello del puzzle andava al posto giusto, a comporre una storia genealogica che contestava la tesi che la schiavitù avesse impedito la sopravvivenza delle identità culturali africane e dei legami familiari.

8 "Penetrava in profondità nella fame dell'America nera per una casa ancestrale africana vessata da secoli di schiavitù e dislocazione razziale. [...] Non eravamo più nomadi genealogici, con poca speranza di apprendere i nomi e le identità delle genti dai cui lombi e dalla cui cultura eravamo saltati fuori". Michael Eric Dyson, "Haley's Comet", in Alex Haley, *Roots: The Saga of an American Family*, Vanguard, New York 2007, p. ix.

9 Bordin, "Looking for Kunta Kinte", cit., p. 4.

10 "[T]hanks to Jesus, or we wouldn't be here tellin' it" ("Gesù sia ringraziato, se no non saremmo qui a raccontarlo"), commentano le anziane della famiglia che raccontano a Haley bambino la storia di Kunta. Haley, *Roots*, cit., p. 857.

In seguito all'adattamento del romanzo in una pluripremiata miniserie televisiva - trasmessa con grande successo di pubblico in gran parte del mondo occidentale - la versione dell'identità diasporica nera imperniata sul tema della ricerca delle radici e della possibilità di ritorno alla patria perduta, con la sua forte valenza terapeutica, è divenuta un vero e proprio fenomeno globale.¹¹ Il viaggio di Haley ha ispirato numerosi afrodiscendenti delle Americhe a compiere lo stesso percorso di ricerca delle origini africane, dando impulso a un turismo delle radici che gli stati africani della costa occidentale sono stati lieti di accogliere e sfruttare come risorsa economica.¹² I viaggi di ritorno in Africa non erano una novità nella storia degli afroamericani: alcuni sin dal diciannovesimo secolo avevano partecipato ai progetti di rimpatrio sotto l'egida dell'American Colonization Society; nel ventesimo secolo, la disillusione verso la mancata promessa degli Stati Uniti, insieme con la visione nazionalista del movimento Back-to-Africa di Marcus Garvey e il sentimento diasporico panafricanista, aveva spinto diversi afroamericani a trasferirsi in Ghana e altri stati dell'Africa occidentale. Tuttavia a causa dell'influenza di *Roots* ci fu un cambiamento netto sia nei numeri, sia nel tipo di viaggio, non più immaginato come un ritorno definitivo ma come una temporanea sospensione del tempo lineare, grazie alla quale il viaggiatore diasporico diviene l'officiante di un rito di ritorno, paradossalmente reso possibile dal turismo di massa e iscritto nelle sue narrazioni esotizzate dell'alterità.¹³ I tour della memoria,

11 *Roots: The Triumph of an American Family* – un cambiamento del sottotitolo che esaltava l'integrazione dei neri nel multiculturalismo statunitense ancor più del romanzo – ha portato la storia di Kunta Kinte e dei suoi discendenti per otto sere consecutive nelle case degli Stati Uniti nel gennaio del 1977, superando lo share di ogni altro programma precedente, e in Italia è stata messa in onda l'anno successivo da Rai2 con quasi venti milioni di spettatori per serata. Timothy Havens, *Black Television Travels: African American Media Around the Globe*, New York University Press, New York 2013, p. 33.

12 Per un'analisi dell'impatto di *Roots* sulle politiche della memoria della schiavitù nel Gambia, si veda Alice Bellagamba, "Back to the Land of *Roots*. African American Tourism and the Cultural Heritage of the River Gambia", *Cahiers d'Études Africaines*, 193-194 (2009), pp. 453-76.

13 Come scrive l'antropologa Paulla Ebron, che ha accompagnato come studiosa un gruppo di afroamericani nel tour "Adventure to the Homeland" organizzato nel febbraio del 1994, in occasione del Black History Month, da McDonald's con il supporto della famiglia Haley, "Even in the moment of becoming tourists with our

cui il programma per il turismo culturale lanciato dal progetto Slave Route dell'UNESCO nel 1994 ha dato ulteriore impulso, si sono concentrati sui luoghi legati alla tratta, organizzando rituali che offrono un rientro metaforico nell'alveo della famiglia africana e un annullamento simbolico del trauma del Middle Passage. Sfruttando la valenza simbolica e l'impatto emotivo della visita ai forti schiavisti e del passaggio attraverso la Porta del Non Ritorno, il viaggio di ritorno alle origini offre al pellegrino la possibilità di tornare al momento del distacco dell'avo dalla madre Africa, sancendone allo stesso tempo la reversibilità.

I conflitti causati dalla diversità delle aspettative di turisti e locali sono parte integrante di questi viaggi in cerca delle radici ancestrali e risultano quasi sempre nella delusione del visitatore afrodiscendente, che trova spesso artificiale e falsa la narrazione di fratellanza e solidarietà, percependo non solo un interesse esclusivamente economico da parte africana ma anche la sostanziale identità, agli occhi dei locali, del viaggiatore diasporico con l'occidentale bianco e ricco.¹⁴ Forse per la frustrazione dell'investimento emotivo dei turisti afrodiscendenti in Africa, forse per la maggiore fruibilità di viaggi con destinazioni nazionali, il turismo della memoria oggi si rivolge con maggiore frequenza ai siti legati alla schiavitù o alla lotta per la libertà nelle nazioni postschiaviste delle Americhe e dell'Europa, come le piantagioni, i mercati degli schiavi nei porti di arrivo o i musei locali. Sicuramente su tale trasformazione ha influito un concetto di diaspora che negli ultimi decenni si è allontanato da interpretazioni essenzialiste, basate sulla "conception of a rediscovered, essential identity" situata nella comune origine in Africa degli afrodiscendenti, per usare le parole di Stuart Hall, per sottolineare

bodies and baggage, we were called upon to be more than tourists; we were to be pilgrims" ("Nello stesso momento in cui con i nostri corpi e bagagli diventavamo turisti, ci si chiedeva di essere più che turisti; dovevamo essere pellegrini". Paulla Ebron, "Tourists as Pilgrims", in Eadem, *Performing Africa*, Princeton University Press, Princeton 2009, pp. 189-212, p. 195.

14 Analisi illuminanti di tali conflitti sono offerte da Saidiya Hartman, "The Time of Slavery", *South Atlantic Quarterly*, 101, 4 (2002), pp. 757-77; Cheryl Finley, "The Door of (No) Return", *Commonplace*, 1, 4 (2001), <http://commonplace.online/article/the-door-of-no-return/>. Bayo Holsey, in *Routes of Remembrance: Refashioning the Slave Trade in Ghana*, University of Chicago Press, Chicago 2008, esamina la negazione della responsabilità africana nella tratta nei siti storici ghanesi.

invece l'esperienza "of dispersal and fragmentation, which is the history of all enforced diasporas".¹⁵ In questa riconcettualizzazione dell'identità diasporica nera, il "re-telling of the past" alla base della produzione di nuovi modi di pensare i legami tra i soggetti della diaspora¹⁶ situa l'origine, piuttosto che in un ipotetico felice momento prelapsario, nell'atto violento di dislocazione che trasforma l'africano in nero e nella condizione di morte sociale dello schiavo. Fondamentale, per questa nuova narrazione dell'identità diasporica nera, è stato *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* di Paul Gilroy (1993), che ha spostato la focalizzazione dalla centralità delle origini africane nell'uso del paradigma diasporico da parte degli studi afroamericani e in particolare dell'afrocentrismo, all'esperienza di dislocazione, sradicamento e frattura causata dall'attraversamento dell'Atlantico, deterritorializzando le identità culturali diasporiche nere e spostandole nella comune origine del Middle Passage.

Una profonda revisione è avvenuta, a partire dagli anni Novanta, nel concetto classico di diaspora, basato sulla nozione di un'identità essenziale e statica, fondamentale impervia alle trasformazioni e ai contatti culturali successivi alla dislocazione. Alla luce di tale revisione, e soprattutto dell'evidente vita postuma della schiavitù nelle società contemporanee, le narrazioni che redimono il passato schiavista attraverso il felice ritorno a casa dell'orfano diasporico sembrano ingenue cooptazioni in una logica neoliberista, che attraverso la celebrazione del progresso delle relazioni razziali e della possibilità di elaborazione del trauma finisce per negare la rilevanza del passato per il presente. *Lose Your Mother* (2007), di Saidiya Hartman, una vera e propria contronarrazione della diaspora nostalgica di Haley, denuncia la problematicità di una memoria incentrata sulla possibilità del ritorno. L'opera, un ibrido di racconto autobiografico e saggio storico-culturale che dimostra l'ambiguità politica del paradigma del ritorno, con la sua cancellazione della "dungeon" e

15 "concezione di un'identità essenziale nascosta e da riportare alla luce"; "della dispersione e della frammentazione che caratterizza la storia di tutte le diaspore forzate". Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", in *Undoing Place? A Geographical Reader*, a cura di Linda McDowell, Routledge, London 1997, pp. 222-37, p. 224. "Identità culturale e diaspora", in Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di Miguel Mellino, Meltemi, Roma 2006, pp. 243-50, pp. 245 e 246.

16 "ri-narrazione del passato". *Ibidem*.

del Middle Passage e di conseguenza della “afterlife of slavery”, è emblematica del cambio di prospettiva delle generazioni successive a *Roots*.¹⁷ La genealogia è stata interrotta dal terrore e l’origine non può essere recuperata, secondo Hartman, mentre le invocazioni della possibilità del ritorno oscurano il ruolo costitutivo della schiavitù nella modernità occidentale. *Lose Your Mother*, ha scritto Marcus Wood, ha decretato la fine delle “Pan-Africanist fantasies elaborated by African Americans of what might be termed the *Roots* Generation”.¹⁸ Hartman descrive il senso di alienazione provato nel suo viaggio in Ghana, sottolineando quanto, davanti al persistere delle condizioni di vulnerabilità dei neri diasporici, il ritorno a casa si riveli un’illusione:

My generation was the first that came here with the dungeon as our prime destination, unlike the scores of black tourists who, motivated by Alex Haley’s *Roots*, had traveled to Ghana and other parts of West Africa to reclaim their African patrimony. For me, the rupture was the story. [...] The holding cell had supplanted the ancestral village. The slave trade loomed larger for me than any memory of a glorious past or sense of belonging in the present.¹⁹

In “The Time of Slavery”, un saggio di qualche anno precedente a *Lose Your Mother*, Hartman ha criticato il ruolo salvifico e conciliatorio che i viaggi di ritorno attribuiscono al turista: “The most disturbing aspect of these reenactments is the suggestion that the rupture of

17 “segreta”; “vita postuma della schiavitù”. Saidiya Hartman, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2007, pp. 7 e 6.

18 “fantasie panafricane elaborate dagli afroamericani di quella che si può chiamare la generazione di *Radici*”. Marcus Wood, “What Is Africa to Me-Now?: Hartman, Gil, Africanism, and Slave Memory in the United States and Brazil”, in Elisa Bordin e Anna Scacchi, a cura di, *Transatlantic Memories of Slavery: Reimagining the Past, Changing the Future*, Cambria Press, Amherst 2015, p. 77.

19 “La mia generazione è stata la prima a venire qui con la segreta come principale destinazione, a differenza della quantità di turisti neri che, spinti da *Radici* di Alex Haley, si erano diretti in Ghana e altre parti dell’Africa occidentale per rivendicare la loro eredità africana. Per me, la frattura era la storia. [...] La prigione aveva preso il posto del villaggio ancestrale. La tratta schiavistica per me sovrastava qualunque memoria di un passato glorioso o senso di appartenenza nel presente”. Hartman, *Lose Your Mother*, cit., pp. 41-42.

the Middle Passage is neither irreparable nor irrevocable but bridged by the tourist who acts as the vessel for the ancestor. In short, the captive finds his redemption in the tourist".²⁰ Nelle narrazioni che presentano la frattura storica, culturale ed epistemologica generata dalla tratta e dalla schiavitù come riparabile attraverso il ritorno a casa dell'afrodiscendente, scrive ancora Hartman, la dimensione transnazionale del passato viene obliterata in una "distinctly American story", in cui il coinvolgimento africano e l'impatto della schiavitù sulle regioni dell'Africa occidentale vengono ridotti a brevi note a margine.²¹

È nel panorama di ripensamento generazionale delle identità culturali diasporiche delineato da Hartman che sembra consapevolmente situarsi *Homegoing* di Yaa Gyasi. Attraverso lo sdoppiamento della narrazione in una storia americana e una parallela storia africana e la focalizzazione su una linea matrilineare segnata dallo stupro, che come si vedrà nei paragrafi successivi rispondono alla necessità di reinserire l'Africa, il colonialismo e il ruolo centrale dello sfruttamento dei corpi delle donne nere nella controcultura della modernità, il romanzo narra un Atlantico nero significativamente diverso dal paradigma proposto da Gilroy. E lo fa a cominciare dalla parola scelta come titolo per il romanzo.

What if you don't get to go back?²²

Nel termine *homegoing* non è l'Africa il centro semiotico del viaggio, come nella parola *homecoming*, utilizzata pervasivamente dalle agenzie che offrono viaggi alla ricerca delle radici africane, ma l'America. Il concetto di ritorno cui *homegoing* fa riferimento è inoltre fortemente legato alla morte, e alla valenza che essa assume come estrema forma di resistenza alla schiavitù, atto di protesta e invito alla ribellione

20 "L'aspetto di queste rievocazioni che disturba di più è che suggeriscono che il Middle Passage non sia irreparabile né irrevocabile, e che possa essere sanato dal turista che agisce da tramite dell'avo. In breve, il prigioniero trova la propria redenzione nel turista". Hartman, "The Time of Slavery", cit., p. 768.

21 "storia prettamente americana". Ivi, p. 770.

22 Ismail Muhammad, "'If You're Going to Tell the Story of Slavery, I'm Going to Listen All Day': Q&A with *Homegoing* Author Yaa Gyasi", *ZYZZYVA*, 21 luglio 2016, <https://www.zyzyva.org/2016/07/21/if-youre-going-qa-with-yaa-gyasi/>.

nel mito degli Africani volanti. Come scrive Soyica Diggs Colbert, “dying becomes flying in many black diasporic representations of the Flying Africans narrative, a way to repeal the death sentence that the Enlightenment has handed down to black people in the Americas through the dehumanization of blackness”.²³

Le storie di africani catturati e portati nelle Americhe come schiavi che, davanti al destino che li attende, si levano in volo o camminano sulle acque dell’oceano per tornare in Africa, forse originate dalle narrazioni del suicidio collettivo di schiavi all’Igbo Landing dell’isola di St. Simons in Georgia nel 1803 e presenti in versioni diverse in gran parte della cultura folklorica della diaspora nera delle Americhe, sono state continuamente rinarrate non solo nella tradizione orale ma anche nella produzione culturale afroamericana contemporanea. Dalla letteratura – di cui *Song of Solomon* (1977) di Toni Morrison, *Praisesong for the Widow* (1983) di Paule Marshall e *The People Could Fly* (1985) di Virginia Hamilton sono alcuni esempi – alla musica, dove oltre alle numerose metafore del volo come liberazione dall’oppressione troviamo riferimenti espliciti al mito, quali il video di Beyoncé per “Love Drought” (2016, dall’album *Lemonade*) e “Remember Ibo Landing” (2018) di Phil Morrison, queste storie non sono il segno di un ritorno conciliatorio, che sana la ferita e risolve il trauma, ma la denuncia del sopravvivere di forme di dominio sui corpi neri e di una liberazione ancora incompleta. Come scrive John Murillo III,

It is no wonder that *Homegoing’s* title is drawn from a belief in a return to origins or homelands *through* or *following* death. It is only via a recognition of, a reverence for, and perhaps a challenging or enacting of the deathliness – the social death, the death that is the very atmosphere of Black life – that the shards / stories might be carefully examined, might be read and grasped with care for all they hold.²⁴

23 “la morte diviene volo in molte rappresentazioni diasporiche nere della storia degli Africani volanti, un modo di rifiutare la condanna a morte che l’Illuminismo ha emesso per le persone nere delle Americhe attraverso la disumanizzazione della blackness”. Soyica Diggs Colbert, *Black Movements: Performance and Cultural Politics*, Rutgers University Press, New Brunswick 2017, p. 23.

24 “Non sorprende che il titolo di *Homegoing* sia tratto dalla credenza in un ritorno alle origini o alla patria *per mezzo* della morte o *in seguito* a essa. È solo attraverso il riconoscimento, il rispetto e forse la sfida o la rievocazione della mor-

Un ritorno a casa ambivalente è dunque quello evocato dal titolo del romanzo di Gyasi, che segna il distacco della storia della discendenza di Maame dalla nozione patriarcale di casa e di origine che informa invece la saga familiare di Haley. In *Homegoing* le case e le famiglie che vi risiedono sono spesso luoghi di abuso e finzione, come il *compound* di Cobbe e il forte di James Collins, o rifugi temporanei e precari, come quelle di Esi, di Ness, venduta da una piantagione all'altra, e di Kojo, che vive libero grazie a documenti falsi a Baltimora, ma con il passaggio della legge sugli schiavi fuggiaschi è continuamente in pericolo di essere riportato in schiavitù. Paradossalmente, è la moglie di Kojo, nata libera, a essere rapita e venduta in una piantagione, perché anche la libertà riconosciuta dalla legge è per i neri americani una condizione precaria. Le case e le famiglie sono luoghi marginali, sottratti grazie a enormi rinunce alle forze disgregatrici del razzismo e del colonialismo ma continuamente sotto assedio, come la capanna di Abena, che il padre James, fuggito dalla sua famiglia, ha costruito in un villaggio remoto diventando per tutti "Unlucky" a causa della maledizione che essicca i suoi raccolti, o l'appartamento di Harlem in cui Sonny e Amani fuggono le frustrazioni grazie all'eroina. Sono simboli di dislocamento, come la casa americana in cui in tarda età, dopo una vita passata in solitudine e finalmente liberato dalla maledizione della donna di fuoco, Yaw riesce a continuare la linea familiare generando Marjorie.

Il ramo americano della famiglia continua a essere spezzato anche dopo l'attraversamento dell'Atlantico, privando i discendenti della possibilità di ricostruire la propria genealogia in America e ancor meno in Africa: Ness viene venduta a un altro padrone e deve lasciare la madre Esi; Kojo, bambino di pochi mesi, viene salvato dalla schiavitù grazie al sacrificio dei genitori, che si consegnano ai cacciatori di schiavi lasciandolo alle cure della donna che li stava portando al nord. Con Aku, la moglie Anna e i sette figli dà forma a una famiglia apparentemente libera, ma verrà separato dalla donna e ne perderà le tracce; Anna si suicida prima di dare alla luce H, che verrà

talità – la morte sociale, la morte che è la dimensione stessa della vita nera – che i frammenti / le storie possono essere esaminati con attenzione, letti e compresi con la premura verso tutto ciò che racchiudono". John Murillo III, "*Homegoing*, by Yaa Gyasi", *Make Literary Magazine*, 17/3/2017, <https://www.makemag.com/homegoing-by-yaa-gyaasi/>.

estratto dal suo corpo con un coltello, e Kojo non saprà mai dove è suo figlio. H nasce in schiavitù contro la volontà della madre e non sa chi lo abbia messo al mondo. Il suo discendente Marcus non riesce a procedere nel suo progetto di tesi di dottorato, inizialmente focalizzato sullo sfruttamento del lavoro dei detenuti, di cui il bisnonno H aveva fatto esperienza. Lavorandoci il progetto è divenuto una ricerca sulla condizione nera resa impossibile dalla conoscenza parziale della storia della propria famiglia, che si ferma a H.

Altrettanto segnato da cesure è il ramo africano della discendenza di Maame, sebbene i membri abbiano tramandato memoria della “donna di fuoco” e dell’ava Effia. Il figlio meticcio di Effia, Quey, tormentato dalla sua incapacità di appartenere pienamente alla terra della madre o a quella del padre, censura l’attrazione per l’amico Cudjo e si rassegna a un matrimonio politico con una donna ashanti che lo disprezza; suo figlio James si fa credere morto per sfuggire alle proprie responsabilità come nipote del governatore, al coinvolgimento nella tratta degli schiavi e soprattutto alle divisioni delle appartenenze, e va a vivere in un villaggio remoto, dove la sua mancanza di radici lo rende uno straniero; la figlia Abena, adultera e incinta, lascia il villaggio e trova rifugio presso un missionario che la ucciderà perché rifiuta di pentirsi dei suoi peccati; la nipote Akua, preda di incubi notturni in cui viene visitata dalla “donna di fuoco”, causa la morte delle figlie mentre il maschio, Yaw, rimane orribilmente deturpato.

Nessun recupero di un’Africa mitica e integra da contrapporre all’abiezione della schiavitù è dunque possibile. Come ha sottolineato Dominique Haensell, l’Africa nel romanzo non ha un ruolo salvifico come passato glorioso che funzioni da antidoto alla schiavitù, né

is it primarily animated by the Afrocentric fantasy of return, culminating in a sense of closure, even though it emphasizes the importance of thinking through the Black Diaspora’s points of entanglement. Through its parallel structure, the novel emphasizes rather than mends the fracturing of kinship, detailing ‘ruptured lines of descent and filiation’ and framing separation and betrayal as the diaspora’s original sin.²⁵

25 “è animata principalmente dalla fantasia afrocentrica del ritorno, che culmina in un sentimento di conclusione, anche se sottolinea l’importanza di basare il pensiero sui punti di intreccio della Diaspora nera. Attraverso la struttura parallela,

Interpretare *Homegoing* come una versione contemporanea di *Roots* significa ignorare la rilevanza di un inizio genealogico collocato in una donna, schiava e stuprata, privata dalla violenza maschile di entrambe le figlie, il cui nome i suoi discendenti ignorano o sono costretti a dimenticare. Leggere il finale del romanzo come un ritorno all'origine perché Marcus e Marjorie, gli ultimi discendenti di Maame, tornano insieme a visitare il castello di Cape Coast dove tutto ha avuto inizio, riduce a un racconto nostalgico e conciliatorio una storia di conflitti, perdite e assenze. *Homegoing* narra di famiglie smembrate, divisioni etniche e discendenze meticce, di siccità e carestie, di nomi sottratti, cancellati o ricusati, di donne violate e tradite, di orfani, esuli ed emarginati che la progenitrice tormenta con la sua memoria negata da un lato, e la sua furia vendicatrice dall'altro, di un terrore dell'acqua e del fuoco la cui radice è ignota ai protagonisti. Come sottolinea Trudier Harris in *Depictions of Home in African American Literature*, l'Africa nella letteratura afroamericana appartiene al "realm of imagination" e nella narrazione della storia afroamericana "Gyasi seems to have compiled a list of the iconic places and practices that led historically to African American homelessness".²⁶ Non sorprende, continua Harris, che abbia scelto di non usare "homecoming" per il titolo, che suggerisce un ritorno a un luogo familiare, bensì un termine che evoca l'ignoto della morte.²⁷

L'albero genealogico che nel romanzo precede l'inizio della narrazione serve ai lettori per comprendere i rapporti tra i vari protagonisti dei capitoli e il legame che i due rami della famiglia hanno con l'ava, ma tale ricostruzione è negata ai suoi discendenti, le cui storie continuano a essere interrotte dagli effetti devastanti di razzismo e colonialismo. Come tali le storie della discendenza di Maame vengono narrate. Il romanzo è composto da capitoli che iniziano *in medias*

il romanzo mette in rilievo il frammentarsi dei legami familiari, più che rimetterli insieme, descrivendo in dettaglio 'le linee interrotte di discendenza e filiazione' e individuando il peccato originale della diaspora nella separazione e nel tradimento". Dominique Haensell, *Making Black History: Diasporic Fiction in the Moment of Afropolitanism*, De Gruyter, Berlin 2021, p. 151.

²⁶ "sfera dell'immaginazione"; "Gyasi sembra aver compilato una lista dei luoghi iconici e delle pratiche che hanno portato storicamente alla condizione afroamericana di *homelessness*". Trudier Harris, *Depictions of Home in African American Literature*, Lexington Books, Lanham 2021, pp. 166 e 169.

²⁷ Ivi, p. 170.

res e sono incorniciati da silenzi narrativi, ciascuno dedicato a un personaggio le cui vicende vengono seguite per un breve periodo di tempo prima di essere abbandonate, e che solo brevi flashback permettono di mettere in connessione con quelli precedenti. In tal modo Gyasi dissemina di fratture la continuità narrativa e la progressione cronologica della saga familiare, genere che in superficie sembra adottare. Non sorprende che in molte recensioni *Homegoing* venga letto come un ciclo di racconti, a causa della brevità del romanzo e della sua frammentarietà, caratteristiche anomale nei romanzi storici che seguono le vicende di una famiglia attraverso i secoli. Tuttavia, Gyasi ha ripetutamente affermato di aver voluto narrare una saga generazionale ma, come ha sottolineato Yogita Goyal in un'intervista all'autrice, si tratta di una storia familiare che si distacca nettamente da *Roots* e dalla sua focalizzazione sul superamento del trauma e sulla possibilità di ricostruzione della genealogia perduta.²⁸

L'acqua, legata alla rottura genealogica causata dalla riduzione in schiavitù, e il fuoco, connesso a quella generata dallo stupro di Maame, incarnano per Marcus e Marjorie paure del cui portato sono ignari. Nelle pagine finali del romanzo i due ragazzi impareranno a controllarne il timore senza sapere il peso che essi hanno avuto nella storia della loro famiglia e il ciondolo che passa dall'una all'altro rimarrà portatore di una storia irrecuperabile. Nonostante la scena apparentemente catartica della finale immersione nelle acque dell'oceano di Marcus e Marjorie, la frattura temporale e genealogica descritta dal romanzo di Gyasi nelle sue conseguenze su entrambe le sponde dell'Atlantico sembra più vicina alla "constitutive nature of loss in the making of the African diaspora" e della schiavitù come "natal alienation" e "kinlessness" di cui scrive Saidiya Hartman.²⁹ Come ha scritto Franco Barchiesi in una postilla alla recensione scritta in occasione della pubblicazione della traduzione italiana di *Lose Your Mother* di Hartman, nel "bentornato a casa" che Marjorie offre a Marcus, la casa è

28 Yogita Goyal, "An Interview with Yaa Gyasi", *Contemporary Literature*, 60, 4 (2020), pp. 471-90, p. 478.

29 "natura costitutiva della perdita nella formazione della diaspora africana"; "alienazione natale"; "privazione dei legami familiari"; Hartman, "The Time of Slavery", cit., p. 758.

un'abitazione che a quel punto non è né l'America né l'Africa, le cui coste pur sono a pochi metri da Marcus e Marjorie, ma risiede nell'oceano stesso, da dove la *Blackness*, casa comune ad entrambi, è venuta al mondo, il paradossale luogo nero dove solo dall'abisso della perdita senza nome e senza redenzione, non dalla potenza agente dell'umano, è possibile ripensare il sapere, l'etica e la verità.³⁰

A una lettura superficiale la storia di Esi e dei suoi discendenti sembra assomigliare a quella di Kunta Kinte, dal momento che Marcus compie un viaggio di ritorno apparentemente analogo ai tour delle radici cui *Roots* ha dato impulso. Tuttavia la narrazione complica il racconto del ritorno alle origini facendo dell'avo mitico non un giovane principe destinato a un futuro radioso ma una donna ridotta in schiavitù e stuprata da un'etnia nemica, che non può essere messa in relazione isomorfa con una mitica patria prelapsaria. La costa occidentale africana è piuttosto il luogo in cui Maame è stata vittima di un trauma che l'ha lasciata "un-whole",³¹ e dove entrambe le figlie partecipano, l'una come merce, l'altra come complice volutamente ignara, della tratta atlantica. Se *Homegoing* appartiene al genere della saga familiare, si tratta però di un racconto che mira a espandere la genealogia simbolica della blackness diasporica per includere anche quella parte della storia che l'epistemologia del Middle Passage, per usare la definizione di Michelle Wright, trascura e che la crescente visibilità, non soltanto quantitativa ma anche sociale e culturale, della nuova diaspora africana rende sempre più urgente.³²

30 Franco Barchiesi, "Perdi la madre di Saidiya Hartman: per un sapere nero sul mondo", *Machina*, 3/9/2021, <https://www.machina-deriveapprodi.com/post/perdi-la-madre-di-saidiya-hartman-per-un-sapere-nero-sul-mondo>.

31 "non-integra". Gyasi, *Homegoing*, cit., p. 42.

32 Michelle M. Wright, *Physics of Blackness: Beyond the Middle Passage Epistemology*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015. In "Diaspora and Entanglement" Wright, diversamente da quanto si argomenta in questo saggio, pur riconoscendo che "*Homegoing* refuses to provide the noble African kingdom as Middle Passage Blackness so often imagines it" ("*Homegoing* rifiuta di mettere a disposizione il nobile regno africano come tanto spesso lo immagina la blackness del *Middle Passage*"), ritiene che il romanzo offra "that linear, male-dominated, traditional diasporic genealogy that so many scholars in the humanities and social sciences seek to (re)construct and/or (re)discover" ("quella genealogia diasporica tradizionale, lineare e dominata dal maschile, che tanti studiosi nelle scienze umane e sociali cercano di (ri)costruire e (ri)scoprire"), e legge il finale di *Homegoing*

I Wanted to Begin in Ghana

La copertina della prima edizione americana di *Homegoing*, scrivono Peter Mendelsund, l'artista che l'ha disegnata, e David J. Alworth, in *The Look of the Book: Jackets, Covers and Art at the Edges of Literature* (2020), va "letta" come un testo:

The overall pattern of the *Homegoing* jacket suggests a tapestry, and its typography calls to mind African woodcuts. The jacket also has a kind of plot, which is that of *Homegoing* itself. If you scan the image from the top left to the bottom right, "reading" the horizontal bands of visual signifiers as you would read lines of text, you can see that it tells Gyasi's whole story in an abstract spatial language that depicts burning yam fields, the Atlantic Ocean, and the skyline of New York City.³³

L'immagine, a differenza di quella scelta per la traduzione italiana, enuclea dal testo il tropo del movimento attraverso lo spazio per mezzo della rappresentazione stilizzata di fuoco, acqua ed edifici urbani posti in una successione verticale di linee orizzontali, senza allusione a una circolarità. Il movimento, tuttavia, viene visualizzato come uno spostamento in cui trasformazione e continuità in qualche modo coesistono per mezzo dello sfondo giallo ocra che racchiude i diversi elementi visuali – le fiamme rosse di piccoli fuochi, e al di sotto di esse, onde blu e poi lo skyline di una città di grattacieli – dell'illustrazione e, soprattutto, grazie a un'estetica che l'Occidente ha imparato a riconoscere come africana. Evocando una dimensione identitaria in cui le radici, più che da recuperare grazie a un percor-

come "a return to present-day Ghana as the homeland (and with it a form of closure)" ("un ritorno al Ghana di oggi come la terra d'origine [e con esso una forma di chiusura]"). Wright, "Diaspora and Entanglement", *Qui parle*, XXVIII, 2 (2019), pp. 219-40, qui p. 226.

³³ "Il disegno generale della sovracopertina di *Homegoing* fa pensare a un arazzo, e la scelta tipografica ricorda le incisioni su legno africane. C'è anche una sorta di trama, che è quella del romanzo stesso. Se si scorre l'immagine dall'alto a sinistra fino alla base a destra, 'leggendo' le linee orizzontali di significanti visuali come fossero le righe di un testo, si può vedere che racconta l'intera storia di Gyasi in un linguaggio spaziale astratto che rappresenta campi di yam in fiamme, l'oceano Atlantico, e lo skyline di New York." Peter Mendelsund e David J. Alworth, in *The Look of the Book: Jackets, Covers and Art at the Edges of Literature*, Ten Speed Press, New York 2020, p. 203.

so all'indietro, sono parte imprescindibile del presente insieme con i movimenti spazio-temporali, l'immagine richiama il concetto di "changing same" formulato da LeRoi Jones/ Amiri Baraka e ripreso da Paul Gilroy come figura della temporalità diasporica nera, in cui "[t]he same is retained without needing to be reified" e "ceaselessly processed",³⁴ in una resa visiva che allude alla riconcettualizzazione dell'identità culturale nera proposta da Yaa Gyasi attraverso la scelta di una struttura frammentaria e bifocale.

Come si è detto, *Homegoing* concede uguale spazio narrativo alle vicende delle sette generazioni che discendono da Maame, mostrando le conseguenze su entrambi i rami familiari della colpa originaria di Cobbe, responsabile sia dello stupro da cui nasce Effia, sia indirettamente della vendita di Esi come schiava. Il tempo narrativo interseca tanto la storia di schiavitù, razzismo, segregazione e lotta per i diritti civili degli afroamericani, quanto quella di colonialismo, complicità con la tratta, cristianizzazione forzata e imperialismo degli africani, restituendo al continente la centralità e responsabilità storica nella tratta che è stata marginalizzata nella focalizzazione sulle culture dell'Atlantico nero ispirata dall'opera di Paul Gilroy, oltre che a lungo negata nell'autonarrazione africana.³⁵ Gyasi, nata in Ghana e cresciuta negli Stati Uniti, ha spesso sottolineato nelle interviste l'importanza del trasferimento in Alabama, dove ha vissuto dall'età di nove anni ai diciotto, per la maturazione di una consapevolezza allo stesso tempo etnica e razziale. Se in altri luoghi degli Stati Uniti la presenza di una comunità di immigrati ghanesi aveva permesso alla famiglia il mantenimento di una continuità culturale con le origini e nutrito un senso di separazione dai neri americani, il trasferimento in un contesto sociale con una forte presenza afroame-

34 LeRoi Jones, "The Changing Same (R&B and New Black Music)" (1966), in Id., *Black Music*, William Morrow, New York 1967, pp. 180-211. "l'identico è conservato senza essere reificato"; "elaborato senza sosta". Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Verso, Londra 1993, p. 106. Gilroy, *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*, Harvard University Press, Cambridge 2000, p. 129.

35 Sulla rimozione della complicità africana nella tratta si vedano, per esempio, Achille Mbembe, "The Subject of the World", e Ama Ata Aidoo, "Of Forts and Castles", entrambi in Gert Oostindie, a cura di, *Facing Up to the Past: Perspectives on the Commemoration of Slavery from Africa, the Americas, and Europe*, Ian Randle Publishers, Kingston 2001, rispettivamente alle pp. 21-28 e 29-34.

ricana, ha sottolineato Gyasi, l'ha costretta a fare i conti con il fatto che, ghanese per nascita ed eredità culturale, era semplicemente nera per gli statunitensi bianchi.³⁶ In un articolo pubblicato sul *New York Times* nel 2016, "I Am Ghanaian-American. Am I Black?", Gyasi ha commentato la separazione strategica dalla comunità afroamericana attuata dagli immigrati africani al fine di evitare lo stigma del razzismo, sottolineando quanto si tratti di una tattica destinata all'insuccesso. Non solo la separazione non funziona perché è la pelle nera e non l'identità etnica a identificarli agli occhi dei bianchi, ma anche perché li spinge a rimuovere la propria responsabilità nella tratta atlantica rendendoli ciechi all'inevitabile implicazione della loro storia in quella afroamericana:

Many of the older West African immigrants I knew parroted the language of white supremacy, willfully blinding themselves to the unmitigated, and perhaps more important, unrectified, disaster that was slavery, because to look at the legacy of that history head-on would mean relinquishing some of the privilege that being "the good black" affords us. Worse still, it would implicate us: While slavery was undoubtedly a European and American enterprise, the slave castles and forts that still dot the coast of West Africa, two major ones in Ghana alone, did not supply themselves.

The thing is, we are implicated whether we look at the history or not. Black immigrant parents may tell their children to shrug off their encounters with racism, but what good does that do the child who must leave his house every day and be black in America?³⁷

36 Goyal, "Interview", cit., p. 477.

37 "Molti degli immigrati dell'Africa occidentale più anziani che conoscevo coprivano il linguaggio del suprematismo bianco, rifiutando consapevolmente di vedere il disastro privo di soluzione e, fatto più importante, che non ha ricevuto giustizia, della schiavitù, perché non distogliere lo sguardo dal retaggio di quella storia significava rinunciare ad alcuni dei privilegi che ci concede l'essere 'i neri buoni'. O peggio, ci rendeva complici, perché anche se è indubbio che la schiavitù è stata un'impresa europea e americana, i forti schiavisti che ancora sorgono sulla costa dell'Africa occidentale, solo in Ghana ce ne sono due tra i più grandi, non si riempivano da soli. Il fatto è che di quella storia facciamo parte, che la guardiamo o no. I genitori immigrati neri possono dire ai figli di non curarsi di quando incontrano il razzismo, ma a che serve questo al figlio che ogni giorno deve uscire di casa ed essere nero in America?" Gyasi, "I Am Ghanaian-American. Am I Black?" *New York Times*, 19/6/2016, <https://www.nytimes.com/2016/06/19/opinion/sunday/im-ghanaian-american-am-i-black.html>.

A differenza di altri scrittori e scrittrici nati in Africa e oggi stabiliti negli Stati Uniti, l'immersione di Gyasi nella questione di che cosa significhi essere nera in America è avvenuta precocemente e, anche grazie al trasferimento nel sud degli Stati Uniti, l'intreccio tra identità etnica e identità razziale si è presto coniugata per lei con la questione della schiavitù e della rimozione della propria complicità da parte degli africani. L'Alabama, luogo della formazione per Gyasi di un'identità culturale complessa come ghanese e americana nera del sud, ha avuto una funzione centrale nella connessione tra l'Africa e gli Stati Uniti attraverso la centralità in entrambi della schiavitù. "I think I was kind of constantly interacting, I guess, with really what the legacy of slavery is", ha affermato in un'intervista alla National Public Radio del 2016, aggiungendo: "I think, had I not grown up in Alabama, I don't know that I would have ever written this book".³⁸ La domanda "What does it mean to be black in America?", scrive Gyasi in "I Am Ghanaian-American. Am I Black?", era in cima allo schermo del suo computer quando ha iniziato a scrivere *Homegoing*, e la risposta è negli intrecci diasporici e nelle genealogie dell'assenza causate dalla tratta atlantica che il romanzo racconta.

Come Goyal ha sottolineato, lo scarto tematico del primo romanzo di Gyasi rispetto alla concentrazione sulla contemporaneità della maggior parte degli scrittori della nuova diaspora africana invita a leggerlo da una prospettiva che coniughi la tradizione letteraria afroamericana con la nuova scrittura nera degli Stati Uniti di cui esso fa parte: non solo quindi all'interno del campo letterario in cui si collocano le opere di Chimamanda Ngozi Adichie, Taiye Selasi, NoViolet Bulawayo e Teju Cole, ma anche nella tradizione afroamericana della "neo-slave narrative", e quindi nell'orizzonte del lavoro di *rememory* compiuto da *Kindred* di Octavia E. Butler, *Beloved* di Toni Morrison, *Dessa Rose* di Sherley Anne Williams, e altre narrazioni contemporanee del passato schiavista.³⁹ Tuttavia, a differenza della maggior parte dei romanzi contemporanei sulla schiavitù, *Homegoing* non relega

38 "Penso di aver avuto costantemente a che fare con ciò che l'eredità della schiavitù era veramente"; "Credo che se non fossi cresciuta in Alabama, forse non avrei scritto questo libro". "Slavery Scars a Trans-Atlantic Family Tree in 'Homegoing'", NPR 4/6/2016, <https://www.npr.org/2016/06/04/480480531/slavery-scars-a-transatlantic-family-tree-in-homegoing>.

39 Goyal, "Interview", cit., pp. 471-73.

l’Africa e il tempo prima del Middle Passage a un vuoto narrativo, né alla funzione compensatoria che il continente assume in *Roots* e nei rituali dei viaggi alla ricerca delle radici, ma la pone alla genesi del movimento diasporico, per poi intrecciarne le vicende con quelle della diaspora. In tal modo anche l’enucleazione di Gilroy del Middle Passage come momento generativo della controcultura della modernità dell’Atlantico nero viene messa in discussione: dislocazione, doppia coscienza, alienazione – che secondo l’autonarrazione della modernità occidentale sono i caratteri distintivi del soggetto moderno – sono tanto parte dell’esperienza degli africani sulla nave negriera quanto di quella di coloro che sono rimasti in Africa, costretti a fare i conti con la loro complicità nella tratta, con la partecipazione a una cultura patriarcale che, non diversamente da quella schiavista, si fonda sul possesso e la violazione dei corpi delle donne nere, e con la spoliazione culturale che accompagna la colonizzazione. Non a caso la cicatrice, uno dei simboli più frequenti della sopravvivenza del passato nel presente nel racconto contemporaneo della schiavitù, intreccia le mani ustionate di Akua e il volto sfigurato del figlio Yaw alla schiena deturpata dalle frustate di Ness, “the ghost of her past made seeable, physical”.⁴⁰

Anna Scacchi insegna Letterature angloamericane all’Università di Padova. Si occupa principalmente di multilinguismo, razza e genere, traduzione culturale. Ha curato volumi dedicati al multilinguismo degli USA (*Babele americana*, Donzelli, 2005), all’Atlantico nero (*Recharting the Black Atlantic*, Routledge, 2008, con Annalisa Oboe), al linguaggio della razza (*Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, Ombre corte, 2012, con Tatiana Petrovich Njegosh) e alle memorie della schiavitù (*Transatlantic Memories of Slavery: Reimagining the Past, Changing the Future*, Cambria Press, 2015, con Elisa Bordin).

40 “il fantasma del suo passato reso visibile, fisico”. Gyasi, *Homegoing*, cit., p. 74.

Aggiornare l'Atlantico nero: nuove concezioni di nazione, agency e solidarietà nelle opere di Dinaw Mengestu

Brandon Michael Cleverly Breen

Introduzione

Quando l'autore etiope americano¹ Dinaw Mengestu tornò per la prima volta nel suo paese natio erano passati ormai venticinque anni dal suo trasferimento negli Stati Uniti con la famiglia all'età di due anni. Nel frattempo, era cresciuto come un americano, anche se l'Etiopia, con i suoi usi e costumi, aveva continuato a essere presente nella vita familiare – come dichiarato espressamente dallo stesso autore.² In questo senso, la decisione di ritornare ad Addis Abeba nei primi anni 2000 appare una scelta di affermazione della sua appartenenza all'Etiopia. Durante una passeggiata in centro città, tuttavia, si scontrò con la difficoltà di comunicare con i suoi connazionali in una

1 In questo caso sarebbe più corretto usare la terminologia “scrittore americano di origine etiope” poiché, sebbene Dinaw Mengestu sia nato in Etiopia, dall'età di due anni vive negli Stati Uniti. In un'intervista, lo scrittore ha manifestato una certa insofferenza per coloro che l'etichettano come uno scrittore etiope o etiope americano: “I became an Ethiopian novelist at what point? I'm not” (“In quale momento sono diventato un romanziere etiope? Non lo sono”). Ciononostante, sembra che l'autore abbia modificato il suo punto di vista negli anni successivi. In un'altra intervista, rilasciata dopo la pubblicazione del suo terzo romanzo, ha dichiarato che non è un problema se ci si riferisce a lui come uno scrittore africano, purché non sia l'unica etichetta con il quale lo si identifica: “Africa is definitely one of my identities [...] I consider myself still deeply attached to Ethiopia [...] So yes, I'm comfortable with this label” (“L'Africa è sicuramente una delle mie identità [...] Mi considero profondamente legato all'Etiopia [...] Quindi sì, mi trovo a mio agio con questa etichetta”). Si vedano Thessaly La Force, “Dinaw Mengestu”, *The Paris Review*, 28/10/2010, , ultimo accesso il 26/1/2021; Jane Paulick, “Dinaw Mengestu: ‘Immigrant is a very political term’”, *DW*, 15/9/2014, , ultimo accesso il 26/1/2021. Dove non indicato diversamente, le traduzioni dall'inglese all'italiano sono mie.

2 Dinaw Mengestu, “Poorly Mapped”, *The New Yorker*, 3/6/2019, , ultimo accesso il 26/1/2021.

lingua che ormai non parlava più. Tornato a casa, questa difficoltà di comunicare lo colpì con un'epifania tanto scioccante quanto illuminante: "I had a culture but not the language that held it together, and although I may have been desperate to claim Ethiopia as my own, the country owed me nothing in return".³

La questione della nazione d'origine è dunque centrale nella vita e negli scritti autobiografici di Mengestu, così come nei suoi romanzi, come si vedrà in seguito. Tale caratteristica sembra contraddire la teoria di Paul Gilroy, secondo la quale gli autori appartenenti alla formazione diasporica, che egli definisce "Atlantico nero", non sono comprensibili all'interno di un paradigma stato-nazionale tradizionale, in quanto emerge nelle loro opere un'identità deterritorializzata che implica un superamento dell'idea di nazione.⁴ Gilroy problematizza l'idea delle *roots* (radici) per concentrarsi piuttosto sull'omofono *routes* (percorsi) dei membri dell'Atlantico nero, in un approccio che tiene conto non soltanto della terra d'origine antecedente le diaspore africane, ma anche dei viaggi, esili e fughe che caratterizzano l'esperienza diasporica.⁵ Nel caso di Dinaw Mengestu, tuttavia, è impossibile concentrarsi sui vari percorsi che caratterizzano sia le trame della sua produzione letteraria, sia la sua stessa vita senza considerare il peso che la nazione – e qui non mi riferisco soltanto all'Etiopia ma anche agli Stati Uniti – ha effettivamente nei suoi scritti.

La marginalizzazione eccessiva della nazione non è l'unico aspetto del paradigma di Gilroy che necessita di una revisione alla luce di un corpus di testi che non si limiti alle opere di alcuni grandi autori afroamericani. Anche la sua focalizzazione pressoché esclusiva sull'opera di intellettuali maschi è problematica, in quanto oscura le peculiarità dell'esperienza diasporica femminile,⁶ che Mengestu

3 *Ibidem*. "Avevo una cultura ma non la lingua necessaria per tenerla insieme, e sebbene avessi un disperato bisogno di reclamare la mia appartenenza all'Etiopia, il paese non mi doveva niente in cambio".

4 Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge 1993 (*The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, trad. it. di L. Barberi e M. Mellino, Meltemi, Milano 2003), p. 19.

5 *Ibidem*.

6 Yogita Goyal scrive che nel paradigma dell'Atlantico nero è necessario includere anche il genere e la sessualità. Si veda Yogita Goyal, "Introduction: Africa and the Black Atlantic", *Research in African Literatures*, XLV, 3 (2014), pp. v-xxv, qui p. xx.

esplora ampiamente nel suo secondo romanzo, *Leggere il vento*. In questo testo, la brutalità e possessività del marito di Miriam, donna etiope che risiede stabilmente negli Stati Uniti, la obbligano a non rimanere passiva e a esercitare la sua forza di volontà per assumere il controllo della propria vita, talvolta anche in maniera violenta. Infine, con l'enfasi sull'effetto modernizzante del dislocamento avvenuto con il Middle Passage, Gilroy tende a marginalizzare le creazioni intellettuali provenienti o aventi origine nel continente africano, riducendo l'Africa a luogo e tempo precedente la tratta atlantica degli schiavi.⁷ Tale mancanza ha spinto molti studiosi a concentrarsi sull'Africa e sulla nuova diaspora africana negli Stati Uniti, spesso comparando la diaspora storica e quella più recente per cercare punti di tensione tra di esse. La tendenza – a volte anche inconsapevole – da parte dei critici a mettere le due diaspore in contrapposizione è stata criticata, per esempio, dalla studiosa Yogita Goyal, in quanto la “storia unica” della nuova diaspora africana,⁸ ovvero la storia che,

7 Sono molti gli studi che sottolineano l'assenza del continente africano nell'opera di Gilroy. Cito, per esempio, Bénédicte Ledent e Daria Tunca, “The Power of a Singular Story: Narrating Africa and Its Diasporas”, *Research in African Literatures*, XLVI, 4 (2015), pp. 1-9, qui p. 5; Paul Tiyambe Zeleza, “Rewriting the African Diaspora: Beyond the Black Atlantic”, *African Affairs*, CIV, 414 (2005), pp. 35-68, qui p. 37; Laura Chrisman, “Rethinking Black Atlanticism”, *The Black Scholar*, XXX, 3/4 (2000), pp. 12-17, qui p. 13; Laura Chrisman, “Whose Black World Is This Anyway? Black Atlantic and Transnational Studies after *The Black Atlantic*”, in Bénédicte Ledent e Pilar Cuder-Domínguez, a cura di, *New Perspectives on the Black Atlantic: Definitions, Readings, Practices, Dialogues*, Peter Lang, Bern 2012, pp. 23-58, qui p. 25; Louis Chude-Sokei, “The Newly Black Americans”, *Transition*, 113, pp. 52-71 (2014), qui p. 58; Simon Gikandi, “Introduction: Africa, Diaspora, and the Discourse of Modernity”, *Research in African Literatures*, XXVII, 4 (1996), pp. 1-6, qui p. 2; Simon Gikandi, “Outside the Black Atlantic”, *Research in African Literatures* XLV, 3 (2014), pp. 241-44, qui pp. 241-42; Yogita Goyal, *Romance, Diaspora, and Black Atlantic Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, qui p. 7. È necessario sottolineare come gli studi sopra citati non sono semplici critiche di *The Black Atlantic*. Numerosissimi studiosi riconoscono l'importanza dell'opera di Gilroy e acclamano il volume per aver dato credito all'ambito degli studi diasporici africani transatlantici. Gli autori successivi a Gilroy si soffermano sui fallimenti del paradigma dell'“Atlantico nero” per espandere il campo di studi e modificare uno schema che subisce cambiamenti continui a seguito dei nuovi spostamenti delle popolazioni africane a quasi trent'anni dalla pubblicazione di *The Black Atlantic*.

8 Yogita Goyal, “We Need New Diasporas”, *American Literary History*, XXIX, 4 (2017), pp. 640-63. L'idea della “storia unica” proviene da un Ted Talk della scrit-

essendo l'unica a essere raccontata e ripetuta dagli studiosi, diventa inevitabilmente un cliché. Mengestu, come questo saggio cercherà di dimostrare, nei suoi romanzi racconta anche di rapporti tra gli afro-americani e i nuovi africani americani caratterizzati da un senso di solidarietà e non solo da antagonismo.

Le critiche sollevate all'opera di Gilroy non intendono marginalizzare l'impatto che *The Black Atlantic*, un testo che continua a ispirare gli studiosi e a stimolare sempre nuove discussioni, ha avuto sugli studi diasporici e non solo.⁹ Tuttavia, poiché i nodi problematici dell'opera continuano a emergere in alcuni studi sulla letteratura della diaspora africana a quasi trenta anni dalla pubblicazione del volume, si cercherà qui di rivisitare alcune formulazioni di Gilroy con uno sguardo più attento alle peculiarità della letteratura contemporanea e, in particolare, della scrittura di Mengestu. Molti degli articoli su Mengestu si limitano a un'analisi del suo primo romanzo, senza considerare quelli successivi e tantomeno gli scritti di diversa natura, quali i saggi, i racconti e l'autobiografia. La scarsa attenzione rivolta alla totalità dell'opera del pluripremiato scrittore etiope americano dimostra due tendenze problematiche negli studi sulla letteratura della nuova diaspora africana negli Stati Uniti. La prima è quella di concentrarsi sul primo romanzo (o quello più acclamato) senza inserirlo nell'ambito delle opere pubblicate successivamente, approccio che tradisce una visione degli autori della nuova diaspora come fenomeni isolati ed effimeri, utili per rivendicare una tesi ma senza un impatto duraturo sulla cultura e sul canone letterario americano. La seconda è che l'analisi trascura di far dialogare tra di loro modalità di espressione diverse, giungendo a volte a conclusioni errate o interpretazioni miopi. In un articolo sugli autori etiopi ameri-

trice nigeriana americana Chimamanda Ngozi Adichie intitolato "I pericoli di una storia unica", dove evidenzia che gli stereotipi fanno sì che un certo gruppo venga rappresentato sempre in un unico modo (per esempio tutti gli africani sono poveri); così facendo li si priva della propria individualità e umanità. Per combattere questi stereotipi e idee semplicistiche, è necessario raccontare più storie che trasmettono più verità e che abbracciano le innumerevoli specificità che esistono tra i popoli e i singoli individui. Si veda Chimamanda Ngozi Adichie, "I pericoli di una storia unica", *TEDGlobal*, n.d./9/2009, , ultimo accesso il 5/3/2022.

9 Bénédicte Ledent e Pilar Cuder-Dominguez, "Introduction", in Ledent e Cuder-Domínguez, a cura di, *New Perspectives on the Black Atlantic*, cit., pp. 9-20, qui p. 19.

cani, ad esempio, Steven Thomas denuncia la mancata conoscenza di fatti di cronaca, eventi e movimenti delle comunità etiopi negli Stati Uniti da parte di alcuni studiosi, sottolineando come sia necessario prestare maggiore attenzione a “contesti contemporanei alternativi” per poter discutere in maniera approfondita la letteratura etiopica americana.¹⁰ L’avvertimento di Thomas costituisce un richiamo all’importanza di una lettura attenta e consapevole dei testi letterari.

I romanzi di Mengestu rimangono il corpus su cui questo articolo si concentra, privilegiando l’analisi dei testi letterari e delle tecniche narrative utilizzate, ma si farà riferimento a una varietà di altre fonti, sia testi biografici, saggistica e scrittura autobiografica di Mengestu, sia di altri autori della diaspora etiopica in America. Questo approccio mi permetterà di creare appunto “contesti alternativi” di lettura, che aiutino a convalidare le strategie di analisi dei testi proposte in questo articolo e a confermare l’ipotesi che da essi emerga un ripensamento dell’idea di nazione. È dunque utile armarsi di un approccio poliedrico nell’analisi delle caratteristiche più salienti delle opere e le fasi più significative della vita di Mengestu, pur nello spazio limitato a disposizione, che rende inevitabile sia la concentrazione perlopiù esclusiva sugli Stati Uniti¹¹ e sulle opere scritte in lingua inglese, sia il ricorso a etichette problematiche, ma utili per mettere a fuoco l’argomento.¹²

10 Steven W. Thomas, “The Context of Multi-Ethnic Politics for Ethiopian American Literature”, *MELUS*, XLV, 1 (2020), pp. 117-38, qui pp. 134-35.

11 In questa occasione non è stato possibile considerare le modalità multilinguistiche che caratterizzano la diaspora africana in senso ampio. Questa scelta non intende essere un’accettazione acritica della posizione egemonica degli Stati Uniti e della letteratura in lingua inglese nel mercato editoriale internazionale e in un contesto accademico più ampio. Molti studiosi hanno commentato l’egemonia attuale della lingua inglese a livello mondiale, sia nell’ambito degli studi diasporici sia in quello degli studi postcoloniali e italianistici. Si vedano, per esempio, Zeleza, “Rewriting the African Diaspora”, cit.; Loredana Polezzi, “Mixing Mother Tongues: Language, Narrative and the Spaces of Memory in Postcolonial Works by Italian Women Writers (Part 1)”, *Romance Studies*, XXIV, 2 (2006), pp. 149-58; Sandra Ponzanesi, “La ‘svolta’ postcoloniale negli Studi italiani. Prospettive europee”, in Cristina Lombardi-Diop e Caterina Romeo, a cura di, *L’Italia postcoloniale*, Le Monnier Università, Firenze 2014, pp. 46-60.

12 Si veda Daria Tunca, “Away from a Definition of African Literature(s)”, in Le-dent e Cuder-Domínguez, a cura di, *New Perspectives on the Black Atlantic*, cit., pp. 105-24. L’autrice riassume le problematiche dell’uso di diverse tipologie di etichet-

(Post)nazionale?

Prima di esaminare i modi in cui Mengestu ripensa la nazione, è necessario cercare di chiarire che cosa siano effettivamente la nazione e il nazionalismo. Teorici quali Benedict Anderson, Ernest Gellner e Homi Bhabha hanno proposto approcci e metodi di analisi utili alla definizione di un concetto elusivo quale quello di nazione, e di conseguenza del nazionalismo. Per Anderson la nazione è una comunità politica immaginata perché i suoi membri, sebbene sentano di avere in comune con tutti gli altri l'appartenenza a una stessa comunità, non potranno mai conoscersi.¹³ Gellner, sulla scia di Anderson, invita a non concentrarsi tanto su questioni di definizione quanto su come funziona la cultura di una nazione.¹⁴ Per Gellner la nazione si può definire attraverso le nozioni di volontà e cultura, perché le persone vogliono identificarsi con altre con cui condividono cultura e memorie culturali.¹⁵ È il nazionalismo – l'idea secondo la quale le unità politiche e nazionali dovrebbero confluire – a generare la nazione attraverso l'utilizzo di culture preesistenti che sono state tramandate nella storia.¹⁶ Nella formulazione di Gellner, gli elementi cruciali per capire il nazionalismo e perciò la nazione sono insieme l'identità e la diversità di culture: l'idea della nazione viene messa in crisi – provocando anche scontri tra diversi gruppi dello stesso stato-nazione – quando l'omogeneità o la continuità della nazione vengono minacciate dalla presenza non più ignorabile delle minoranze (etiche, razziali, linguistiche, culturali).¹⁷ Molti dei contributi nella raccolta di saggi in ambito postcoloniale curata da Homi Bhabha, *Nazione e*

te e critica l'etichetta "letteratura africana" perché è ricca di incomprensioni e non fa che aumentare il rischio di cancellare differenze di razza, classe, etnia, genere, ecc. Inoltre, Tunca afferma di essere scettica riguardo le nazionalità combinate l'una all'altra da un trattino grafico, quali per esempio "British-Nigerian" – o, come nel caso dello scrittore argomento di questo saggio, "etiopio-americano".

13 Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Verso, Londra e New York 2006 [1983] (*Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, trad. it. di M. Vignale, Manifestolibri, Roma 2009), qui p. 6.

14 Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford 1983, qui p. 7.

15 Ivi, p. 56. Gellner specifica che per descrivere la nazione in questi termini è necessaria l'esistenza di una cultura alta, standardizzata, sostenuta e omogenea che fa sì che le persone vogliano identificarsi con quella cultura.

16 Ivi, pp. 1 e 56.

17 Ivi, pp. 92-95.

narrazione, si focalizzano sulla difficoltà di arrivare a una definizione condivisa di nazione.¹⁸ Secondo lo stesso Bhabha il concetto di nazione è sempre ambivalente e rappresentato in modo indefinito, e ciò permette narrazioni in cui la presupposta omogeneità delle nazioni entra in crisi.¹⁹ La produzione letteraria di Mengestu, come questo articolo cercherà di dimostrare, ne è un esempio.

Nella concettualizzazione di Gilroy, dal momento che l'idea tradizionale di nazione esclude le minoranze ed è incapace di descrivere la vastità e l'unicità delle varie esperienze nere della diaspora, è necessario adottare paradigmi interpretativi come quello di Atlantico nero, un'unità complessa di analisi che permette di comprendere fenomeni che eccedono i confini dello stato-nazione. Gilroy problematizza l'idea di un'identità nera avente radici in una nazione specifica, ma non considera possibili politiche identitarie multinazionali, ovvero soggettività che pur riconoscendosi parte dell'Atlantico nero non si sentono rappresentate in uno schema completamente diasporico e perciò dislocato.²⁰ Molti autori che appartengono al mondo dell'Atlantico nero, come è il caso di Mengestu, proclamano invece l'appartenenza a due o più nazioni, di cui sono soggetti politici attivi, senza limitarsi a una dimensione di identità culturale unicamente diasporica.

In un saggio dedicato alle opere di due autrici lusofone, la romanziere afrobrasiliiana Conceição Evaristo e la scrittrice mozambicana Paulina Chiziane, Melissa Schindler sottolinea la rilevanza non di una dimensione identitaria postnazionale ma, al contrario, di un impegno diretto nelle comunità e nella politica del paese d'origine.²¹ Sulla scia di Schindler, vorrei suggerire che Mengestu prende le distanze da un'interpretazione dell'Atlantico nero come spazio postnazionale, anche se diversamente dalle autrici citate da Schindler

18 Homi K. Bhabha, a cura di, *Nation and Narration*, Routledge, Londra e New York 1990 (*Nazione e narrazione*, trad. it. di A. Perri, Meltemi, Roma 1997).

19 Homi K. Bhabha, "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", in Bhabha, a cura di, *Nation and Narration* cit., pp. 291-322, qui pp. 292 e 301.

20 Nel primo capitolo di *The Black Atlantic*, Gilroy stesso non utilizza appieno il concetto di diaspora, a suo parere insufficientemente teorizzato. Gilroy, *The Black Atlantic*, cit., p. 6.

21 Melissa Schindler, "Home, or the Limits of the Black Atlantic", *Research in African Literatures*, XLV, 3 (2014), pp. 72-90, qui p. 74.

non si impegna direttamente nella costruzione di una nuova politica in Etiopia; ciononostante, riconosce l'importanza della nazione o delle nazioni soprattutto nella formazione culturale e identitaria dei singoli individui. Mengestu, in altre parole, espande i confini della nazione includendo al suo interno nuove culture, lingue, storie ed etnie, ma mantenendone la centralità. Il modello di Gilroy utilizza il concetto di comunità africane transnazionali a sostegno di una solidarietà fra i soggetti migranti, tema che appare anche nelle opere di Mengestu. Allo stesso tempo, in *Tutti i nostri nomi*, testo centrale per la presente analisi e a oggi ultimo romanzo dello scrittore, Mengestu raffigura due nazioni in momenti cruciali della storia moderna (l'Uganda durante la rivoluzione degli anni Settanta e gli Stati Uniti nell'era successiva alla lotta per i diritti civili) per affermare, nel primo caso, la validità del progetto nazionale e, nel secondo, la necessità di riconoscimento delle diversità che ne fanno parte. Vita diasporica ed esperienza nazionale non si escludono quindi a vicenda, come dimostra la stessa esperienza biografica di Mengestu, attivo nella diaspora africana transnazionale e contemporaneamente nel recupero di una cultura nazionale etiope che credeva perduta.

In *Tutti i nostri nomi* Mengestu sposta la sua attenzione dall'Etiopia, luogo privilegiato dei suoi due primi romanzi, all'Uganda, anche se la sua terra d'origine non scompare totalmente dal romanzo: il protagonista lascia infatti il paese per frequentare l'università nell'altra nazione africana, sede storica del primo congresso di scrittori africani anglofoni nel 1962.²² La scelta di utilizzare l'Uganda come ambientazione del romanzo insieme agli Stati Uniti, in capitoli alternati, rivela una strategia narrativa che ricollega l'opera alla produzione precedente di Mengestu e rivendica l'importanza – non necessariamente in senso solo positivo – del progetto nazionale in Africa. Dopo aver dato ampio spazio al Terrore Rosso d'Etiopia (1976-78, la parte più violenta della rivoluzione che durò dal 1974-91) nei due romanzi precedenti, Mengestu sposta infatti la sua attenzione sullo scoppio del conflitto rivoluzionario armato in Uganda (1971-79), a dimostrazione di quanto l'autore sia impegnato politicamente non solo nel suo paese natale, ma anche in altri paesi africani, come pure

22 Il titolo della conferenza era "Conference of African Writers of English Expression". Si veda Aaron Bady, "African Writers in a New World': An Introduction", *Post45*, 17/10/2014, , ultimo accesso 3/3/2021.

dimostra il periodo di giornalismo investigativo passato nei campi dei rifugiati in Ciad all'epoca del conflitto sudanese del 2007.²³

Come avviene in un episodio di *Le cose che porta il cielo* citato frequentemente dai critici,²⁴ D,²⁵ il protagonista di *Tutti i nostri nomi*, fa con il suo amico Isaac un gioco ironico ma denso di significato politico. Isaac gli insegna come distinguere gli studenti che appartengono alla borghesia e non sono dei veri rivoluzionari nella guerra incombente. Il narratore spiega il senso del passatempo con queste parole:

For years the patronage [of the president of Uganda] kept the students content. They held on to their socialist, Pan-African dream, while ignoring the corruption and violence that touched the rest of the capital for as long as they could. By the time Isaac and I arrived on campus, the dream had proved rotten and was cast to the side. Among the students there were warring parties split along thin ideological lines. It was Isaac who taught me how to divide the students spread across the lawn in a state of constant protest into two camps: the real revolutionaries and the campus frauds.²⁶

23 L'esperienza è alla base dell'articolo Dinaw Mengestu, "The Tragedy of Darfur", *Rolling Stone*, 7/9/2007, ultimo accesso 1/6/2021.

24 Per far passare il tempo, Sepha, il protagonista etiope, e i suoi due amici anch'essi immigrati africani a Washington, osservano una carta geografica dell'Africa e fanno dei quiz sulle rivoluzioni e sui dittatori delle varie nazioni africane in epoca postcoloniale. Per un'analisi della scena si vedano Glenda Carpio, "Contemporary American Immigrant Literature", *RSA Journal*, 23 (2012), pp. 54-72, qui p. 69; Maaza Mengiste, "What Makes a 'Real African'?", *The Guardian*, 7/7/2013, , ultimo accesso il 5/4/2020; Goyal, "We Need New Diasporas", cit., p. 647; Bénédicte Ledent, "Reconfiguring the African Diaspora in Dinaw Mengestu's *The Beautiful Things that Heaven Bears*", *Research in African Literatures*, XLVI, 4 (2015), pp. 107-18, qui p. 113; Laura J. Cole, "An Interview with Dinaw Mengestu", University of Central Florida, 20/1/2018, , ultimo accesso il 26/1/2021.

25 Il personaggio principale si fa chiamare Isaac, anche se è un nome falso datogli dal vero Isaac, un suo compagno ugandese. Per semplicità, mi riferirò al personaggio principale usando la lettera D (che è la prima lettera del suo vero nome, mai reso noto al lettore nel romanzo) mentre chiamerò il suo amico con il nome Isaac, rifacendomi ad altre analisi critiche sul testo. Si vedano: Corinne Duboin, "African and American Selves: 'Contact Zones' in *All Our Names* by Dinaw Mengestu", *Études littéraires africaines*, 44 (2017), pp. 95-111; Nick Mdika Tembo, "Reframing Migrant Identities: Namelessness and Impersonation in Dinaw Mengestu's *All Our Names*," *Literatur*, XL, 1 (2019), pp. 1-6.

26 Dinaw Mengestu, *All Our Names*, Sceptre, Londra 2015 [2014] (*Tutti i nostri nomi*, trad. it. di Mariagiulia Castagnone, Frassinelli, Milano 2015), p. 24. "Per anni il suo appoggio [del presidente dell'Uganda] servì a tenere buoni gli studenti, che

D pensa che, se riesce a distinguere tra i due gruppi in base a determinate caratteristiche fisiche, potrà adeguare il suo abbigliamento e la sua immagine e rimanere esterno all'imminente conflitto, non sapendo che dovrà comunque partecipare alla rivoluzione. Come nel primo romanzo di Mengestu, il gioco è un modo sarcastico e scherzoso di abituarsi alla nuova vita nel paese d'arrivo ma anche, nel caso del terzo romanzo, di minimizzare la violenza che è prossima. Evitando tuttavia, come invita a fare Yogita Goyal,²⁷ di leggere il libro attraverso una lente politica semplicistica, vorrei suggerire che il gioco sopra descritto rappresenta anche un addestramento alla vita politica e alla lotta armata per l'Uganda libera. Sebbene D ribadisca più volte di non essere interessato agli ideali politici delle due fazioni, il gioco gli consente di avvicinarsi al credo sociopolitico di Isaac. Ciò ci permette di mettere a fuoco la centralità del conflitto ugandese nel libro e, di conseguenza, il significato dello stato-nazione, ovvero un ideale per cui la gente lotta e perde la vita. La rappresentazione della nazione nei capitoli narrati in Uganda sembra a prima vista avvicinarsi alle narrazioni e definizioni del nazionalismo tradizionale, ma in realtà, come nel discorso postcoloniale, l'idea di nazione viene ripresa per decostruirla e ricostruirla nell'epoca della decolonizzazione. Come scrive Bhabha: "[t]he nation reveals, in its ambivalent and vacillating representation, the ethnography of its own historicity and opens up the possibility of other narratives of the people and their difference".²⁸ Il significato di nazione viene dunque rinnovato per il fatto che i personaggi coinvolti nella rivoluzione ugandese non cercano di ritornare a un momento precedente l'occupazione britannica e la conseguente nascita dell'Uganda in quanto unità politica,

rimasero fedeli al loro sogno panafricano, ignorando, fin quando fu possibile, la corruzione e la violenza che imperversavano nel resto della capitale. Il giorno in cui io e Isaac arrivammo in città, quel sogno, ormai deteriorato, era stato accantonato e gli studenti si erano divisi in fazioni, caratterizzate da sottili sfumature ideologiche, in guerra tra loro. Fu Isaac che mi insegnò a dividere quelli che avevano occupato il prato centrale in segno di protesta in due settori: i veri rivoluzionari e gli impostori".

27 Goyal, "Introduction", cit., p. xvii.

28 Bhabha, "DissemiNation", cit., p. 300. "[l]a nazione rivela, nella sua ambivalente e vacillante rappresentazione, l'etnografia della sua stessa storicità e apre la strada alla possibilità di altre narrazioni sulla gente e le sue differenze" (trad. it. p. 483).

bensi vogliono combattere le disuguaglianze di potere formatesi nel paese dopo la decolonizzazione. Nel sogno dei rivoluzionari, la nazione – intesa come una comunità eterogenea in senso etnico, politico e culturale – potrà rispondere alle esigenze dei vari popoli che l’abitano. Il fatto che nessuno dei personaggi, tranne D, opti per la fuga e perciò per la dispersione diasporica, e che essi scelgano invece consapevolmente di non abbandonare il progetto nazionale a rischio della vita, appare in contraddizione con una lettura basata sul paradigma interpretativo dell’Atlantico nero.

Il concetto di nazione viene ulteriormente ridisegnato attraverso i capitoli ambientati negli Stati Uniti, dove la lotta e il contesto sociopolitico sono differenti, ma sempre legati strettamente all’idea di comunità nazionale. L’impegno in un progetto politico per la costruzione di una nazione più equa si fa più accentuato nei capitoli narrati da Helen, l’amante americana di D, in un futuro prossimo in cui D si trova negli Stati Uniti. Nei suoi romanzi, Mengestu riserva ampio spazio alla rappresentazione degli Stati Uniti, con tutte le loro contraddizioni, nell’intento di mostrarne la potenzialità di diventare una nazione che apprezza la ricchezza e la diversità degli immigrati. In *Tutti i nostri nomi*, Mengestu si sofferma sulla relazione interrazziale e interculturale dell’americana bianca Helen e dell’immigrato etiope D per evidenziare il razzismo persistente degli Stati Uniti e suggerire possibili modi per superarlo, almeno a un livello individuale. Helen stessa diventa occasione per affrontare anche il razzismo inconsapevole dei *liberals* americani negli anni immediatamente successivi l’era dei diritti civili.

Soltanto quando Helen viene assegnata a D come assistente sociale e tra di loro nasce una relazione, la donna si confronta con il proprio razzismo inconscio e con quello presente nel suo paesino natale del Midwest, Laurel. All’inizio della relazione, Helen incarna tutte le caratteristiche di una nazione che crede falsamente di aver superato le divisioni razziali in seguito alle vittorie legali del movimento per i diritti civili. Senza interrogarsi sui reali sentimenti di D, Helen usa la sua presenza in molteplici occasioni al fine di educare i suoi concittadini alla tolleranza razziale, rivestendo così il ruolo della benefattrice bianca. Intenzionata a dimostrare la sua visione aperta e umanitaria, Helen porta D in un locale con la speranza di mettere in luce il razzismo del paesino, ma il tentativo finisce col rendere D oggetto di

molteplici forme di razzismo psicologico. Nella scena che si svolge nel locale, D viene messo in pericolo esclusivamente per soddisfare l'ego di Helen e confermare la sua autoassoluzione dalla possibile complicità con la popolazione razzista, ottusa e ignorante di Laurel. Alla fine del romanzo, tuttavia, Helen si rende conto di quanto nella sua vita sia stata complice e beneficiaria inconsapevole di pratiche razziste:

As far as I could tell, no one had noticed us. I thought this was what it felt like to be invisible, but when I subtracted Isaac [D] I realized that, until he came along, this was how I had always felt. Not invisible, but a natural part of the background, entitled to all the privileges that came with that ownership.²⁹

Prendendo atto del privilegio di cui gode in quanto donna bianca, Helen riesce a fare un passo verso la giustizia razziale, togliendosi dal centro del discorso. Solo dopo aver avuto questa illuminazione, i due componenti della relazione interrazziale prendono la decisione di tenersi per mano per la prima volta in pubblico: "It didn't feel like a victory over anything, but I was proud and, to an equal degree, scared".³⁰ In questa circostanza, la logica di Helen viene capovolta rispetto alla scena precedente, in cui la donna si giustifica per aver messo D in una situazione che lo ha privato della dignità grazie alla convinzione che la loro relazione è una vittoria contro il razzismo e l'ignoranza. Infatti, se prima aveva affermato "I saw myself adding this lunch to my column of victories",³¹ ora si rende conto che questi piccoli passi non sono vittorie contro una società razzista, ma solo contro il proprio razzismo individuale.

Helen è il personaggio che rappresenta il discorso sulla *colorblindness* emerso negli Stati Uniti dopo la lotta per i diritti civili: ritiene

29 Mengestu, *All Our Names*, cit., p. 236. "Sembrava che nessuno si accorgesse di noi. Ecco che cosa significa essere invisibili, pensai, però mi resi conto che, tranne per il periodo passato con Isaac [D], lo ero sempre stata. Non proprio invisibile, bensì un elemento naturale dello sfondo, con tutti i privilegi che comportava appartenere a quello sfondo". Tutte le citazioni dai romanzi in italiano provengono dalla versione ebook della traduzione.

30 Ivi, p. 237. "Non mi sembrava una vittoria, eppure ero orgogliosa e, al contempo, spaventata".

31 Ivi, p. 38. "Mi vedevo già inserire questo pranzo nella colonna delle vittorie".

di non “vedere” il colore della pelle, crede che una volta ottenuti i diritti civili la questione razziale non sia più rilevante, parla al posto del soggetto razzializzato invece di ascoltarlo, non ha mai riflettuto sul significato della razza finché non ne ha sentito gli effetti sulla sua vita personale. È perciò legittimo interpretarla come una sineddoche degli Stati Uniti. Il percorso compiuto da Helen esemplifica invece l’ideale di una nazione americana rinnovata in direzione antinazionalista: non una nazione daltonica o monocromatica, ma un luogo dove le differenze di razza vengono riconosciute e valorizzate e dove le persone bianche adoperano il proprio privilegio nella lotta per la costruzione di un futuro migliore e una società più equa. Con questo romanzo, come nota Corinne Duboin, Mengestu dimostra che gli Stati Uniti, così come l’Uganda, sono uno spazio sociale fluido, comprensibile soltanto in relazione ad altre nazioni e storie, in cui coesistono istanze locali e globali.³²

In entrambi i casi – in Uganda e negli Stati Uniti – le lotte e le vittorie dei personaggi sono strettamente connesse a una nazione specifica. Non si può dunque prescindere dalla nazione perché, come scrive Simon During, rifiutare di riconoscere i nazionalismi significa per gli intellettuali postcoloniali autoescludersi dall’impegno politico.³³ Il concetto di nazione in questo romanzo, inoltre, non sembra affatto insufficiente a descrivere le traiettorie dell’identità razziale, come sostiene Gilroy. Il percorso di D attraversa ben tre nazioni senza dar luogo alla costruzione di un’identità basata sull’appartenenza diasporica. D cerca invece di reclamare un posto per sé prima in Uganda e poi negli Stati Uniti in quanto stati nazione, attraverso rivendicazioni di appartenenza nazionale diverse anche se sempre connesse al desiderio di costruire società in grado di accogliere differenze di classe e di razza. In Uganda il “sentimento nazionale” dei rivoluzionari è connesso al sogno di una democrazia equa che non si è realizzata dopo i processi di decolonizzazione e D e Isaac sono uniti, oltre che dall’amicizia, anche dall’impegno intellettuale e politico in quanto giovani studenti universitari coinvolti nella rivoluzione. Negli Stati Uniti, invece, l’idea di nazione evocata è legata di più alla lotta per la cittadinanza, ovvero alla ricerca di D di costruire

32 Duboin, “African and American Selves,” cit., p. 106.

33 Simon During, “Literature – Nationalism’s Other? The Case for Revision”, in Bhabha, a cura di, *Nation and Narration*, cit., pp. 138-53, qui p. 139.

una vita stabile e di regolarizzare il suo soggiorno – potenzialmente attraverso il matrimonio con Helen – in quanto il visto che è riuscito a ottenere ha la durata di un solo anno. Muovendosi fra le specificità nazionali, D è il filo che lega, a livello globale, entrambe le storie locali, senza tuttavia mai proporre una visione identitaria diasporica; al contrario, D come soggetto politico attivo dentro i confini nazionali di Uganda e USA mette in crisi la teoria transnazionale di Gilroy.

I testi di Mengestu non si propongono di recuperare un'idea tradizionale di nazione, ma neanche di mettere da parte la dimensione nazionale dell'identità culturale per concentrarsi esclusivamente sui percorsi transatlantici, come sostenuto da Gilroy per i soggetti delle diaspore transatlantiche nere; essi riformulano il significato della nazione attraverso gli occhi di chi ne è soggetto, problematizzandone la presunta omogeneità. La visione acriticamente *colorblind* che Helen ha degli Stati Uniti viene messa in crisi quando inizia una relazione per la prima volta con un nero, nonché immigrato etiope, che ha passato una fase importante della sua vita in Uganda. Mengestu coinvolge in tal modo i suoi lettori nel tentativo di una riformulazione dell'idea di nazione che comprenda popoli diversi all'interno dei suoi confini, senza necessariamente pensare i movimenti migratori unicamente attraverso una lente diasporica e sradicata. Le radici nei testi di Mengestu si possono recuperare, ma anche e soprattutto *ri-creare* – un'eventualità che Gilroy quasi ignora. I personaggi come D si inseriscono nella narrazione degli Stati Uniti per reclamare un proprio spazio, mentre quelli come Isaac e i rivoluzionari ugandesi cercano di riappropriarsi della nazione anche attraverso la violenza, rivendicando le proprie radici ugandesi. Sebbene i contesti siano diversi, in entrambi la nazione, rappresentata come indefinita ed effimera, e mai come un'unità omogenea, è centrale per la comprensione delle diaspore e dei popoli africani.

In un certo senso Mengestu sembra proporre una nuova comunità immaginata, per usare il termine coniato da Anderson, con la sua rappresentazione dell'America come crogiuolo di diversità, apparentemente simile alla classica rappresentazione degli Stati Uniti come *melting pot*, in cui però i nuovi immigranti africani dell'epoca contemporanea sono inclusi e vi abitano in una posizione di prominenza. Se, come scrive Anderson, stampa e letteratura sono crucia-

li per costituire la comunità immaginata,³⁴ i romanzi di Mengestu possono essere interpretati come contro-narrazioni che rinnovano la rappresentazione della comunità immaginata americana decostruendo la visione omogenea e monocromatica degli Stati Uniti.

L'agency femminile in *Leggere il vento*

Natasha Barnes, in una recensione dell'opera di Gilroy, scrive che "[t]here is no sustained attention to the lives of women".³⁵ Molte sono le studiose che hanno rivolto al libro la stessa critica, come per esempio Michelle M. Wright, che denuncia la focalizzazione di Gilroy su "heterosexual bourgeois American black men",³⁶ oltre alla già citata Schindler.³⁷ Mengestu, in quanto intellettuale, maschio e americano, potrebbe avere una visione altrettanto limitata, ma sembra invece voler dare ampio spazio alla donna africana o afrodiscendente, resistendo così alla problematica parzialità di un approccio che, come quello di *The Black Atlantic*, consideri rilevante e rappresentativa solo l'esperienza maschile. Non tutti i suoi romanzi però si pongono questo obiettivo. Ne *Le cose che porta il cielo* e in *Tutti i nostri nomi* Mengestu affianca i suoi protagonisti etiopi a donne americane bianche per mettere in luce le tensioni razziali e di classe tipiche di queste relazioni. Il ruolo periferico in cui sono relegate le donne nere nei due romanzi appena citati sembra evidenziare un'incapacità o mancanza di volontà di rappresentare l'intreccio particolare di razza, genere e sessualità che caratterizza la condizione della donna nera negli Stati Uniti. Nel suo secondo romanzo, *Leggere il vento*, Mengestu pone in risalto invece due donne nere: l'afroamericana Angela, l'ex-moglie del protagonista Jonas, e Miriam, la madre immigrata ed etiopica di quest'ultimo. Sebbene i due personaggi siano narrati attraverso gli occhi di Jonas, le due donne sono tutt'altro che semplici pedine nella

34 Anderson, *Imagined Communities*, cit., pp. 116 e 135.

35 Natasha Barnes, "Black Atlantic – Black America", *Research in African Literatures*, XXVII, 4 (1996), pp. 106-7, qui p. 106.

36 Michelle M. Wright, "Middle Passage Blackness and Its Diasporic Discontents: The Case for a Post-War Epistemology", in Robbie Aitken e Even Rosenhaft, a cura di, *Africa in Europe: Studies in Transnational Practice in the Long Twentieth Century*, Liverpool University Press, Liverpool 2013, pp. 217-33, qui p. 218. "uomini neri eterosessuali borghesi".

37 Schindler, "Home", cit., p. 73.

vita di quest'ultimo a scapito della loro propria storia e volontà. Nei paragrafi che seguono esaminerò il personaggio di Miriam, per poi passare a considerare la rappresentazione di Angela.

Miriam si trasferisce negli Stati Uniti dall'Etiopia tre anni dopo la partenza del marito, Yosef, e al suo arrivo scopre in lui un profondo cambiamento, causato dall'esilio e della vita inospitale che ha trovato nel nuovo continente. Una volta riunita la coppia, il marito diventa sempre più violento, sia a livello psicologico che fisico. La mia analisi si incentrerà su questa relazione non al fine di indagare e problematizzare la violenza e la maschilità tossica, ma per mettere in luce la reazione di Miriam, che non rimane passiva di fronte agli abusi bensì, seppur dentro alcuni limiti, si ribella alla crudeltà del coniuge. Infatti, nel corso del romanzo, le modalità di resistenza e autodifesa della donna aumentano progressivamente, passando da piccole ribellioni simboliche per giungere a manifestarsi in un atto estremo quale l'attentato alla vita del marito.

In una delle scene iniziali, Miriam ritarda la partenza da casa della coppia, sostenendo di aver dimenticato qualcosa di importante. In realtà, "[t]here was nothing she needed or had forgotten. She had come back here for purely selfish reasons".³⁸ La citazione allude al fatto che Miriam si ribella alle voglie del marito, che non condivide, derubandolo del tempo, anche se solo per pochi secondi. Ogni giorno, prima di affrontare la quotidianità, Miriam avverte la necessità di contare i secondi finché non recupera la calma necessaria per affrontare la vita. Tale strategia può sembrare futile, ma è un metodo attraverso cui il personaggio esercita, in modo minimo ma non per questo meno significativo, la propria capacità di agire come soggetto autonomo, nonostante le violente conseguenze che i suoi piccoli ritardi provocano – come quando, in una scena successiva, il marito le scaraventa la testa contro il finestrino della macchina. La reazione violenta dell'uomo permette a Miriam di assumere consapevolezza della propria situazione e la donna sceglie di resistere agli abusi attraverso atti simbolici di ribellione che in seguito diventeranno sempre più marcati e concreti.

Successivamente, durante una visita a un forte coloniale nel Mi-

38 Dinaw Mengestu, *How to Read the Air*, Vintage, Londra 2012 [2010] (*Leggere il vento*, trad. it. di I. Vaj, Piemme, Roma 2011), qui p. 66. "[n]on c'era niente di cui avesse bisogno o che avesse dimenticato. Era tornata in casa per puro egoismo".

dwest, Miriam tenta la fuga mentre Yosef si distrae guardando il monumento storico. Jonas, il figlio della coppia e narratore del romanzo, non sa precisamente come sia andato questo episodio, però immagina la madre che, all'epoca incinta di lui, scappa nei boschi, corre, salta i rami, si spinge al massimo delle sue forze, ma dopo pochi minuti, esausta, viene bloccata da una grande autostrada. Nuovamente, l'importanza di questa scena non consiste nell'insuccesso del tentativo di ribellione: sebbene la fuga sia fallita, la donna è però riuscita a *decidere* di scappare, anche se il senso di libertà sperimentato è soltanto momentaneo.³⁹ È, questo, una sorta di ultimo esercizio di forza di volontà da parte del personaggio prima della drammatica scena in cui Miriam tenta di ammazzare il marito. La macchina è nuovamente l'ambientazione di questo ulteriore momento di violenza domestica. Mentre Yosef picchia Miriam, la donna si protegge alla meglio con una mano, tentando con l'altra di sbloccare la cintura di sicurezza del marito alla guida:

Call what she did next self-defense, revenge, or an act of sheer deliberate fury; I'm not sure it really matters. [...] The car suddenly swerved hard and fast to the right as if someone had grabbed hold of the steering wheel and thrown it violently in that direction and was determined, despite the consequences, to hold it there [...].⁴⁰

Far sentire la propria voce in una relazione di violenza maschilista non è più sufficiente. Miriam si ribella alla sottomissione in modo estremo e, noncurante del pericolo che corre lei stessa, esprime la sua volontà di libertà attraverso il tentativo di uccidere il marito. Grant Hamilton, in un'analisi di questa scena, sostiene che la scelta di Miriam viene fatta senza pensare alla moralità, alla legalità o a

39 Il narratore descrive la corsa ipotetica con l'aggettivo "bella" ("There is nowhere to go then but back [...] but God, what a beautiful run we might have had" ["Non c'è altra possibilità se non tornare indietro [...] ma dio! Che bella corsa avremmo potuto fare"]), una scelta lessicale che loda Miriam per aver agito cercando di salvarsi. Ivi, p. 152.

40 Ivi, p. 238. "Chiamiamo quello che fece dopo autodifesa, vendetta o un atto di furia pura, non sono sicuro che sia importante [...] Di punto in bianco l'auto sterzò velocemente a destra, come se qualcuno avesse afferrato il volante e l'avesse girato violentemente in quella direzione e fosse determinato, nonostante le conseguenze, a tenerlo fermo lì".

qualsiasi altro modello che condiziona le nostre decisioni.⁴¹ Una tale lettura, tuttavia, priverebbe il personaggio della propria autonomia e capacità di azione, suggerendo una reazione incurante delle conseguenze, mentre a me sembra evidente nel testo che la decisione di Miriam si basa su una scelta consapevole, anche se quasi istantanea. Nonostante il rimorso che la assale dopo l'attentato, la sua azione rimane comunque il risultato di una decisione che la donna prende nella piena consapevolezza delle conseguenze. Il personaggio si libera del ruolo di vittima femminile passiva, divenendo autrice della propria vita: il marito non muore, ma Miriam diventa consapevole che potrebbe togliergli la vita se fosse necessario per salvarsi. Con l'avanzare della narrazione Miriam assume piena coscienza delle proprie capacità e risorse, che esercita più volte ribellandosi al marito e cercando modi alternativi per uscire dallo stereotipo dell'immigrata e moglie sottomessa. Attraverso la valutazione delle possibilità e la riflessione sulle strategie mediante le quali può opporsi alla volontà del marito, Miriam non rimane passiva di fronte all'aggressore sebbene sia costretta a volte ad accontentarsi di piccole vittorie quali la conta dei secondi. Inoltre, sebbene l'*agency* di Miriam si limiti al contesto personale e familiare, tale scelta autoriale non implica una visione ignara di come questa possa espandersi a possibili contesti sociopolitici. Sono proprio le condizioni di violenza domestica in cui Miriam vive a non permetterle di diventare un soggetto attivo al di fuori della sfera privata e il suo caparbio desiderio di sottrarsi alla sottomissione al marito, pur non avvenendo nell'ambito pubblico e sociopolitico, ha valenza di resistenza politica.

Occorre ricordare che gli episodi sopra citati potrebbero non essere realmente accaduti, in quanto il narratore del romanzo è Jonas, che riempie con la propria fantasia e immaginazione i momenti della relazione tra i suoi genitori che gli sono ignoti od oscuri. Alcuni critici si sono già soffermati sulla funzione testuale del narratore inaffidabile nella scrittura di Mengestu e diversi studi e recensioni hanno indagato il significato di questa tecnica narrativa.⁴² Tuttavia è impor-

41 Grant Hamilton, "Aporia and Diaspora: The Unliveable [sic] Life in Dinaw Mengestu's *How to Read the Air*", *Journal of the African Literature Association*, XII, 2 (2018), pp. 153-65, qui p. 160.

42 Emma Bond, "'Let me go back and recreate what I don't know': Locating Trans-national Memory Work in Contemporary Narrative", *Modern Languages*

tante sottolineare che, si tratti o meno di episodi reali, la scrittura di Mengestu pone in risalto l'*agency* di donne troppo spesso ignorate nelle storie maschili e private della capacità di reagire e cambiare le proprie condizioni di vita. In questo romanzo l'importante non è se gli episodi siano reali o meno, ma che vengano raccontati, diversificando in tal modo un immaginario letterario che spesso ignora la condizione delle donne africane.

Oltre “una storia unica”: solidarietà tra la vecchia e la nuova diaspora africana negli Stati Uniti

Sebbene la relazione romantica tra Jonas e Angela in *Leggere il vento* giunga a termine, essa è caratterizzata da momenti di contatto tra i due personaggi, a dimostrazione che le fratture, sicuramente esistenti tra gli afroamericani e la nuova diaspora africana, si possono colmare. In questo modo, il romanzo mette in discussione le frequenti rappresentazioni di rapporti di ostilità e diffidenza tra i due gruppi che compaiono tanto nei testi letterari quanto negli studi critici.⁴³ Che

Open (2016), pp. 1-21, qui pp. 9-10; Ron Charles, “Dinaw Mengestu’s *How to Read the Air*, Reviewed by Ron Charles”, *The Washington Post*, 3/11/2010, ultimo accesso il 26/1/2021; Anthony Cummins, “*How to Read the Air* by Dinaw Mengestu: Review”, *The Telegraph*, 9/2/2011, ultimo accesso 26/1/2021; James Lasdun, “*How to Read the Air* by Dinaw Mengestu – Review”, *The Guardian*, 1/1/2011, ultimo accesso il 26/1/2021; Justine McConnell, “Generation Telemachus: Dinaw Mengestu’s *How to Read the Air*”, in Edith Hall e Justine McConnell, a cura di, *Ancient Greek Myth in World Fiction Since 1989*, Bloomsbury, Londra e New York 2016, pp. 225-36, qui pp. 228-30.

43 Alcuni critici ricorrono ai romanzi di Mengestu per trovare esempi dell'antagonismo tra la nuova e la vecchia diaspora africana. Louis Chude-Sokei scrive che ne *Le cose che porta il cielo* i vicini afroamericani si rifiutano di stabilire un rapporto amichevole con Sepha in quanto lo vedono come estraneo e amico di Judith, la donna bianca che simbolicamente dà il via al processo di gentrificazione del quartiere. Inoltre, in *Tutti i nostri nomi*, l'amico africano di D, che già si trova negli Stati Uniti, l'avverte di non avvicinarsi troppo agli afroamericani per non macchiare la sua reputazione. Corinne Duboin utilizza i romanzi di Dinaw Mengestu e Taiye Selasi per sostenere che gli africani americani rifiutano la razza come categoria identitaria. Oppure ancora, sia Chude-Sokei sia Ledent vedono nella produzione letteraria e nella vita di Chimamanda Ngozi Adichie una conferma della suddetta ostilità. Chude-Sokei cita anche l'episodio in *What Is the What* di David Eggers in cui degli adolescenti afroamericani deridono il narratore africano, incolpandolo della schiavitù transatlantica. Si vedano Chude-Sokei, “The Newly Black Ameri-

il matrimonio dei due personaggi si concluda con un divorzio non rappresenta una prova dell'impossibilità di avvicinare la nuova e la vecchia diaspora africana, come l'autore stesso ha dichiarato suggerendo una lettura meno negativa della conclusione del romanzo: "It is a happy ending. Nothing is resolved permanently, but I think it's happy because there's an understanding of mutual love at the end that reconciles the brutality and violence that have shaped the narrator and his marriage".⁴⁴ Il protagonista perciò giunge alla piena consapevolezza di sé stesso e del significato della sua relazione con l'ormai ex-moglie. Una tale affermazione rafforza la valutazione del matrimonio tra i due personaggi in senso positivo, almeno nella sua fase iniziale, perché è in questa sede che l'interculturalità incorporata nel romanzo mette radici e cresce.

Jonas è decisamente americano, in quanto nato sul suolo statunitense da genitori immigrati dall'Etiopia, paese in cui non è mai stato. Nonostante la sua *Americanness*, porta sulle spalle il peso del passato della sua famiglia e le sue radici affondano nell'Etiopia. Quindi, la relazione tra lui e Angela può essere interpretata come un avvicinamento di due mondi diversi, quello della nuova diaspora africana, rappresentato da Jonas, e quello della vecchia diaspora africana, rappresentato da Angela. Angela trova conforto nel marito per la loro condivisione della nerezza, base comune per la comprensione delle emozioni, a volte contraddittorie, dalle quali la moglie si sente soffocata nella sua nuova vita da avvocatessa. La sua professione rappresenta l'ingresso in una nuova classe sociale prestigiosa a cui non avrebbe mai pensato di poter accedere e l'uscita dalla povertà le provoca sentimenti contrastanti, un mix di orgoglio e senso di colpa evidente nell'episodio in cui la donna si trova con il marito in un ristorante di lusso:

"Don't look now," Angela said, "but we're the only black people here." She pretended to whisper to me from behind her menu.

cans", cit., pp. 57 e 67-69; Mengestu, *All Our Names*, cit., p. 177; Duboin, "African and American Selves", cit., p. 110; Ledent, "Reconfiguring the African Diaspora", cit., p. 108.

44 La Force, "Dinaw Mengestu", cit. "[è] difatti un lieto fine. Nulla è permanentemente risolto, ma penso che sia un lieto fine perché c'è una comprensione di amore reciproco alla fine che riconcilia la brutalità e la violenza che hanno caratterizzato il narratore e il suo matrimonio".

“Don’t worry,” I told her. I covered the left side of my face with the menu. “I don’t think anyone’s noticed.”

“Someone is probably wondering why they don’t see more black people here, especially since we’ve all supposedly come so far.”

“I’m sure then that they’re grateful to see us.”

“As long as it’s just the two of us, trust me. They’re delighted”.⁴⁵

Angela, con ironia, banalizza gravi problemi sociali rendendoli risibili, ed esige che Jonas rispecchi i suoi stessi sentimenti. Il marito la asseconda, affermando che quell’ambiente elegante appartiene anche a loro, due professionisti che esercitano il diritto di occupare tale spazio. Jonas è pienamente consapevole del razzismo e delle relazioni gerarchizzate tra razze diverse negli Stati Uniti, essendoci nato e cresciuto, però il contesto etiope che ha alle spalle consente una lettura diversa dell’episodio sopra descritto. La biografia di Mengestu, che ha basato il personaggio sulla propria vita, conferma tale interpretazione.⁴⁶ In un racconto biografico sulla vita di un amico di famiglia, Mengestu scrive della convinzione degli immigrati etiopi della loro diversità rispetto gli americani neri;⁴⁷ in maniera simile, un’altra autrice etiope americana, Nafkote Tamirat, racconta che la prima domanda che i suoi genitori le pongono quando si parla di una nuova persona è se sia “[w]hite, black, or Ethiopian” – una domanda che esplicita quanto le due diaspore sentano di appartenere a due gruppi diversi, sia storicamente sia culturalmente.⁴⁸

45 Mengestu, *How to Read the Air*, cit., p. 79. “‘Non guardare’ disse Angela ‘ma siamo i soli neri in questo posto’. Finse di bisbigliare da dietro il menu. ‘Non preoccuparti’ le dissi coprendo il lato sinistro del viso con il menu. ‘Penso che nessuno l’abbia notato’. ‘Forse qualcuno si sta chiedendo come mai non si vedano più neri da queste parti, dal momento che, a quanto sembra, ne abbiamo fatta di strada’. ‘Allora sono sicuro che sono grati di vederci qui’. ‘Finché siamo solo noi due, credimi. Ne sono felicissimi’.”

46 La Force, “Dinaw Mengestu”, cit. L’autore e il personaggio condividono il background etiope, crescono nello stesso paese dell’Illinois e si trasferiscono a New York. La vita di Jonas ripercorre le tappe principali di quella di Mengestu, tranne che per una differenza significativa: Jonas nasce negli Stati Uniti mentre Mengestu nasce in Etiopia e si trasferisce negli Stati Uniti a soli due anni.

47 Dinaw Mengestu, “Solomon’s Search”, *The Atlantic*, 14/5/2016, ultimo accesso il 26/1/2021.

48 Nafkote Tamirat, “In the Nineties, Race Didn’t Exist”, *The Paris Review*, 26/9/2018, , ultimo accesso il 24/2/2021. “bianco, nero, o etiope?”

Tuttavia, la rivendicazione della propria differenza non implica necessariamente un'assenza di solidarietà tra i nuovi immigrati africani e gli afroamericani, come tenterò di spiegare attraverso l'episodio di *Leggere il vento* sopra descritto. La relazione tra Jonas e Angela funziona, almeno nella fase iniziale, perché i due cercano punti di contatto tra loro: oltre alla condivisione della nerezza, i due intraprendono una relazione romantica dopo essersi conosciuti come colleghi in un centro di assistenza per i rifugiati negli Stati Uniti. La loro è una solidarietà panafricana: vogliono entrambi fornire assistenza agli immigrati (africani e non) nella ricerca della regolarizzazione del proprio soggiorno negli Stati Uniti. In un altro episodio, Jonas e Angela si fanno gioco degli stereotipi sui neri americani per dimostrarne l'assurdità. Angela nasconde un trauma dovuto all'abbandono da parte del padre quando era ragazzina e, com'è tipico di Mengestu, utilizza un gioco per venire a patti con quel passato. Durante una festa dell'organizzazione per cui lavorano, la coppia

spent the rest of the evening trying to find ways to interject the words "That's the same thing my father said just before he left us" into other people's conversations. Mostly we kept the joke to ourselves, but when someone near the front door announced he was going to buy cigarettes, Angela couldn't help herself. [...] We were still laughing when we came home a half hour later.⁴⁹

Benché i suoi genitori siano etiopi, e quindi non condividano gli stessi stereotipi degli afroamericani, Jonas partecipa al gioco di Angela perché comprende la posizione della moglie, che scherza sul suo passato traumatico per eliderne il peso emotivo. Anche se non condivide il suo trauma, si unisce alla moglie nel gioco, distruggendo così le potenziali barriere tra un immigrato di seconda generazione e un'afroamericana.

Anche nel suo primo romanzo, *Le cose che porta il cielo*, Mengestu suggerisce che le due diaspore africane negli Stati Uniti siano

49 Mengestu, *How to Read the Air*, cit., p. 52. "Passammo il resto della serata cercando di trovare modi per infilare nelle conversazioni altrui le frasi del tipo 'È la stessa cosa che ha detto mio padre prima di lasciarci'. Nella maggior parte dei casi tenevamo lo scherzo per noi, ma quando un tizio uscendo annunciò che andava a comprare le sigarette, Angela non riuscì a trattenersi. [...] Ridevamo ancora tornando a casa, una mezz'ora dopo".

più simili che antagonistiche. Molti critici, come Ledent, Goyal e Chude-Sokei, analizzano la relazione fra Sepha e i suoi amici africani come esempio di una nuova rete di sostegno transnazionale nel mondo atlantico diasporico, mentre la relazione tra Sepha e i suoi vicini nel quartiere a maggioranza nera confermerebbe un'ostilità crescente tra i nuovi migranti e gli afroamericani.⁵⁰ Tuttavia, secondo Goyal, "[t]he tendency to read these new fictions either as a sign of friction between new and old diasporas [...] obscures the new forms of connection, critique, and optimism on display".⁵¹ Verso la fine di *Le cose che porta il cielo*, un uomo afroamericano viene arrestato per aver provocato l'incendio doloso che distrugge la casa di Judith, la donna bianca che gli abitanti del quartiere – tranne Sepha – considerano un invasore. Quando gli occhi di Sepha scorgono per la prima volta una fotografia del colpevole, il protagonista viene colpito dalla seguente riflessione:

I was surprised, when I first saw the picture, how closely he and I resembled each other. [...] I began to think of Franklin Henry Thomas [the arsonist] as my coconspirator in life. I even thought briefly of visiting him in jail so I could tell him that I alone understood why he did what he did.⁵²

Mentre Chude-Sokei dà rilievo alla relazione fra Sepha e la vicina bianca Judith, ignorando nella sua lettura i vicini afroamericani,⁵³ nel passo sopra citato il narratore dimostra di percepire un'affinità con l'uomo afroamericano. Soltanto nell'assenza dei fattori esterni e nelle riflessioni private, Sepha riconosce una possibile somiglianza tra sé e la comunità afroamericana: nella sua posizione unica e specifi-

50 Ledent, "Reconfiguring the African Diaspora", cit., p. 110. Chude-Sokei, "The Newly Black Americans", cit., p. 58. Goyal, "We Need New Diasporas", cit., pp. 643-45.

51 Ivi, p. 660. "[I]a tendenza a interpretare queste nuove narrazioni come prova dell'attrito tra nuove e vecchie diaspore preesistenti [...] mette in secondo piano le nuove forme di legame, di critica e di ottimismo che sono in mostra".

52 Dinaw Mengestu, *Children of the Revolution*, Vintage, Londra 2008 [2007] (*Le cose che porta il cielo*, trad. it. di L. Piussi, Piemme, Roma 2008), p. 225. "La prima volta che lo vidi [Franklin Henry Thomas, l'incendiario] notai con stupore quanto ci assomigliassimo [...] cominciai a pensare a Franklin Henry Thomas come a un mio congiurato nella vita: per un attimo pensai addirittura di andarlo a trovare in carcere per dirgli che io solo capivo perché avesse fatto quel che aveva fatto".

53 Chude-Sokei, "The Newly Black Americans", cit., p. 57.

ca di immigrato, esule, solitario, etiopio e americano, Sepha riesce a capire i sentimenti contraddittori dell'incendiario, il quale crede che tanto la propria identità quanto la comunità afroamericana di Logan Circle siano in difficoltà e sull'orlo della sparizione.

Conclusioni

Sulla scia della diatriba esistente fra studiosi come Thomas e Chude-Sokei, qui in parte riassunta, la mia analisi ha inteso dimostrare la necessità di problematizzare i rapporti, estetici e reali, fra le due diaspore africane negli USA. All'arrivo negli Stati Uniti, i nuovi immigrati africani incontrano infatti non soltanto gli afroamericani, ma anche americani bianchi e altri immigrati, di diverse razze ed etnie: le relazioni intricate tra questi gruppi complicano le nozioni di immigrazione, appartenenza e diaspora, e i testi di Mengestu chiedono con insistenza ai lettori di evitare facili interpretazioni di fenomeni ben più complessi, che non possono essere né compresi né rappresentati nella loro interezza in un unico romanzo. Le opere di Mengestu incorporano molteplici personaggi, vari spostamenti, molte nazioni e temporalità differenti. Benché la vita negli Stati Uniti rimanga tema primario, nei suoi romanzi l'autore decentralizza discorsi americano-centrici attraverso continui richiami e rimandi al continente africano. Dinaw Mengestu, uno degli autori di maggior rilievo nella scena letteraria americana, africana e internazionale, offre, attraverso il rilievo dato alla nazione e alla dimensione femminile, un'espansione della visione dell'Atlantico nero, a conferma della necessità di riconsiderare il paradigma gilroyano alla luce delle nuove esperienze diasporiche che continuano a emergere nel millennio odierno.

Brandon Michael Cleverly Breen è dottorando in Studi filologico-letterari e storico-culturali presso l'Università di Cagliari. Il suo progetto di ricerca si focalizza sulla letteratura degli autori etiopi americani e su questioni di trauma storico, appartenenza nazionale e diasporica, tradizione letteraria.

Lontano dal Paradiso: identità nera e (non) appartenenza in *We Need New Names* di NoViolet Bulawayo

Chiara Patrizi

Diaspore e identità ibride

Nel corso dei primi decenni del ventunesimo secolo, la letteratura della nuova diaspora africana è arrivata a occupare uno spazio di rilievo all'interno del panorama letterario statunitense e ha contribuito ad arricchire e problematizzare in chiave transnazionale il dibattito riguardante la *blackness*.¹ Si tratta di testi difficilmente classificabili dentro i confini ristretti delle letterature nazionali in quanto, sia per stile che per contenuti, si muovono da una sponda all'altra dell'Atlantico, così come fanno i loro autori e autrici, anche per questo spesso definiti *Afropolitans*, secondo una terminologia inaugurata da Taiye Selasi nel 2005.² Ne consegue che queste opere, al pari di

1 Si vedano in particolare Teju Cole, *Open City*, Random House, New York City 2011; Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, Anchor Books, New York City 2013; Yaa Gyasi, *Homegoing*, Penguin, London 2016. Per una panoramica su questa letteratura, si veda Elisa Bordin, "La nuova diaspora africana negli Stati Uniti: *blackness*, letteratura e transnazionalità", *Ácoma*, 19 (autunno-inverno 2020), pp. 19-33.

2 L'*Afropolitan*, secondo Selasi, "must form an identity along three dimensions: national, racial, cultural – with subtle tension in between" ("deve formare un'identità su tre dimensioni: nazionale, razziale, culturale. Con una sottile tensione nel mezzo"), un processo di internalizzazione delle altre identità che l'autrice vede come spesso inconscio e tutto sommato fluido. Taiye Selasi, "Bye-Bye Barbar", *Callaloo*, 36, 3 (2013), pp. 528-30, qui p. 530. Tale prospettiva è stata criticata per il fatto di rappresentare principalmente l'esperienza dell'élite, e opposta invece a un afropolitanismo più radicale e socialmente attivo, per esempio in Emma Dabiri, "Why I am Not an Afropolitan", *Africa Is a Country*, 2014, <https://africasacountry.com/2014/01/why-im-not-an-afropolitan/> (ultimo accesso 01/03/2022). Tra gli studiosi che hanno sviluppato e problematizzato in prospettiva storica e politica il concetto, Achille Mbembe sottolinea che, "Afropolitanism is an aesthetic and a particular poetic of the world. It is a way of being in the world, refusing on principle any form of victim identity – which does not mean that it is not aware of the injustice and violence inflicted on the continent and its people by the law of the

coloro che le producono, sono emblematiche di come l'esperienza della diaspora dia forma a un certo tipo di identità culturale e di soggettività in cui convivono spirito di adattamento e rivendicazione delle proprie origini, che le rendono capaci di mettere in crisi le vecchie categorie di pensiero e potere. A questo proposito, Stuart Hall ha sottolineato che:

The diaspora experience [...] is defined, not by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of "identity" which lives with and through, not despite, difference; by hybridity. Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference.³

Scrivendo ad alcuni anni di distanza da Hall, lo storico e critico letterario del Malawi Paul T. Zeleza ribadisce che l'esperienza della diaspora costituisce "simultaneously a state of being and a process of becoming, a kind of voyage that encompasses the possibility of never arriving or returning, a navigation of multiple belongings, of networks of affiliation".⁴

world. It is also a political and cultural stance in relation to the nation, to race, and to the issue of difference in general" ("L'Afropolitanismo è un'estetica e una particolare poetica rispetto al mondo. È un modo di essere al mondo rifiutando per principio ogni forma di vittimizzazione identitaria; il che non significa che non sia consapevole dell'ingiustizia e della violenza inflitte al continente e alla sua gente dalla legge del mondo. È una presa di posizione politica e culturale rispetto alla nazione, alla razza, e alle questioni legate alla differenza in generale"). Achille Mbembe, "Afropolitanism", *Nka Journal of Contemporary African Art*, 46 (maggio 2020), pp. 56-61, qui p. 60. Se non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

3 Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora", in Paul Gilroy e Ruth W. Gilmore, a cura di, *Selected Writings on Race and Difference*, Duke University Press, Durham 2021, p. 267. "L'esperienza della diaspora [...] viene definita non da essenza o purezza, ma dal riconoscimento di una necessaria eterogeneità e diversità; da una concezione di 'identità' che vive con e attraverso la differenza, e non a dispetto di essa; dall'essere ibrida. Le identità diasporiche sono quelle che costantemente si producono e riproducono in modo diverso, tramite trasformazione e differenza".

4 Paul T. Zeleza, "Diaspora Dialogues: Engagements Between Africa and Its Diasporas", in Isidore Okpewho e Nkiru Nzegwu, a cura di, *The New African Diaspora*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis 2009, p. 32. "Allo stesso tempo una condizione dell'essere e un processo in divenire, una sorta di viaggio che racchiude l'eventualità di non arrivare o ritornare mai, un navigare attraverso molteplici appartenenze, attraverso reti di connessioni".

We Need New Names (2013) di NoViolet Bulawayo mette in scena tale ibridità, fluidità e frammentarietà, che nel romanzo emergono come principale strumento di sopravvivenza, ma anche di creatività, della nuova diaspora africana. Questo saggio si concentra su come la prosa di Bulawayo riesca a veicolare le complessità di tale identità, esplorando una grande varietà di temi collegati a più livelli alla migrazione e alla *blackness*, senza mai ridurli a un mero accumulo di stereotipi. Le strategie narrative adottate, come per esempio i frequenti cambi di prospettiva di una narrazione che però rimane omodiegetica, o la combinazione di ironia pungente, linguaggio lirico e vicende tragiche, consentono all'autrice di affrontare temi quali la povertà, la violenza, l'HIV, la guerra, la immigrazione irregolare e lo sfruttamento, in modo profondo e realistico. Il romanzo si avvale di queste storie soprattutto per il loro essere determinanti nel costruire identità individuali e collettive dentro e intorno alle diaspore, come Bulawayo stessa ha spiegato: "We are living at a time when the world is becoming smaller—throw a stone in a crowded place and you will hit a couple of people who come from somewhere, who are removed from their homelands for one reason or another. I wanted the novel to mirror this reality".⁵

Nella baraccopoli dall'amaramente ironico nome di Paradise, in Zimbabwe,⁶ un gruppo di bambini affronta con ingegno infantile e ironia disillusa le difficoltà e tragedie (politiche, sociali e personali) che affliggono la vita della propria comunità, mentre sognano una vita migliore in America e rubano, quando possono, frutti di guava nel ricco quartiere di Budapest. Portavoce di questa narrazione collettiva è Darling, che di lì a poco emigrerà negli Stati Uniti per raggiungere la zia Fostalina a "Destroyedmichygen". Anche in questo caso, con eloquente sarcasmo, il nome del luogo sottintende e

5 NoViolet Bulawayo, "We Need New Names by NoViolet Bulawayo", *The Guardian*, 15/11/2015, (ultimo accesso 05/04/2022). "Viviamo in un'epoca in cui il mondo sta diventando più piccolo: se lanci un sasso in un posto affollato, colpirai un paio di persone che vengono da qualche altra parte, sradicate dalla propria patria per un motivo o per un altro. Volevo che il romanzo riflettesse questa realtà".

6 Anche se il paese non viene esplicitamente menzionato, i riferimenti allo Zimbabwe dei primi anni duemila sono piuttosto evidenti: dagli effetti che l'Operazione Murambatsvina, iniziata nel 2005, ha avuto sulle minoranze locali (tra cui gli Ndebele, di cui l'autrice fa parte), al governo del presidente Mugabe (1980–2017), agli eventi in cui viene menzionato il vicino Sud Africa (i.e. migrazione intra-continentale, sfruttamento nelle miniere di diamanti, AIDS).

preannuncia una destinazione tutt'altro che accogliente ed effettivamente, nonostante le promesse di un futuro migliore, alla prova dei fatti l'America reale si rivelerà avere ben poco in comune con la "My America" sognata dalla bambina.

Negli Stati Uniti, Darling scopre che la propria nerezza ha implicazioni sociali ingombranti e limitanti tanto quanto la propria condizione di migrante irregolare, e che entrambe la condannano a quella doppia invisibilità evidenziata da Bryce-Laporte, "as blacks and as black foreigners",⁷ ma anche, parallelamente, a una iper-visibilità dettata dalla propria apparenza fenotipica che la rende altrettanto vulnerabile, a rischio di ciò che Zeleza definisce una "triple subordination: as immigrants, as people who arrived recently, and as people many of whom are black".⁸ L'esperienza del romanzo è dunque esemplare delle difficoltà che i migranti della nuova diaspora africana vivono oggi sul suolo statunitense, mentre cercano di adattarsi alla società americana senza perdere la propria identità.⁹

Se, nelle parole di Stuart Hall, le comunità di migranti nelle metropoli occidentali del secolo scorso sono "the products of the new diasporas created by the postcolonial migrations. They must learn to inhabit at least two identities, to speak two cultural languages, to translate and negotiate between them",¹⁰ nel caso della nuova dia-

7 "In quanto neri e in quanto neri stranieri". Roy Simon Bryce-Laporte, "Black Immigrants: The Experience of Invisibility and Inequality", *Journal of Black Studies*, 3, 1 (1972), pp. 29–56, qui p. 31.

8 Zeleza, "Diaspora Dialogues", cit., p. 40. "triplice subordinazione: come immigrati, come persone arrivate di recente, e come persone che per la maggior parte sono nere".

9 Ivi, pp. 35-42.

10 Stuart Hall, "The Question of Cultural Identity", in Stuart Hall, David Held e Tony McGrew, *Modernity and Its Futures*, Polity Press, Cambridge 1992, p. 310. "I prodotti delle nuove diasporae create dalle migrazioni postcoloniali. Devono imparare ad abitare almeno due identità, a parlare due linguaggi culturali, a tradurre e negoziare tra l'uno e l'altro". Hall elabora le proprie teorie principalmente tra gli anni Settanta e gli anni Novanta e fa quindi riferimento a esperienze diasporiche antecedenti a quelle del romanzo, che è invece ambientato nei primi anni Duemila, ma le sue riflessioni sono state e rimangono fondamentali per comprendere i mutamenti del concetto di diaspora e di identità culturale nel corso del Ventesimo secolo. Anche se con le dovute differenze, l'identità diasporica narrata da Bulawayo è "figlia" delle esperienze delle precedenti ondate migratorie che dal continente africano si sono dirette verso gli Stati Uniti a partire dalla seconda metà del Novecento.

spora africana negli Stati Uniti, il percorso di costruzione identitaria, che non è necessariamente armonioso o indolore, si complica ulteriormente. Ciò avviene perché si inserisce in un contesto sociale in cui la questione razziale permane irrisolta, con la conseguenza che il colore della pelle è ancora determinante nel plasmare destini individuali e collettivi. A rimarcare la dissonanza tra le due identità di Darling, quella che porta con sé dalla propria terra d'origine e quella che deve costruirsi nel paese di arrivo, la struttura diegetica di *We Need New Names* è nettamente divisa in due, dal punto di vista sia spaziale sia temporale, tra Zimbabwe e Stati Uniti. Tale scelta stilistica delinea due mondi reciprocamente chiusi, incapaci di dialogare l'uno con l'altro nella realtà quotidiana. L'America è una presenza lontana ma costante nella realtà dello Zimbabwe, e viceversa; entrambe però diventano dimensioni più immaginarie che reali, frutto dell'esperienza e delle aspettative dei personaggi, a rappresentare rispettivamente un futuro e un passato altrettanto illusori e perduti, che a fatica si cerca di conciliare e comprendere nella realtà. Nel romanzo, è questa la condizione di molte e molti migranti irregolari negli Stati Uniti, intrappolati a metà tra due mondi, tra l'impossibilità del ritorno volontario e il rischio del rimpatrio coatto, accomunati da un'esperienza dolorosa, capace di abbattere barriere linguistiche e culturali più di quanto non faccia il sogno americano.¹¹

***Umuntu ngumuntu ngabantu*:¹² il delicato equilibrio di una narrazione collettiva**

È interessante notare come la costante trasformazione e negoziazione tramite differenziazione e discontinuità che producono l'identità ibrida delle diaspore venga rappresentata da Bulawayo anche e soprattutto attraverso i diversi narratori che si susseguono nel romanzo. A partire dal *we* già enunciato nel titolo, l'autrice si avvale della voce di Darling, che alterna la prima persona plurale alla prima e seconda perso-

11 Mi riferisco in particolare al capitolo intitolato "How They Lived", che approfondirò nel corso del saggio.

12 NoViolet Bulawayo, *We Need New Names*, Vintage, London 2013, p. 293. Nei ringraziamenti finali del romanzo, il motto dell'*Ubuntu* (in italiano "io sono ciò che sono in virtù di ciò che tutti siamo") è tradotto in inglese come "A person is a person because of other people".

na singolare, ma nel testo trova spazio anche un più “convenzionale” narratore onnisciente in terza persona. Ne deriva una storia dotata anch’essa, al pari della sua protagonista, di un’identità ibrida, con le caratteristiche delle narrazioni al plurale che, secondo Brian Richardson, essendo particolarmente adatte a rappresentare la coscienza collettiva, sono naturalmente portatrici di istanze postcoloniali e rivoluzionarie; anche per questo vengono usate con i risultati più interessanti proprio da autrici e autori “black Africans and members of the African Diaspora”,¹³ come strumento stilistico tramite cui sovvertire le narrazioni canoniche dell’Altro nel mondo occidentale.

La prima parte del romanzo è ambientata in Zimbabwe e inizia precisamente con un narratore collettivo, un *we* che raccoglie la prospettiva del gruppo di amici di Darling a Paradise, accentuando così anche la loro distanza dal mondo degli adulti, che sembrano non essere in grado di provvedere a loro né di proteggerli o guidarli:

We are on our way to Budapest: Bastard and Chipo and Godknows and Sbho and Stina and me. We are going even though we are not allowed to cross Mzilikazi Road, even though Bastard is supposed to be watching his little sister Fraction, even though Mother would kill me dead if she found out; we are just going. There are guavas to steal in Budapest, and right now I’d rather die for guavas. We didn’t eat this morning, and my stomach feels like somebody just took a shovel and dug everything out.¹⁴

Il nome del quartiere benestante di Budapest rimanda a un Occidente immaginato, remoto e quasi esotico, un luogo dove placare la

13 Brian Richardson, *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*, Ohio State University Press, Columbus 2006, p. 56. “Neri africani e membri della diaspora africana”. Sulle funzioni e gli effetti delle narrazioni alla seconda persona, al plurale, e di quelle che combinano più persone, vedi in particolare i capitoli 2, 3 e 4.

14 Bulawayo, *We Need New Names*, cit., p. 1. “Stiamo andando a Budapest: Bastard, Chipo, Diolosà, Sbho, Stina e io. Stiamo andando anche se non abbiamo il permesso di attraversare Mzilikazi Road, anche se Bastard dovrebbe badare a Frazione, la sorellina, anche se Mamma mi ammazzerebbe se lo venisse a sapere. Stiamo semplicemente andando. A Budapest ci sono guave da rubare e adesso come adesso morirei per delle guave. Stamattina non abbiamo mangiato ed è come se qualcuno mi avesse svuotato lo stomaco con un badile” (*C’è bisogno di nuovi nomi*, trad. it. di E. Malanga, Bompiani, Milano 2014, p. 7. Tutte le traduzioni del romanzo sono tratte da questa edizione).

fame, da raggiungere anche a costo di contravvenire alle regole. Nel loro paese, Darling e i suoi amici sembrano muoversi come un unico individuo verso il proprio obiettivo, lasciandosi alle spalle tutto, noncuranti dei rischi (“we are going even though we are not allowed [...] we are just going”), quasi fossero le prove generali di un prossimo futuro da migranti.

La seconda parte, ambientata negli Stati Uniti, si apre invece alla seconda persona, con un cambio di prospettiva che, attraverso la perdita del *we*, rimarca immediatamente la distanza che intercorre tra Darling e il proprio paese, lontano e forse già perduto, ma anche la distanza con il paese di arrivo, che di accogliente sembra avere ben poco:

If you come here where I am standing and look outside the window, you will not see any men seated under a blooming jacaranda playing draughts. Bastard and Stina and Godknows and Chipo and Sbho will not be calling me off to Budapest. You will not even hear a vendor singing her wares, and you will not see anyone playing country-game or chasing after flying ants. Some things happen only in my country, and this here is not my country; I don't know whose is.¹⁵

Similmente a quanto osservato ancora da Richardson nel suo studio, anche in *We Need New Names* l'abbandono del plurale segnala che “the shared consciousness does not appear to extend beyond the social space that produced it”.¹⁶ Inoltre, attraverso l'immagine di Darling immobile di fronte alla finestra in Michigan, mentre sembra chiedere silenziosamente l'aiuto di qualcuno per guardare fuori e capire il motivo per cui si sia ritrovata a vivere in un posto del genere,¹⁷

15 Ivi, p. 147. “Se veniste qui dove sono e guardaste fuori dalla finestra non vedreste uomini seduti a giocare a dama sotto un albero di jacaranda in fiore. O Bastard, Stina, Diolosà, Chipo e Sbho che mi chiamano per andare a Budapest. Non sentireste una venditrice decantare le sue merci, non vedreste nessuno giocare al gioco delle nazioni o rincorrere le formiche volanti. Certe cose succedono solo nel mio paese, e questo non è il mio paese. Non so di chi sia” (trad. it. p. 136).

16 Richardson, *Unnatural Voices*, cit., p. 45. “La coscienza condivisa non sembra estendersi oltre la dimensione sociale che l'ha prodotta”.

17 Il passo evidenzia anche quella che Richardson definisce “one of the most fascinating features of second person narrative: the way the narrative ‘you’ is alternately opposed to and fused with the reader – both the constructed and the actual reader” (“una delle caratteristiche più interessanti delle narrazioni in secon-

l'autrice introduce anche quel senso di attesa e solitudine che, pagina dopo pagina, crescerà in intensità, perché rimarrà insoddisfatto, e che costituisce il sentire esistenziale proprio del migrante irregolare.

Il capitolo prosegue con una Darling ormai adolescente intenta a osservare la neve cadere, "a greedy monster [which] has swallowed everything", bianca e gelida come la società americana, "[a] coldness that makes like it wants to kill you, like it's telling you, with its snow, that you should go back to where you came from".¹⁸ Proprio come il razzismo istituzionalizzato che si nasconde dietro la facciata poco convincente dell'America post-razziale, "when the snow falls it doesn't even make a sound. That's why I am watching it – because it's so sneaky". Darling scruta la neve con sospetto, consapevole che quel clima silenziosamente ma intensamente ostile non è soltanto meteorologico ma soprattutto umano, eppure è determinata a non lasciarsi opprimere: "Right now I know what it is trying to do: it is waiting for me to come out so that it can cover me too, but I will not be going out of that door. [...] I say I am staying in this house because I know what this snow is trying to do".¹⁹

La composizione delle voci narranti si complica ulteriormente nei capitoli intitolati "How They Appeared", in cui fa la sua comparsa la terza persona del narratore onnisciente, "How They Left", con una seconda persona in funzione "autotelica",²⁰ e "How They Lived", in cui la prima persona plurale non dà più voce al gruppo di bambini e ai loro piani per il futuro, ma a una memoria collettiva spettrale, al racconto al passato del prezzo pagato per aver cercato un futuro altrove. Le tre sezioni concorrono ad accentuare la distanza tra un *we* diasporico e uno *you* occidentale, presumibilmente bianco e be-

da persona: il modo in cui il 'tu' narrante è alternativamente in opposizione e fuso con il lettore – sia quello implicito che quello reale"). Ivi, p. 33.

18 Bulawayo, *We Need New Names*, cit., pp. 148. "È anche un mostro vorace, la neve, perché guardate come inghiotte tutto", "un freddo che pare ti voglia uccidere, che ti voglia dire, con la sua neve, tornatene da dove sei venuta" (trad. it. p. 136).

19 Ivi, p. 154. "Quando cade, la neve non fa rumore. È per questo che la guardo, perché è veramente infida". "Lo so cosa sta cercando di fare adesso: aspetta che io esca per ricoprire anche me, ma io non varcherò quella soglia. [...] Dico [alla zia] che tanto io non esco, perché so benissimo che cosa sta cercando di fare, questa neve" (trad. it. p. 141).

20 Richardson, *Unnatural Voices*, cit., pp. 30-6.

nestante, e la scelta del *they* nei titoli, riferito agli abitanti di Paradise e poi ai migranti, è altrettanto indicativa di una separazione sociale, economica e culturale che il mondo globalizzato non ha affatto indebolito. In *We Need New Names*, grazie a queste scelte stilistiche e secondo un procedimento identificabile in molta letteratura postcoloniale, “[t]he assumptions that white middle and upper class audiences bring to the act of reading are thus foregrounded and exposed – particularly the insidious assumption that they are, ‘naturally,’ the universal you addressed by the text”:²¹ i momenti in cui viene abbandonata la narrazione in prima persona, infatti, sembrano rivolgersi al lettore occidentale, che spesso identifica tali storie come lontane da sé e, dunque, periferiche anche per importanza.

“They did not come to Paradise. Coming would mean that they were choosers”, annuncia il narratore a un lettore estraneo all’esperienza vissuta dai personaggi:

That they first looked at the sun, sat down with crossed legs, picked their teeth, and pondered the decision. That they had the time to gaze at their reflections in long mirrors, perhaps pat their hair, tighten their belts, check the watches on their wrists before looking at the red road and finally announcing: Now we are ready for this. They did not come, no. They just appeared.²²

Il passo evidenzia come il controllo delle proprie scelte e del proprio tempo sia un lusso che non è concesso a chi vive ai margini, costretto a fronteggiare mutamenti storici e sociali indesiderati senza strumenti se non quelli della sopravvivenza. Allo stesso modo, nel secondo capitolo qui menzionato, il narratore ripercorre l’esperienza della migrazione, rivolgendosi a chi non l’ha vissuta direttamente,

21 Ivi, p. 33. “Le convinzioni che i lettori bianchi della classe media e alta portano con sé nell’atto di leggere vengono così evidenziate e rivelate, in particolare l’insidiosa convinzione di essere ‘naturalmente’ loro quel tu universale a cui il testo si rivolge”.

22 Bulawayo, *We Need New Names*, cit., p. 73. “Non sono andati a Paradise. Se fossero andati, sarebbe stata una scelta. Avrebbe voluto dire guardare il sole, sedersi a gambe incrociate, pulirsi i denti e prendere una decisione ponderata. Avere il tempo di contemplare la propria immagine riflessa in lunghi specchi, magari di accarezzarsi i capelli, di stringersi la cintura, di controllare l’orologio al polso prima di fissare la strada rossa e annunciare: adesso siamo pronti. Non sono andati a Paradise, no, sono semplicemente arrivati” (trad. it. p. 70).

presupponendo cioè un lettore distante, sia geograficamente che culturalmente, da ciò di cui si narra:

Look at them leaving in droves, the children of the land, just look at them leaving in droves. Those with nothing are crossing borders. Those with strength are crossing borders. Those with ambitions are crossing borders. Those with hope are crossing borders. Those with loss are crossing borders. Those in pain are crossing borders. Moving, running, emigrating, going, deserting, walking, quitting, flying, fleeing – to all over, to countries near and far, to countries unheard of, to countries whose names they cannot pronounce. They are leaving in droves.²³

Ogni frase sembra spostarsi da una persona all'altra come l'occhio della macchina da presa di un documentario o di un reportage giornalistico, non necessariamente per suscitare empatia, ma certamente per rivendicare visibilità, ancora una volta "identifying and contesting an already appropriated 'you,' [...] to create a discursive space where their own voices may be heard".²⁴ Anche in questo caso, l'autrice si schiera dalla parte di una storia periferica, riscattandola dall'invisibilità con un incedere narrativo che costringe il lettore a fermarsi a riflettere. Già le prime tre parole dell'incipit, "Look at them", sembrano forzare la macchina da presa a continuare a riprendere anche ciò che non vorrebbe, e chi osserva a non distogliere lo sguardo. Nel resto del paragrafo, le frasi brevi ma incalzanti e i gerundi che riproducono un movimento dettato dalla disperazione cristallizzano le esperienze dei singoli, restituendole al tempo e alla storia non come vicende secondarie ma come parte di una narrazione collettiva che merita la stessa dignità di quella dominante.

Nell'ultimo dei tre capitoli, "How They Lived", il lungo racconto

23 Ivi, p. 145. "Guardate come partono in massa, i figli della terra, guardate come partono in massa. Quelli che non hanno niente passano il confine. Quelli che hanno la forza passano il confine. Quelli che hanno ambizioni passano il confine. Quelli che hanno speranze passano il confine. Quelli che hanno avuto perdite passano il confine. Quelli che stanno male passano il confine. Si spostano, corrono, emigrano, vanno, abbandonano, camminano, lasciano, scappano, fuggono in tutto il mondo, in paesi vicini e lontani, in paesi di cui non hanno mai sentito parlare, in paesi di cui non riescono a pronunciare il nome. Partono in massa" (trad. it. p. 134).

24 Richardson, *Unnatural Voices*, cit., p. 34. "Identificando e contestando un 'tu' già espropriato, [...] per creare nel discorso lo spazio in cui le loro voci possano essere ascoltate".

collettivo della condizione dei/delle migranti irregolari negli Stati Uniti testimonia di come “[m]aking a home away from home may take a long time, and sometimes it may never happen”.²⁵ Il loro è un viaggio che non sembra mai approdare a un porto sicuro, poiché essere “undocumented” significa essere condannati a una perenne attesa, senza possibilità di spostamento fuori dai confini dell’America e senza le “carte in regola” necessarie a muoversi serenamente al suo interno, a poterla chiamare casa. Eppure, “We stayed, like prisoners, only we chose to be prisoners and we loved our prison; it was not a bad prison”,²⁶ forse perché nel frattempo anche il paese d’origine ha assunto contorni poco definiti e familiari, rimanendo “casa” solo nei ricordi, sepolti sotto ai timori di un possibile ritorno: “And when things only got worse in our country, we pulled our shackles even tighter and said, We are not leaving America, no, we are not leaving”.²⁷

Rimane la necessità di mimetizzarsi, di acconsentire a rappresentare “l’altro”, lo straniero, il nero, quel “locus of abjection”²⁸ svelato dall’Afropessimismo attraverso cui l’America bianca può definire sé stessa in termini positivi poiché, richiamando nuovamente le parole di Hall, l’identità non è qualcosa di omogeneo né di unitario, ma si costruisce e trova la propria forma attraverso la differenziazione.²⁹

25 Oliver Nyambi, Rodwell Makombe e Nonki Motahane, “Some Kinds of Home: Home, Transnationality and Belonging in NoViolet Bulawayo’s *We Need New Names*”, *Forum for Modern Language Studies*, 56, 1 (2019), p. 92, web. “Costruirsi una casa lontano da casa è qualcosa che può richiedere molto tempo, e che talvolta può non succedere mai”.

26 Bulawayo, *We Need New Names*, cit., p. 247. “Siamo rimasti come prigionieri, anche se l’avevamo scelto, anche se la prigionia non ci è dispiaciuta. Non è stata una brutta prigionia” (trad. it. p. 224).

27 *Ibidem*. “E quando le cose sono andate peggio, nel nostro paese, abbiamo stretto ancora di più le catene e abbiamo detto: Non lasceremo l’America, non la lasceremo”.

28 A proposito della nerezza come abiezione nella società contemporanea, si veda Frank B. Wilderson III, *Afropessimism*, Liverlight, New York 2020, pp. 12-17; 223-29; 311-16 (qui p. 12).

29 Stuart Hall, “Introduction: Who Needs ‘Identity’?”, in Stuart Hall e Paul du Gay, a cura di, *Questions of Cultural Identity*, SAGE, London 2003, pp. 4-5. “This entails the radically disturbing recognition that it is only through the relation to the Other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, that the ‘positive’ meaning of any term — and thus its ‘identity’ — can be constructed [...]. Through-

Rifiutare, anche attraverso atti apparentemente insignificanti, un'identità "negativa" imposta dalla cultura dominante è lo strumento principale per uscire da una condizione di subalternità. A questo proposito, è interessante notare come, nonostante la desolazione, la degradazione e la solitudine siano certamente preponderanti nel romanzo,³⁰ un'unità attraverso la differenza che non sia però escludente sembra essere possibile, anche se solo con un particolare tipo di "altro", ossia gli altri migranti:

The others spoke languages we did not know, worshipped different gods, ate what we would not dare to touch. But, like us, they had left their homelands behind. They flipped open their wallets to show us faded photographs [...]. We had never seen their countries but we knew about everything in those pictures; we were not altogether strangers.³¹

Laddove la lingua è spesso una barriera insormontabile nel relazionarsi con l'America, tanto che "when we spoke our voices came out bruised",³² nel caso delle comunità migranti le barriere linguistiche sembrano poter essere superate dalla consapevolezza di un percorso condiviso, che permette di instaurare una comunicazione profonda con l'altro, nonostante ma anche attraverso le differenze.

out their careers, identities can function as points of identification and attachment only *because* of their capacity to exclude, to leave out, to render 'outside', abjected. Every identity has its 'margin', an excess, something more ("Ciò implica una consapevolezza estremamente inquietante, ossia che è solo attraverso la relazione con l'Altro, la relazione con ciò che esso non è, precisamente con ciò che a esso 'manca', che il significato 'positivo' di qualsiasi termine (e quindi la sua 'identità') può venire costruito. [...] Nel corso del loro procedere, le identità funzionano come punti di identificazione e attaccamento solo *a causa* della loro capacità di escludere, di lasciare fuori, di rendere 'esterno', abietto. Ogni identità ha il proprio 'marginé', un eccesso, qualcosa in più").

30 Rocío Cobo-Piñero, "From Africa to America: Precarious Belongings in NoViolet Bulawayo's *We Need New Names*", *ATLANTIS: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, XL, 2 (2018), pp. 11-25, qui 19-20.

31 Bulawayo, *We Need New Names*, cit., p. 243. "Gli altri parlavano lingue che non conoscevamo, adoravano dèi diversi, mangiavano cose che noi non avremmo osato toccare. Ma anche loro, come noi, avevano lasciato la patria. Aprivano i portafogli per farci vedere fotografie sbiadite [...]. Non avevamo mai visto i loro paesi, ma di quelle foto sapevamo tutto. Non eravamo poi così distanti" (trad. it. p. 221).

32 Ivi, p. 240. "quando parlavamo, la voce usciva ammaccata" (trad. it. p. 217).

C'è bisogno di nuove identità

L'esperienza della diaspora, della migrazione, implica sempre un contrasto tra mondi reali e mondi immaginati, oltre che la necessità di accogliere molteplici identità: quella con cui si è partiti, quella con cui si viene percepiti dalla cultura dominante (sia nel proprio paese che fuori) e quella che, infine e spesso con fatica, si è conquistata nel paese di destinazione.

La scelta di Bulawayo di far ruotare la propria storia intorno a un gruppo di bambini fa riflettere su queste problematiche da un punto di vista solitamente percepito come eccentrico, soprattutto perché l'Occidente tende a immaginare l'infanzia come qualcosa di protetto o di alieno rispetto al mondo degli adulti.³³ Al contrario, la vita del gruppo di bambini in *We Need New Names* è un esempio di quel "growing sideways" che Kathryn B. Stockton propone come alternativa al "growing up",³⁴ a indicare tutte quelle situazioni in cui il mondo dei bambini incontra e si relaziona con quello degli adulti in modo inaspettato o persino inquietante rispetto alle dinamiche canoniche, quelle che la società occidentale considera "normali". Nel suo studio, Stockton sottolinea che "[i]t is a privilege to need to be protected – and to be sheltered – and thus to have a childhood",³⁵ un privilegio che, secondo Stockton, contrariamente a quanto accade nel caso dei bambini bianchi e benestanti nel mondo occidentale, e angloamericano in particolare, non è riservato ai neri, che dunque si configurano come bambini "queered by color".³⁶ Il loro aspetto esteriore è indicatore, cioè, di un'alterità che li priva della fragilità necessaria a risultare innocenti e indifesi e, in qualche modo, li inserisce nel mondo degli adulti.

È questo il caso anche di Darling e dei suoi amici, che probabilmente non sarebbero costretti a vivere in una baraccopoli se non appartenessero a una minoranza invisibile al governo o se appartenessero a una minoranza bianca. "A baby grows *outside* of

33 Kathryn B. Stockton, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, Duke University Press, Durham 2009, pp. 4-6; 30-31.

34 Ivi, p. 11. "Crescere orizzontalmente" invece di "venire su".

35 Ivi, p. 31. "Avere bisogno di protezione e riparo è un privilegio, così come lo è quindi avere un'infanzia".

36 Ivi, p. 30. "reso diverso/strano dal colore".

the stomach, not inside. That's the whole reason they are born. So they grow into adults",³⁷ sostiene Bastard all'inizio del romanzo; eppure tale definizione sembra poco adatta a descrivere un gruppo di persone che può già annoverare tra le proprie esperienze quotidiane, dirette e indirette, povertà, emarginazione e violenza. Solo il primo capitolo li mostra affamati e intenti ad andare a rubare frutta in un quartiere ricco: sei bambini di dieci/undici anni, di cui una incinta, vestiti di stracci, che si confrontano con l'opulenza dei bianchi afro-europei tramite l'incontro con una donna britannica. Questa figura appare loro quasi irreale, tanto che, osserva Darling, la sua pelle (al contrario della loro), "doesn't even have a scar to show that she is a living person",³⁸ e tuttavia la sua apparente inconsistenza non le impedisce di mangiare e possedere tutto quello che a loro non è concesso. Al loro ritorno verso Paradise, si imbattono nel cadavere impiccato di una donna che si è suicidata (più avanti nel romanzo si scoprirà essere stata malata di AIDS) e che, al contrario, agli occhi di Darling sembra viva e sul punto di sforzarsi disperatamente di dire qualcosa.³⁹

Nelle pagine successive si susseguono episodi altrettanto degradanti e sconcertanti, come per esempio nel capitolo intitolato "Shhhh" e incentrato sul ritorno dal Sud Africa del padre di Darling, ridotto a uno scheletro gravemente malato di AIDS.⁴⁰ Tuttavia non sembra condivisibile l'accusa di "poverty porn" che è stata fatta al romanzo.⁴¹ Il fatto che *We Need New Names* osservi e racconti questi episodi da una prospettiva infantile non ha una funzione consola-

37 Bulawayo, *We Need New Names*, cit., p. 3. "I bambini crescono fuori dalla panica, non dentro. È proprio per questo che nascono. Per crescere e diventare adulti" (trad. it. p. 8).

38 Ivi, pp. 8-9. "Non ha neanche una cicatrice che dimostri che è viva" (trad. it. p. 14).

39 Ivi, pp. 16-18 (trad. it. pp. 20-2).

40 Ivi, pp. 89-103 (trad. it. pp. 84-97).

41 Vedi Helon Habila, "We Need New Names by NoViolet Bulawayo – Review", *The Guardian*, 20 giugno 2013, ultimo accesso il 28/12/2021; Ashleigh Harris, "Awkward Form and Writing the African Present", *Johannesburg Salon*, VII, 3 (2014), pp. 3-8; Jeanne-Marie Jackson, "Plurality in Question: Zimbabwe and the Agonistic African Novel", *Novel: A Forum on Fiction*, LI, 2 (2018), pp. 339-61; Silindiwe Sibanda, "Ways of Reading Blackness: Exploring Stereotyped Constructions of Blackness in NoViolet Bulawayo's *We Need New Names*", *Journal of Literary Studies*, XXXIV, 3 (2018), pp. 74-89.

toria né accomodante verso i pregiudizi culturali del lettore bianco, tutt'altro. Sebbene "queered by color" e dalla propria condizione sociale, il gruppo di amici sovverte lo stereotipo che lo vorrebbe "de-rubato" di un'infanzia spensierata e giocosa mettendo in atto tutti i comportamenti emblematici della propria età, pur declinati in maniera quantomeno atipica, visto il panorama che li circonda. Il gioco ha grande spazio nella quotidianità del gruppo e ingloba anche avvenimenti tutt'altro che giocosi, costituendo così uno spazio sia fisico sia temporale in cui reinterpretare e decodificare il mondo esterno attraverso il linguaggio proprio dell'infanzia, dove leggerezza non significa superficialità. Persino i nomi dei giochi, "Andy-over", "Find bin Laden", "country-game", si rifanno a migrazioni, guerre e disuguaglianze prodotte dal sistema capitalistico. Il gioco che viene descritto più nel dettaglio è il "country-game",⁴² in cui ognuno dei bambini impersona un diverso stato in guerra con gli altri e il momento iniziale della scelta del proprio stato è ovviamente cruciale. Le varie fasi e del gioco rivelano infatti la profonda consapevolezza che tutti, nonostante la giovane età, hanno della propria condizione e delle dinamiche che regolano i rapporti di forza in un mondo globalizzato ma in cui il benessere rimane trincerato all'interno di alcuni confini nazionali – e, anche lì, non è a disposizione di tutti. Non è un caso che il capitolo omonimo in cui vengono illustrate le regole del "country-game" ospiti anche gli episodi della visita al cantiere cinese in cui è in costruzione un grosso centro commerciale e dell'arrivo di una non meglio identificata ONG che dovrebbe portare aiuti agli abitanti di Paradise.

Una satira tagliente dà voce alle relazioni che i bambini intrattengono con i bianchi, sia africani sia stranieri, e in particolare con i membri della ONG, in cui si avverte l'eco dell'influente testo di Binyavanga Wainaina, "How to Write About Africa" (2005). Qui, tra le varie raccomandazioni su come scrivere del continente, spicca quella di fare attenzione a includere sempre tra i propri personaggi "[t]he Starving African, who wanders the refugee camp nearly naked, and waits for the benevolence of the West. [...] She can have no past, no history; such diversions ruin the dramatic moment. Moans are good. She must never say anything about herself in the dialogue

42 Bulawayo, *We Need New Names*, cit. pp. 48-50 (trad. it. 48-50).

except to speak of her (unspeakable) suffering”.⁴³ L’episodio in questione è indicativo di come il romanzo smentisca le aspettative dell’Occidente, riappropriandosi di questa narrazione dal punto di vista di chi la subisce e utilizzandola come strumento di critica per mettere in ridicolo il pregiudizio secondo cui, “African characters should be colourful, exotic, larger than life – but empty inside, with no dialogue, no conflicts or resolutions in their stories, no depth or quirks to confuse the cause”.⁴⁴

Darling e i suoi amici conoscono bene queste regole e all’arrivo del camion della ONG con gli aiuti per il quartiere si comportano di conseguenza: “What we really want to do is take off and run to meet the lorry but we know we cannot. Last time we did, the NGO people were not happy about it, like we had committed a crime against humanity. So now we just sing and wait for the lorry to approach us instead”.⁴⁵ Pure se contro voglia, il gruppo asseconda le aspettative dei membri della ONG: tutti cercano di “stare composti”, non protestano per il continuo fotografare, anche se li mette a disagio, non ridono né sorridono, si tengono a distanza di sicurezza, stando ben attenti a non toccare gli stranieri. La recita per velocizzare la consegna delle donazioni prevede che indossino la maschera dell’Africa bisognosa così come viene immaginata da un certo Occidente. Anche qui Darling non manca di osservare la situazione con il consueto sarcasmo,

43 Binyavanga Wainaina, “How to Write About Africa”, *Granta 92: The View from Africa. The Online Edition*, 02/05/2019, n.p. (ultimo accesso il 27/12/2021). “Tra i vostri personaggi dovete sempre includere l’Africana Che Muore di Fame, che gironzola quasi nuda nel campo profughi in attesa della benevolenza dell’Occidente. [...] Può non avere un passato né una storia: queste digressioni rovinano l’effetto drammatico del momento. Lamenti, questi vanno bene. Nel dialogo non deve mai dire qualcosa di sé, ma solo parlare delle proprie (indicibili) sofferenze” (“Come scrivere dell’Africa”, trad. it. di V. Mantovani, in C. Piaggio e I. Scego, a cura di, *Africana. Raccontare il continente al di là degli stereotipi*, Feltrinelli, Milano 2021).

44 *Ibidem*. “I personaggi africani dovrebbero essere pittoreschi, esotici, fuori dall’ordinario, ma vuoti dentro, senza dialogo, senza conflitti o risoluzioni nelle loro storie, né profondità o bizzarrie che confondano la causa”.

45 Bulawayo, *We Need New Names*, cit., p. 51. “Vorremmo andare incontro al camion, ma non si può. L’ultima volta che l’abbiamo fatto quelli della ONG non erano per nulla contenti, sembrava che avessimo commesso un crimine contro l’umanità. Così, adesso, ci limitiamo a cantare e aspettiamo che sia il camion ad avvicinarsi a noi” (trad. it. pp. 50-51).

paragonando la reazione dei membri della ONG di fronte a un comportamento naturale per un gruppo di bambini a quella di qualcuno che si trovi a essere testimone di un "crimine contro l'umanità". Polo B. Moji ha evidenziato come la satira sia "a mode associated with political disillusionment [...]. Laughter, or rather the *Pleurer-Rire* [...], is produced by this use of language to mean the opposite of what is said or done. It is through this paradoxical nature of language that *We Need New Names* lends itself to a double reading where humour encodes tragedy".⁴⁶ L'impiego di un narratore non adulto accentua l'effetto satirico prodotto da questa narrazione bifronte in cui "subjectification is represented as that 'mid-point of the scream' or being trapped in that movement where the contortion of the face could be read as laughing or crying",⁴⁷ una smorfia ambigua che, per motivi diversi, appartiene tanto ai personaggi quanto ai lettori. In questa tensione tra opposti c'è, da parte di Darling e dei suoi amici, la determinazione a non essere vittime, corpi neri assoggettati all'immagine che la società bianca ha di loro, ma esseri umani a tutto tondo.⁴⁸

Grazie soprattutto alla creatività tramite cui riescono a immaginare un futuro anche quando l'orizzonte sembra particolarmente stretto, i bambini non si lasciano imporre un'identità prefabbricata dall'eterno altro-oppressore, ma ne rivendicano una propria, autonoma e in continuo movimento, eredità culturale di un continente che "can hardly be understood outside the paradigm of itineracy, mobility, and displacement".⁴⁹ Con i loro giochi, il modo di parlare, e la consa-

46 Polo Belina Moji, "New Names, Transnational Subjectivities: (Dis)location and (Re)naming in NoViolet Bulawayo's *We Need New Names*", *Journal of African Cultural Studies*, XXVII, 2 (June 2015), p. 186. "Uno strumento associabile alla disillusione politica [...]. La risata, o meglio, *Pleurer-Rire* [...], è prodotta da questo uso della lingua per significare l'opposto di quanto viene detto o fatto. È per mezzo di questa paradossale natura della lingua che *We Need New Names* si presta a una doppia lettura, in cui l'ironia codifica la tragedia".

47 *Ibidem.* "La soggettivizzazione è rappresentata come il 'punto medio dell'urlo' o l'essere intrappolati in quel movimento in cui la smorfia del viso potrebbe essere letta sia come risata che come pianto".

48 Vedi Dabiri, "Why I am Not an Afropolitan", cit.; Simon Gikandi, "Foreword: On Afropolitanism", in Jennifer Wawrzinek e J. K. S. Makokha, a cura di, *Negotiating Afropolitanism: Essays on Borders and Spaces in Contemporary African Literature and Folklore*, Rodopi, Amsterdam 2010, pp. 9-11; Mbembe, "Afropolitanism", cit., p. 60; Taiye Selasi, "Bye-Bye Barbar", *Callaloo*, XXXVI, 3 (2013), pp. 528-30, qui p. 529.

49 Mbembe, "Afropolitanism", cit., p. 58. "Difficilmente possono venire compre-

pevolezza che hanno degli effetti di globalizzazione e imperialismo culturale, i bambini fanno propria una nozione di afropolitanismo che rifiuta i toni celebratori e mondani in favore di fratture e asperità, e del loro ruolo nel determinare identità individuali e collettive.⁵⁰ In questo senso, ancora prima di mettere piede fuori da un paradiso che in comune con il luogo cui rimanda il suo nome ha soltanto il fatto che “it is a place we will soon be leaving, like in the Bible”,⁵¹ per raggiungerne un altro che non è intenzionato ad accoglierli così come sono, i bambini sono già portatori di un’identità diasporica che è in netto contrasto con una concezione elitaria di afropolitanismo.⁵²

Darling porta con sé in America questa identità e questa attitudine nei confronti dell’esistenza, ma per trovare il modo di preservare entrambe deve prima fare i conti con il fatto di essere nera,⁵³ con tutte le conseguenze che tale trasformazione implica in una società fortemente razzializzata come quella statunitense.⁵⁴ Da un lato, la nerezza africana sembra essere più benvola dall’America bianca (“I know that of all Americans, it’s really the white people who love Africans the most”),⁵⁵ ma entro i limiti in cui la prima accetta di

si al di fuori del paradigma del nomadismo, della mobilità, dello sradicamento”.

50 Jack Taylor, “Language, Race, and Identity in Adichie’s *Americanah* and Bulawayo’s *We Need New Names*”, *Research in African Literature*, L, 2 (Summer 2019), pp. 68-85, qui p. 77.

51 Bulawayo, *We Need New Names*, cit., p. 72. “È chiaro che da questo posto ce ne andremo presto, come nella Bibbia” (trad. it. p. 69).

52 Vedi Mbembe, “Afropolitanism”, cit.; Gikandi, “Foreword: On Afropolitanism”, cit.; Taylor, “Language, Race, and Identity in Adichie’s *Americanah* and Bulawayo’s *We Need New Names*”, cit.

53 Per altri esempi letterari di come le/i migranti africane/i “diventino nere/i” solo negli Stati Uniti vedi Adichie, *Americanah*, cit. e Gyasi, *Homegoing*, cit.

54 In generale, anche al di fuori degli Stati Uniti si può notare quanto sottolineato da Hall, ossia che “racial discourses constitute one of the great, persistent classificatory systems of human culture, and as such, they are also always discursive systems – systems for the representation of, and the organization of practices around one of the great facts about human society, namely, the fact of difference” (Stuart Hall, *The Fateful Triangle: Race, Ethnicity, Nation*, Harvard University Press, Cambridge 2017, p. 46). “I riscorsi sulla razza sono uno dei grandi e persistenti sistemi di classificazione della cultura umana e, in quanto tali, sono anche sempre sistemi discorsivi: sistemi per la rappresentazione e l’organizzazione di una delle grandi questioni riguardanti la società umana, ossia, la questione della differenza”.

55 Bulawayo, *We Need New Names*, cit. 170. “Lo so che tra gli americani quelli che amano di più i neri sono i bianchi” (trad. it. p. 156).

compiacere le aspettative della seconda, comportandosi come una sorta di oggetto esotico decorativo. Così, in occasione del matrimonio tra una statunitense bianca e uno zimbabwese, Darling diviene oggetto delle attenzioni filantropiche di una donna che, con un'enfasi che riporta inevitabilmente alla mente della ragazzina i ricordi della consegna dei "doni" da parte della ONG, le racconta di come la figlia sia impegnata nei Peace Corps in Sud Africa e di come lei stessa si sia prodigata in doni per "quei poveri bambini africani":

Then she puts her hand over her heart and closes her eyes briefly, like maybe she's listening to the throb of her kindness. [...]

And, oh, she took some awesome pictures. You should have seen those faces! She says, and I look at her smiling face tilted upward now, catching the brilliant light, and I can see from it how the children's faces must have looked.⁵⁶

A questa immagine del continente come di un luogo popolato da poveri e bisognosi creati su misura, si direbbe, per gli slanci di altruismo dell'Occidente e sostanzialmente innocui, si contrappone l'episodio successivo, in cui Darling schiaffeggia il bambino viziato che le ha appena tirato una pallina spinosa in un occhio e, con sua sorpresa, diviene il centro dell'attenzione della festa, ma non in senso positivo:

The white people have already gasped, and a shocked voice has already said, Oh my God. Heads have been shaken and eyes have widened in disbelief. A few hands have already flown over mouths, and the silence has already descended. [...] I can just tell that I have done something that is not done, something taboo. I know that I will never forget those faces, and I know, looking at them, that I will never hit a kid again, no matter how bad he is.⁵⁷

56 Ivi, p. 176. "Poi si porta la mano al petto e per un attimo chiude gli occhi, come se cercasse di ascoltare il palpito della sua gentilezza. [...] E ha fatto delle foto incredibili. Dovevi vedere che facce! Dice, e io guardo la sua, di faccia, rovesciata indietro, sorridente, inondata dalla luce e mi immagino perfettamente quelle dei bambini" (trad. it. p. 161).

57 Ivi, p. 183. "I bianchi sono lì a bocca aperta e una voce scioccata dice: Oddio. Alcuni scuotono la testa, altri sgranano gli occhi dallo stupore. C'è chi si è portato le mani alla bocca, ed è calato il silenzio. [...] Capisco di aver fatto qualcosa che non si fa, qualcosa di proibito. So che non dimenticherò mai quelle facce e so, guardandole, che non picchierò mai più un bambino, per quanto si comporti male" (trad. it. p. 167).

Improvvisamente, la nerezza diventa sinonimo di “selvaggio”, dell’Altro come minaccia, al punto che “[t]he children who had been running around now sit by their mothers like they have seen a terrorist”.⁵⁸ Come in altre occasioni da quando vive negli Stati Uniti, Darling “diventa nera” e visibile nel momento in cui la sua presenza potrebbe venire percepita come un pericolo, come quando in macchina con le amiche credono che la polizia le stia inseguendo: “I think about opening the door and running, just running, but then I remember that the police will shoot you for doing a little thing like that if you are black”.⁵⁹ La difficoltà maggiore sta proprio nel fatto che solitamente per essere percepiti come una minaccia in America e quindi, paradossalmente, per diventare vittime, è sufficiente essere nere/i e nient’altro. È lo stigma sociale degli afroamericani, con cui anche le nuove diaspore sono costrette, loro malgrado, a imparare a convivere e che, spesso, invece di favorire legami di solidarietà sociale, ha prodotto contrapposizioni che hanno inconsapevolmente favorito lo *status quo* del razzismo istituzionalizzato. Nel caso di Darling, il rapporto turbolento tra diverse forme di *blackness* si evince dalle discussioni con le sue uniche amiche in Michigan, l’afroamericana Krystal e la nigeriana Marina, che ricalcano gli stereotipi, per lo più di matrice bianca, sulla presunta incapacità di parlare inglese di ognuna di loro.⁶⁰

Man mano che la “My America” che Darling immaginava da bambina diventa sfocata e definitivamente irraggiungibile, anche il suo paese d’origine si allontana, fino ad assumere i contorni di una terra straniera. “It’s hard to explain this feeling”, pensa Darling durante una telefonata impacciata con i vecchi amici, “it’s like there’s two of me. One part is yearning for my friends; the other doesn’t know how to connect with them anymore, as if they are people I’ve never met. I feel a little guilty but I brush the feeling away”.⁶¹ La crescente con-

58 Ivi, p. 184. “I bambini che prima correvano dappertutto adesso restano seduti vicino alle madri come se avessero visto un terrorista” (trad. it. p. 168).

59 Ivi, p. 219. “Penso che magari posso aprire la portiere e scappare, semplicemente, ma poi mi ricordo che se sei nero per una sciocchezza del genere la polizia ti spara” (trad. it. p. 198).

60 Ivi, pp. 220-22 (trad. it. pp. 199-202).

61 Ivi, p. 210. “È difficile da spiegare, quello che provo. È come se in me ci fossero due persone. Una ha una nostalgia terribile dei miei amici. L’altra non sa più entrare in contatto con loro, come se fossero estranei. Mi sento un po’ in colpa, ma allontanano il pensiero” (trad. it. p. 191).

sapevolezza delle implicazioni dell'essere un'immigrata irregolare e nera negli Stati Uniti innesca un processo sofferto di ridefinizione e trasformazione identitaria che non si conclude con il termine del romanzo. Anzi, nell'ultimo capitolo, l'America sembra schiacciare Darling come fanno le quattro mura della sua stanza, mentre lei si sforza di combatterla ricoprendo le pareti di immagini di casa, un gesto frenetico e disperato che però non le dà il sollievo che cerca, così come una telefonata in Zimbabwe con Chipò non offre consolazione, ma inasprisce soltanto il senso di sradicamento, mentre la vecchia amica la incalza con parole impietose.⁶² La (ri)costruzione dell'identità non è un percorso lineare né privo di traumi e deve costituirsi come "[a] process of becoming rather than being: not 'who we are' or 'where we came from', so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves. Identities are therefore constituted within, and not outside representation".⁶³ Al lettore non è dato sapere se Darling riuscirà ad affrontare il presente e il futuro senza subirli, come faceva da bambina ma, se lo farà, sarà perché avrà saputo riconoscersi in una tradizione da interpretare "not as an endless reiteration but as the 'changing same' (Gilroy, 1994): not the so-called return to roots but a coming-to-terms-with our 'routes'".⁶⁴

Conclusioni

We Need New Names rappresenta un interessante esempio di quello che Caren Irr ha definito il romanzo geopolitico del ventunesimo secolo, ovvero un romanzo che "consistently differentiates between actual and ideal worlds. In recent writing, the novel remains a form that expresses a social critique and envisions mechanisms for change. The novel persists in being, in other words, importantly political in

62 Ivi, p. 285 (trad. it. pp. 260-61).

63 Hall, "Introduction: Who Needs 'Identity'?", cit., p. 4. "Un processo in divenire piuttosto che uno stato dell'essere: non tanto un 'chi siamo' o 'da dove veniamo', quanto chi potremmo diventare, come siamo stati rappresentati e come questo influisce su come potremmo rappresentarci a nostra volta. Le identità quindi vengono costituite all'interno, e non al di fuori, della rappresentazione".

64 *Ibidem*. "Non come un'infinita reiterazione ma come 'ciò che muta rimanendo uguale' (Gilroy, 1994): non il cosiddetto ritorno alle origini ma un venire a patti con i nostri 'percorsi'".

ambition across a matrix of positions”, costruendo mondi in cui la cultura diviene “an active, ongoing process rather than a museum of rarefied objects”.⁶⁵ NoViolet Bulawayo stessa ha più volte ribadito di interpretare la scrittura come una forma di attivismo, “because it is through writing that we speak the unspoken”,⁶⁶ e di derivare il proprio interesse per le dinamiche di costruzione dell’identità sia da ragioni personali sia culturali, che si ritrovano anche nel nome che si è costruita: “I come from a place of colorful names and identity’s a big part of my creative process [...] I needed a meaningful identity that could carry the weight of whatever I’m doing”.⁶⁷

Queste tendenze narrative e attitudini politiche hanno importanti ripercussioni anche sull’attivismo e sulla società afroamericani che mai come ora stanno reclamando la necessità di emanciparsi da definizioni di *blackness* ormai obsolete.⁶⁸ La nuova diaspora africana e le identità nere transnazionali partecipano a questo sforzo collettivo con l’esperienza della migrazione, che amplia la categoria di *blackness* in senso inclusivo e intersezionale, in cui un’identità ibrida è un arricchimento e non una debolezza. *We Need New Names* racconta anche di questo mondo in trasformazione, e lo fa con un linguaggio spesso spietato, dando spazio e voce a quelle istanze e realtà che

65 Caren Irr, *Toward the Geopolitical Novel: U.S. Fiction in the Twenty-First Century*, Columbia University Press, New York 2013, p. 22. “[Il romanzo geopolitico del ventunesimo secolo] distingue sistematicamente tra mondi reali e ideali. Nella letteratura recente, il romanzo rimane una forma che esprime una critica sociale e concepisce dei meccanismi di cambiamento. In altre parole, il romanzo persiste nell’aver un’ambizione significativamente politica attraverso una griglia di posizioni” [...] “un processo attivo e in divenire piuttosto che un museo di oggetti rarefatti”.

66 NoViolet Bulawayo, “Writing About Women at the Margins: An Interview with NoViolet Bulawayo”, a cura di A. Driver, *VELA Magazine*, 2013, (ultimo accesso il 28/12/2021). “Perché è attraverso la scrittura che diamo voce al non-detto”.

67 NoViolet Bulawayo, “NoViolet Bulawayo Tells of Heartbreak Homecoming in Mugabe’s Zimbabwe”, a cura di D. Smith, *The Guardian*, 4/09/2013, (ultimo accesso 28/12/2021). “Vengo da un luogo di nomi colorati e l’identità ha un ruolo importante nel mio processo creativo [...] Avevo bisogno di un’identità significativa che potesse portare su di sé il peso di qualsiasi cosa faccia”. Lo pseudonimo dell’autrice è composto da “No” (“con” in Ndebele), “Violet” (il nome della madre morta quando lei era piccola) e “Bulawayo” (la città in cui è cresciuta).

68 Michelle M. Wright, *Physics of Blackness: Beyond the Middle Passage Epistemology*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014, p. 14.

troppo spesso sono relegate ai margini, in silenzio, e che invece hanno molto da dire della società in cui viviamo, dei suoi limiti ma anche delle sue possibilità.

Chiara Patrizi insegna Letterature anglo-americane presso l'Alma Mater Studiorum Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca riguardano il rapporto tra individuo e tempo nella letteratura americana contemporanea; gli studi su memoria e trauma; la letteratura postmoderna; la letteratura e cultura afroamericana e della nuova diaspora africana. I saggi più recenti sono su Jesmyn Ward (*RSA Journal* 32, 2021) e su Chimamanda Ngozi Adichie e Yaa Gyasi (*Oltreoceano* 19, 2022).

Blackness e morte in *Notes on Grief* di Chimamanda Ngozi Adichie

Stephanie Li

All'indomani della sparatoria del 2015 alla Emanuel African Methodist Episcopal Church di Charleston, in Carolina del Sud, che ha causato la morte di nove persone, Claudia Rankine ha così commentato: "The condition of black life is one of mourning".¹ Per Rankine essere neri significa convivere con l'inevitabilità del dolore e "the daily strain of knowing that as a Black person you can be killed for simply being black".² Anche altri scrittori afroamericani hanno identificato la consapevolezza della morte come fondamento dell'esperienza della *blackness*. Edwidge Danticat lamenta in modo simile l'eliminabilità della vita dei neri: "Each time a black person is killed in a manner that's clearly racially motivated, either by a police officer or a vigilante civilian, I ask myself if the time has come for me to talk to my daughters about Abner Louima and the long list of dead that have come since".³ "Parlare" non consiste semplicemente nell'istruire le figlie sui modi di comportarsi di fronte agli agenti di polizia.⁴ Per Danticat, si tratta anche di metterle a conoscenza della violenza subita dall'amico di famiglia Abner Louima e i modi in cui l'assassinio di decine di uomini e donne, da Breonna Taylor a Trayvon Mar-

1 "La condizione della vita nera è quella del lutto". Claudia Rankine, "The Condition of Black Life is One of Mourning", in Jesmyn Ward, a cura di, *The Fire This Time: A New Generation Speaks about Race*, Scribner, New York 2016, p. 145.

2 "L'angoscia quotidiana nel sapere che, in quanto persona nera, puoi essere ucciso per il semplice fatto di essere nero". Ivi, p. 146.

3 "Ogni volta che una persona nera viene uccisa in un modo che rivela una chiara motivazione razziale, da un poliziotto o da un vigilante che sia, mi chiedo se non sia arrivato il momento di parlare alle mie figlie di Abner Louima e della lunga lista di morti che sono venuti dopo". Edwidge Danticat, "Message to My Daughters", in Jesmyn Ward, cit., p. 211. Danticat è tra gli scrittori contemporanei che più hanno discusso la questione della "Black death", come dimostrano i saggi *Brother, I'm Dying* (2007) e *The Art of Death* (2017).

4 Si veda anche Nicole Fleetwood, "Raising a Black Boy Not to Be Afraid", 3 ottobre, 2018, ultimo accesso il 02/05/2022.

tin a George Floyd ed Eric Garner, dà forma alla vita delle figlie in questo mondo. Sia per Rankine sia per Danticat, esistere nel contesto dell'America nera significa tener in conto i morti.

Che cosa implica questa concezione che la vita nera sia inestricabilmente legata al lutto e ai morti, per gli africani di recente immigrazione negli Stati Uniti? Adichie, a differenza di Ifemelu, la protagonista del suo romanzo *Americanah* (2013), che torna in Nigeria in parte per sfuggire alle complesse politiche razziali americane, fa parte di una nuova ondata migratoria dall'Africa che, definendosi sempre di più attraverso pratiche e modi di essere americani, sta profondamente cambiando la concezione di *blackness* americana. I testi di Teju Cole, Imbolo Mbue, Yaa Gyasi, Dinaw Mengestu, NoViolet Bulawayo e molti altri mettono in discussione le nozioni storiche di *blackness* radicate nell'esperienza e nell'eredità della schiavitù antebellica e nel percorso accidentato della lotta per i diritti civili. Mettendo al centro della soggettività nera immigrazione e assimilazione, questi scrittori ampliano i modi in cui intendiamo il significato di *blackness* nell'America del ventunesimo secolo. Sebbene sia principalmente una riflessione sulla devastante perdita del padre, *Notes on Grief* (2021), l'ultimo libro di Adichie, mette anche in evidenza il suo sforzo di negoziare tra due mondi geografici e culturali separati.⁵ La morte del padre produce un divario tra la scrittrice e i suoi parenti igbo rispetto al modo di affrontare la sua scomparsa e, di conseguenza, una riflessione su come Adichie arrivi a identificare sé stessa in relazione agli altri. Nonostante il desiderio di trovare conforto nella patria nigeriana in seguito alla morte del padre, Adichie è riluttante ad accettare i rituali del suo popolo in quanto le sembrano più performativi che genuini e legati a nozioni di genere ormai obsolete. Adichie sceglie una forma più solitaria di dolore, che riflette un individualismo distintamente americano e allo stesso tempo trasforma il concetto di antenato di Toni Morrison, per mettere invece a fuoco le possibilità di una saggezza ottenuta grazie alle generazioni più giovani.

Adichie ha ripetuto in più occasioni di essere diventata nera solo una volta arrivata negli Stati Uniti, sottolineando come la società nigeriana sia strutturata secondo altre forme di divisione e identifi-

5 Chimamanda Ngozi Adichie, *Notes on Grief*, Knopf, New York 2021 (*Appunti sul dolore*, trad. it. di S. Basso, Einaudi, Torino 2021).

cazione, soprattutto secondo i concetti di etnia, religione e classe.⁶ Anche se il netto binarismo americano costringe sia i cittadini sia gli immigrati a collocarsi in categorie razziali, Adichie si è rivelata meno incline rispetto ad altri autori nati in Africa che vivono e scrivono sugli Stati Uniti, come Cole e Mengestu, a identificarsi con la comunità nera. *Notes on Grief* è un' esplorazione dei suoi complessi sentimenti in seguito alla morte del padre e, come tale, è in gran parte estraneo al significato politico della precarietà nera nel contesto della vita americana contemporanea. Tuttavia, le riflessioni della scrittrice sulla morte di James Nwoye Adichie suggeriscono una nuova consapevolezza e accettazione nei confronti della propria identità americana razzializzata.

Nel muovere critiche taglienti ai valori patriarcali che sottendono i riti funerari della sua cultura, Adichie si ritrova sempre più estraniata dalle usanze igbo. Sebbene dopo la morte del padre non si descriva apertamente come più americana o più afroamericana, Adichie racconta del suo dolore esclusivamente dalla sua casa negli Stati Uniti. Infatti, il suo ritorno in Nigeria, dove è morto il padre, è impossibilitato dalle restrizioni del COVID-19 e, sebbene scriva diffusamente dei preparativi per il viaggio e della propria impazienza di partecipare al funerale, alla fine non rivela se sia stata effettivamente in grado di partire. Questa assenza riposiziona il suo dolore al di fuori della patria della sua famiglia. Il libro non finisce con l' atteso ricongiungimento con i parenti e con l' avverarsi della speranza della madre, secondo la quale "After the burial we can begin to heal".⁷ Al contrario, si conclude con Adichie ancora negli Stati Uniti, impegnata nella realizzazione di una maglietta commemorativa per il padre. Questa pratica, profondamente associata alle comunità afroamericane, segna il suo passaggio in una dimensione americana distintamente nera, nel momento in cui riconosce di essere fondamentalmente "changed".⁸ Anche se questo cambiamento è innescato

6 Si veda la conversazione di Adichie su Channel 4 News, 2016, .

7 "Dopo la sepoltura cominceremo a guarire". Adichie, *Notes on Grief*, cit., p. 56 (trad. it. p. 65).

8 "Cambiata". Si veda Kami Fletcher, "Long Live Chill: Exploring Grief, Memorial, and Ritual within African American R.I.P. T-shirt Culture", in Aubrey Thammann e Kalliopi M. Christodoulaki, a cura di, *Beyond the Veil: Reflexive Studies of Death and Dying*, Berghahn Books, New York 2021, p. 66.

dalla morte del padre, il suo libro testimonia uno spostamento verso un'identità americana più marcatamente nera, nonché un processo di guarigione radicato negli Stati Uniti.

Nelle pagine iniziali di *Notes on Grief*, Adichie apprende dal fratello Chuks della morte del padre, avvenuta nella sua città natale, Abba, in Nigeria. Venuta a sapere della terribile notizia nella sua casa americana, a migliaia di chilometri di distanza, scrive semplicemente: "I came undone".⁹ L'angoscia di questa perdita è aggravata dalla distanza geografica e dalle misure di restrizione, causate dalla pandemia COVID-19, che rendono impossibili i viaggi internazionali. Sebbene sia nata a Enugu, in Nigeria, Adichie ha vissuto per lunghi periodi negli Stati Uniti. Arrivata per la prima volta all'età di diciannove anni per studiare comunicazione e scienze politiche alla Drexel University, dopo essersi laureata alla Eastern Connecticut State University ha ricevuto un MFA dalla Johns Hopkins University e un MA da Yale, nonché borse di studio a Princeton e Harvard. Oggi vive tra gli Stati Uniti e la Nigeria, anche se dalla nascita della figlia passa sempre più tempo nella sua casa di Baltimora.

Adichie descrive la perdita del padre come "a vicious uprooting. I am yanked away from the world I have known since childhood".¹⁰ Questa caratterizzazione così violenta rende irrevocabile la sua separazione dalla Nigeria, una perdita che non può essere recuperata, quasi come se la morte del padre rappresentasse una sorta di personale Middle Passage. Le scelte lessicali richiamano, inoltre, il saggio di Toni Morrison, "Rootedness: The Ancestor as Foundation", che identifica la figura dell'antenato come fonte primaria dell'identità nera. Morrison descrive gli antenati nella letteratura nera come una "sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom".¹¹ Anche se Morrison presenta l'antenato come un elemento caratteristico dei romanzi neri, si può più generalmente

9 "Sono andata in pezzi". Adichie, *Notes on Grief*, cit., p. 4 (trad. it. p. 4).

10 "una specie di brutale sradicamento. Mi sento strappata via dal mondo che ho conosciuto sin dall'infanzia". Ivi, p. 5 (trad. it. p. 5).

11 "Sorta di persone senza tempo le cui relazioni con i personaggi sono benevole, istruttive e protettive, e sono fonte di un certo tipo di saggezza". Toni Morrison, "Rootedness: The Ancestor as Foundation", in Carolyn C. Denard, a cura di, *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*, University Press of Mississippi, Jackson 2008, p. 62.

intenderlo come una figura che rispecchia l'appagamento possibile per mezzo dell'identità nera perché, come la scrittrice spiega, "the presence or absence of that figure determined the success or the happiness of the character".¹² Adichie riconosce in suo padre un legame diretto con il proprio passato e la propria cultura: "To sit with him and talk about the past was like reclaiming gorgeous treasure that was always mine anyway. He gave me my ancestry in finely sketched stories".¹³ Adichie conserva queste storie come parte integrante della propria identità ed eredità. La morte del padre la separa da tutto ciò che ha conosciuto da bambina, eppure Adichie è già una donna adulta al momento della sua scomparsa, e vive lontana, rimossa da quel mondo nella sua casa americana. Questa rottura con la figura dell'antenato rappresenta un punto di svolta significativo, un momento di ridefinizione sia della sua identità sociale sia della sua personale percezione di sé. Mentre Morrison collega la figura dell'antenato alla *blackness* americana, l'antenato di Adichie la orienta verso la Nigeria. Questa inversione suggerisce un processo di affrancamento che la porta ad abitare la sua vita statunitense più pienamente. Con suo padre ormai morto, Adichie deve trovare altri modi per ancorare la propria identità.

In netto contrasto con il padre ottuagenario, la figura che riporta Adichie a una rivalutazione di sé stessa e che la spinge a reagire alla propria devastazione personale è la giovane figlia. Adichie scrive: "My four-year-old daughter says I scared her. She gets down on her knees to demonstrate, her small clenched fist rising and falling, and her mimicry makes me see myself as I was: utterly unraveling, screaming and pounding the floor".¹⁴ La figlia di Adichie diventa un inquietante surrogato del dolore della madre e lo mette in scena in modo che Adichie possa vedere come effettivamente appaiono le sue emozioni e la paura che provocano. La bambina rispecchia l'adulto,

12 "La presenza o l'assenza di quella figura era determinante per il successo o la felicità del personaggio". *Ibidem*.

13 "Chiacchierare con lui del passato era come recuperare un tesoro favoloso che da sempre mi apparteneva. Lui mi regalava i miei avi sotto forma di racconti costruiti accuratamente". Adichie, *Notes on Grief*, p. 39 (trad. it. p. 47).

14 "La mia bambina di quattro anni dice che l'ho spaventata. Si butta in ginocchio per farmi vedere, con i piccoli pugni stretti che vanno su e giù, e la sua mimica mi restituisce l'immagine di me, completamente distrutta, che grido e batto i pugni a terra". *Ibidem*.

capovolgendo in questo modo la dinamica gerarchica tra di loro, tanto da diventare fonte educativa al pari di un'antenata. Inoltre, questa rappresentazione del dolore riporta Adichie all'immediato presente nonché a un dolore che esiste lontano dalla sua casa nigeriana e dalla famiglia che non può raggiungere. Nonostante la giovane età, la figlia agisce come una potente inversione dell'antenato, una figura che, nell'invitare Adichie a contemplare sé stessa in questo mondo americano e pur mancando dell'età e della saggezza di un antenato convenzionale, si conferma senza tempo ed educativa.

La figura della figlia si pone in sorprendente contrasto con l'erosione del potere ancestrale della figura paterna. Ripensando al suo ultimo incontro con il padre in Nigeria nel marzo 2020, poco prima che la pandemia COVID-19 trasformasse il mondo, Adichie così riflette sulle storie di famiglia che non è riuscita a registrare e sui luoghi fisici che non ha visitato:

He was going to show me where his grandmother's sacred tree had stood. I had not known this part of Igbo cosmology: that some people believed that a special tree, called an *ogbu chi*, was the repository of their *chi*, their personal spirit. My father's past is familiar to me because of stories told and retold, and yet I always intended to document them better, to record him speaking. I kept planning to, thinking we had time. "We will do it next time, Daddy," and he would say, "Okay. Next time." There is a sensation that is frightening, of a receding, of an ancestry slipping away, but at least I am left with enough for myth, if not memory.¹⁵

Adichie riconosce che, con la morte del padre, parte della storia e dell'eredità della sua famiglia non le sono più accessibili. Eppure, sebbene non possa ricreare accuratamente il passato del padre data la labilità intrinseca della memoria, può evocarlo attraverso il mito –

15 "Doveva mostrarmi il posto dove un tempo era cresciuto l'albero sacro della nonna. Non conoscevo questa parte della cosmologia igbo, e cioè la credenza di alcuni che un albero speciale, chiamato *ogbu chi*, sia depositario del loro *chi*, vale a dire del loro spirito personale. [...] Il passato di mio padre mi è noto grazie ai racconti ascoltati mille volte, ma avrei sempre voluto documentarli meglio, registrarli mentre parlava. Continuavo a pianificarlo, pensando che ne avremmo avuto il tempo. 'Lo facciamo la prossima volta, papà', gli dicevo e lui: 'Va bene. La prossima volta'. La sensazione che rimane è spaventosa, quella di un patrimonio che scivola via, che si allontana; per fortuna mi resta quanto basta per soddisfare il mito, se non la memoria". Ivi, pp. 62-3 (trad. it. pp. 75-6).

una sorta di miscuglio di verità e immaginazione – che permette un diverso tipo di presenza ancestrale. Adichie offre qui un'importante critica dell'antenato di Morrison, suggerendo che i ricordi appartenuti al padre siano meno vitali delle sue ricostruzioni attraverso la memoria. L'accuratezza dei fatti, che necessariamente svanirà nel tempo, è secondaria rispetto a qualsiasi mito lei evochi. In questo modo, Adichie pone sé stessa al centro di questa connessione ancestrale invece di vincolarsi ai modi previsti da specifiche figure del passato.

In un'altra scena, la figlia, interrompendo nuovamente il lutto di Adichie, fornisce un ulteriore spunto per comprendere la sua reazione alla morte del padre: "One morning I am watching a video of my father on my phone, and my daughter glances at my screen and then swiftly places her hand over my eyes. 'I don't want you to watch the video of Grandpa, because I don't want you to cry,' she says. She is hawk-eyed in her vigilance of my tears".¹⁶ Questo tentativo di proteggere Adichie dalle immagini del padre riflette il desiderio della figlia di riportare la madre nel presente del mondo americano. La figlia identifica nel nonno una fonte di dolore e cerca perciò di proteggere Adichie da quei sentimenti. Questa scena riconferma l'indebolimento dell'accessibilità dell'antenato combinandolo con il bisogno impellente, da parte di una bambina, di vivere senza dolore. Adichie si trova effettivamente chiusa tra queste due figure familiari, suo padre e sua figlia, nello stesso modo in cui è divisa tra la Nigeria e Stati Uniti.

La presenza viscerale del corpo della figlia, che le tocca il viso o imita i suoi gesti, si contrappone all'esperienza, mediata, di assistere online al dolore dei suoi fratelli: "Our Zoom call is beyond surreal, all of us weeping and weeping, in different parts of the world, looking in disbelief at the father we adore now lying still on a hospital bed".¹⁷ Adichie scrive: "I stare and stare at my father", ma in realtà

16 "Una mattina mentre guardo al telefono un video di mio padre, mia figlia dà una sbirciata allo schermo e subito mi copre gli occhi con le mani. 'Non voglio che guardi il video del nonno, perché non voglio che piangi'. Veglia sulle mie lacrime con l'attenzione di un falco". Ivi, p. 46 (trad. it. p. 55).

17 "La nostra chiamata su Zoom è al di là del surreale, con tutti noi che non riusciamo a far altro che piangere e piangere, in diverse parti del mondo, osservando increduli il nostro adorato padre inerte in un letto d'ospedale". Ivi, p. 5 (trad. it. p. 5).

sta fissando lo schermo di un computer che trasmette l'immagine di suo padre.¹⁸ L'impossibilità di accedere alla sua casa in Nigeria e allo spazio fisico in cui è avvenuta la morte del padre si pone nuovamente in contrasto con il senso di devastazione sperimentato nel suo contesto immediato. Così nota che la sua "housecoat, my lockdown staple, is lying crumpled on the floor".¹⁹ Ancora una volta, riferendo l'osservazione di suo fratello Kene, Adichie elabora la propria reazione alla morte del padre attraverso un'altra persona: "You better not get any shocking news in public, since you react to shock by tearing off your clothes".²⁰ Il modo in cui Adichie si affida ad altri per comprendere il proprio dolore rivela una profonda interdipendenza a livello familiare. Inoltre, l'impulso di togliersi i vestiti potrebbe indicare un profondo desiderio di abbracciare un sé più essenziale o, perlomeno, un rifiuto degli orpelli del sé sociale, nella speranza di liberarsi della distanza e delle piattaforme tecnologiche necessarie per comunicare con la famiglia.

Adichie riceve le condoglianze principalmente attraverso messaggi sul telefono, da cui tuttavia rifugge, quasi disgustata: "My fingers start to tremble and I push my phone away. He *was* not; he *is*".²¹ La consapevolezza della morte del padre o, più precisamente, il rifiuto di prendere coscienza della sua morte, è mediato attraverso degli schermi. "There is a video of people trooping into our house for *mgbalu*, to give condolences, and I want to reach in and wrench them away from our living room, where already my mother is settled on the sofa in placid widow pose".²² Mentre sua madre segue quei rituali che segnano l'accettazione della morte del marito, Adichie vuole interrompere, se non distruggere, tali pratiche. Pur se interpreta questo desiderio come una sorta di resistenza alla morte

18 "Io continuo a fissare mio padre". *Ibidem* (trad. it. p. 6).

19 "Ammucchiata a terra c'è la mia vestaglia, compagna fedele di tutto il lockdown". *Ibidem*.

20 "Meglio che tu non riceva mai notizie scioccanti in pubblico, visto che reagisci strappandoti i vestiti di dosso". *Ibidem*.

21 "Mi tremano le dita, e spingo via il telefono. Mio padre non *era*. È". *Ivi*, p. 11 (trad. it. p. 13).

22 "C'è un video che mostra la processione della gente in casa nostra per *mgbalu*, la cerimonia delle condoglianze, e mi viene voglia di fare irruzione e cacciare tutti fuori dal soggiorno dove mia madre già occupa il divano in una placida posa vedovile". *Ibidem*.

del padre, tale avversione indica anche una profonda frustrazione di fronte all'impossibilità di partecipare a quei rituali culturali che permettono di prendere coscienza ed elaborare la morte della persona amata. Adichie descrive infatti la pressione sociale di dover seguire le convenzioni riguardo alla morte e al lutto, esprimendo la sua obiezione come una sorta di coraggiosa protesta contro l'ingiustizia della scomparsa del padre:

Already friends and relatives are saying this must be done and that must be done. A condolence register must be placed by the front door, so my sister goes off to buy a bolt of white lace to cover the table and my brother buys a hardcover notebook and soon people are bending to write in the book. I think, *Go home! Why are you coming to our house to write in that alien notebook? How dare you make this thing true?* Somehow, these well-wishers have become complicit.²³

Mentre i fratelli osservano scrupolosamente le usanze che segnano il trapasso del padre, Adichie vorrebbe solo che i visitatori se ne andassero, rimanendo nelle loro case così come lei è costretta nella sua. Il suo uso della parola "alien"²⁴ opera in questo senso su un doppio livello di significato. Adichie in quanto tale esiste nella terra straniera degli Stati Uniti, ma allo stesso tempo vive la morte del padre come l'ingresso in un mondo alieno, straniero, dove le è impossibile accettare la verità della sua morte. In questo suo atto di rifiuto, vede la famiglia e gli amici che partecipano ai riti della morte del padre come "complici" mentre lei sola rimane a proteggerlo. Questa separazione la rende una sorta di ribelle nei confronti della morte del padre, anche se allo stesso tempo rivela un più profondo rifiuto di accettare la separazione geografica dalla famiglia e dalle sue usanze.

Adichie è così lontana dalla realtà della morte del padre che deve più volte ricordare a sé stessa che lui non c'è più: "Okey sends me

23 "Gli amici hanno incominciato a dire che bisogna fare questo, bisogna fare quello. Bisogna sistemare all'ingresso un registro di condoglianze, perciò mia sorella esce a comprare un copritavolo di pizzo e mio fratello un quaderno dalla copertina rigida sul quale già le persone si chinano per firmare. Io penso: *Andatevene! Che ci fate in casa nostra, che cosa avete da scrivere su quel quaderno? Come osate trasformare questa cosa in una realtà? È come se queste persone benevole si fossero trasformate in complici*". *Ibidem* (trad. it. pp. 13-14).

24 Alieno, straniero, estraneo. *Ibidem* (non tradotto in italiano).

a video of an elderly woman who walks through our front door, crying, and I think, *I have to ask Daddy who she is*. In that small moment, what has been true for the forty-two years of my life is still true – that my father is tangible, inhaling, exhaling; reachable to talk to and watch the twinkle of his eyes behind his glasses”.²⁵ Si trova quindi a riflettere sulla causa di questa perdita di memoria o sulla mancata presa di coscienza della morte.

Do I forget because I am not there? I think so. My brother and sister are there, face to face with the desolation of a house without my father. My sister kneeling by his bed, weeping. My brother wearing one of his newsboy hats, weeping. They can see that he is not at the dining table for breakfast, on his chair backing the window’s light, and that after breakfast he is not settled on the sofa in his mid-morning ritual of napping, reading and napping again. If only I could be there too, but I am stuck in America, my frustration like a blister, scouring for news of when the Nigerian airports will open.²⁶

Sebbene non sia raro che le persone che hanno recentemente sofferto la perdita di un membro stretto della famiglia si dimentichino momentaneamente della morte della persona cara, Adichie dà la colpa di questo fenomeno alla distanza geografica: il solo vedere i luoghi in cui il padre era solito vivere le renderebbe possibile prendere atto della sua scomparsa. Mentre i parenti vivono in prima persona la sua assenza, per Adichie non vi è alcun cambiamento concreto nel suo ambiente che segnali la morte del padre; non è improvvisamen-

25 “Okey mi manda il video di una donna anziana che esce piangendo da casa nostra, e io penso: *Devo chiedere a papà chi è*. Per quell’istante, ciò che è stato vero per i quarantadue anni della mia vita lo è ancora: che mio padre è un essere in carne e ossa, vivo e vegeto; raggiungibile se si vuole parlare con lui o guardare lo scintillio dei suoi occhi al di là delle lenti”. Ivi, p. 19 (trad. it. p. 23).

26 “Me ne dimentico perché non sono presente? Probabile. Mio fratello e mia sorella si trovano lì, faccia a faccia con la desolazione di una casa svuotata di mio padre. Mia sorella piange, in ginocchio accanto al suo letto. Mio fratello piange, con uno dei suoi berretti a visiera sulla testa. Hanno modo di constatare che a colazione lui non è seduto al suo posto a tavola, di spalle alla luce della finestra, e che dopo colazione non si piazza sul divano per il consueto rituale di metà mattina, fatto di sonnellini alternati a letture e ad altri sonnellini. Se solo potessi esserci anch’io; invece sono bloccata in America. E la mia frustrazione fa male come una piaga mentre setaccio i notiziari per scoprire quando apriranno gli aeroporti in Nigeria”. Ivi, pp. 19-20 (trad. it. pp. 23-4).

te scomparso dalla sua casa americana perché non vi è mai stato. Di fronte a questo cambiamento sconcertante, quale la fine della vita di una persona, deve perciò ricorrere a una visualizzazione mentale per immaginare i luoghi in cui suo padre non esiste più.

Adichie si ritrae di fronte a molte delle condoglianze che riceve, rifugiandosi in un isolamento che la distingue dalle tradizioni igbo del resto della famiglia. In un capitolo, sebbene riconosca le buone intenzioni dietro a questi messaggi, critica il linguaggio usato per descrivere la morte di suo padre: “knowing this does not make their words rankle less”.²⁷ In particolar modo disprezza la parola “‘Demise.’ A favorite of Nigerians, it conjures for me dark distortions. ‘On the demise of your father.’ I detest ‘demise’”.²⁸ Questa resistenza nei confronti del linguaggio tipicamente utilizzato per descrivere la morte mostra un forte impulso in Adichie ad allontanarsi dagli altri e, di conseguenza, dalla cultura della sua famiglia.

There is value in that Igbo way, that African way, of grappling with grief: the performative, expressive outward mourning, where you take every call and you tell and retell the story of what happened, where isolation is anathema and “stop crying” a refrain. But I am not ready. I talk only to my closest family. It is instinctive, my recoiling. I imagine the confusion of some relatives, their disapproval even, when faced with my withdrawal, the calls I leave unanswered, the messages unread. They might think it is a mystifying self-indulgence or an affection of fame, or both.²⁹

27 “Questa consapevolezza non rende meno brucianti le loro parole”. Ivi, p. 21 (trad. it. p. 25).

28 “‘Scomparsa’, una delle espressioni più utilizzate in Nigeria, evoca in me pensieri di una smaterializzazione sinistra. ‘In occasione della scomparsa di vostro padre’. Detesto quella ‘scomparsa’”. *Ibidem*.

29 “C’è un valore nel modo igbo, il modo africano, di trattare il dolore; nella reazione drammatica e performativa del lutto, quella in cui si risponde a tutte le chiamate e si ripete daccapo la storia di come sono andate le cose, quella in cui isolarsi è sacrilegio e «basta lacrime» un continuo intercalare. Ma io non sono pronta. Parlo soltanto con i familiari più stretti. È per istinto, che mi ritraggo. Immagino lo stupore di certi parenti, perfino la loro disapprovazione di fronte al mio sottrarmi, non rispondere alle telefonate, non leggere i messaggi. Potranno anche pensare che i tratti di uno sconcertante vittimismo o di una posa dovuta alla celebrità, o di tutte e due le cose”. Ivi, p. 24-5 (trad. it. p. 29-30).

Mentre le tradizioni igbo operano in gran parte attraverso modalità di lutto esteriorizzate, Adichie si ritrae verso l'interno, rischiando l'incomprensione e persino la condanna della sua famiglia. Non le è possibile agire come richiedono quelle norme culturali e vive invece una forma di lutto altamente individualizzata. Si rende conto che il suo comportamento può essere interpretato come "self-indulgence" e, sebbene Adichie non lo etichetti come tale, si potrebbe anche considerarlo come distintamente americano, ossia influenzato da un paese in cui si premia insistentemente la volontà e il desiderio dell'individuo rispetto alla collettività.

Questa enfasi sull'io a discapito del gruppo è ulteriormente confermata dal suo desiderio di vivere i propri sentimenti in solitudine: "I want to sit alone with my grief. I want to protect – hide? hide from? – these foreign sensations, this bewildering series of hills and valleys".³⁰ Questo desiderio sembra quasi suggerire che l'impossibilità da parte di Adichie di andare in Nigeria possa essere un bene, dal momento che è l'isolamento ciò che desidera e non la compagnia della sua famiglia. La scrittrice usa parole che fanno riferimento a un paese altro per parlare di questi sentimenti, descritti come "foreign" e poi mappati su un paesaggio di "bewildering series of hills and valleys". Vi è ben poca distanza tra la terra straniera del dolore e la terra straniera intesa come tutto ciò che non è Nigeria. Eppure, Adichie si ritrova a desiderare anche questo tipo di dislocamento, la stessa alienazione che le reca tanto dolore: "There is a desperation to shrug off this burden, and then a competing longing to cosset it, to hold it close. Is it possible to be possessive of one's pain? I want to become known to it, I want it known to me".³¹ Nel desiderio di conoscere la terra straniera del suo dolore e di una vita senza suo padre, Adichie conferma di essere un'esploratrice dell'ignoto, dimostrandosi coraggiosa nel suo scontro con tutto ciò che è alieno e spiacevole. Si tratta, in effetti, dello stesso impulso che le ha permesso

30 "Dipende dal bisogno di restare sola con il mio dolore. Ho bisogno di proteggere - di nascondere? Di nascondermi da? - queste sensazioni estranee, questo ottovolante atroce". *Ivi*, p. 25 (trad. it. p. 30).

31 "Da una parte c'è la necessità disperata di scrollarmi di dosso il peso che mi opprime, ma dall'altra il desiderio complementare di custodirlo, di tenermelo stretto. È possibile essere gelosi del proprio dolore? Voglio che mi conosca, voglio conoscerlo a fondo". *Ibidem*.

di costruire un'altra casa negli Stati Uniti, lontana dalle tradizioni e dalle persone familiari della sua infanzia.

A differenza di Adichie, sua madre accoglie tutte quelle usanze che la tradizione le impone. Mentre Adichie si oppone all'aspettativa che le vedove siano rasate a zero, notando che "nobody ever shaves men bald when their wives die; nobody ever makes men eat plain food for days; nobody expects the bodies of men to wear the imprint of their loss",³² sua madre insiste nel seguire tutte queste prescrizioni, affermando: "I'll do everything that is done. I'll do it for Daddy".³³ La reazione femminista di Adichie si pone così in contrasto con la natura patriarcale dei riti igbo. Ancora una volta, la scrittrice si presenta come una voce di dissenso contro questi dettami culturali e tradizionali. Proprio come suo padre, che non può più fornirle quella saggezza ancestrale, sua madre è presentata come una figura guida in qualche modo limitata. Presumibilmente, Adichie non si raderà la testa né mangerà cibo insipido quando suo marito morirà e per esprimere il proprio dolore troverà modi che non siano esclusivamente radicati nelle tradizioni igbo.

Adichie è infastidita di fronte a ulteriori richieste culturali che le chiedono di mettere da parte il suo dolore personale e concentrarsi su problemi logistici riguardo all'organizzazione del funerale.

The dictates of Igbo culture, this immediate pivot from pain to planning. Just the other day my father was on our Zoom call, and now, on this Zoom call, we are supposed to plan. To plan is to appease the egos of church and traditional groups and get a burial date approved [. . .] But the most important thing is "clearance" – it is a word thrown about in English, "clearance." "Clearance" attests to how deeply, how forcefully communitarian Igbo culture remains. Clearance means that any outstanding dues to the age grade, the town union, the village, the clan, the *unumma*, must be paid; otherwise, the funeral will be boycotted.³⁴

32 "Nessuno ha mai pensato di rasare un uomo alla morte della moglie; né di fargli mangiare cibo insipido per giorni; nessuno si aspetta che il corpo di un uomo rechi l'impronta della perdita". Ivi, p. 52 (trad. it. p. 62).

33 "Farò tutto quel che si deve fare. Lo farò per papà". *Ibidem*.

34 "Tra i dettami della cultura igbo c'è la trasformazione immediata del dolore in pianificazione. Solo l'altro giorno mio padre era su Zoom con noi che, nella videochiamata di oggi, dovremmo in teoria organizzare. Il che significa soddisfare l'ego delle comunità della chiesa e dei vari enti locali e individuare una data conso-

Adichie presenta così una dicotomia un po' ingannevole tra dolore e pianificazione. Non c'è pianificazione di un funerale senza dolore, eppure lei trova tale organizzazione tediosa, persino irrilevante, commentando: "I don't care what we wear or what the caterer cooks or what groups come or don't come, because I am still sinking".³⁵ È necessario ottenere il "clearance" per poter procedere con il funerale, eppure lei trova questo requisito assolutamente irritante. Tocca al fratello tirarla fuori dall'insularità del suo dolore, ricordandole: "Think of what Daddy would want".³⁶ Solo allora si concentra su di lui, ricordandosi di quando aveva organizzato una cerimonia funebre tardiva per il proprio padre dopo la sua morte nella guerra del Biafra. Adichie si trova di nuovo divisa tra desideri contrastanti: da una parte, assecondare il desiderio individualistico di stare sola con il suo dolore e, dall'altra, l'aspettativa collettiva di procedere con le usanze relative ai morti. Adichie ammette che "There is much I find beautiful in Igbo culture, and much I quarrel with, and it is not the celebratory nature of Igbo funerals that I dislike, but how soon they have to be. I need time. For now I want soberness. A friend sends me a line from my novel. 'Grief was the celebration of love, those who could feel real grief were lucky to have loved.' How exquisitely painful to read my own words".³⁷ La tensione tra il desiderio di solitudine di Adichie e le richieste della cultura igbo si risolve infine nelle sue stesse parole: provare dolore

na per la sepoltura [...]. Ma la cosa più importante è il liquidare i debiti; il termine viene buttato lì in inglese: *clearance*. La pratica testimonia il vigoroso permanere di consuetudini comunitarie della comunità igbo. *Clearance* significa che occorre saldare il dovuto ai coscritti, ai rappresentanti dell'unione cittadina, del villaggio, del clan, dell'*umunna*; perché in caso contrario il funerale sarà boicottato". Ivi, p. 48 (trad. it. p. 57).

35 "Non mi importa niente di cosa ci metteremo addosso, che cosa si servirà da mangiare, quali gruppi presenzieranno e quali no, perché io sto ancora affondando". *Ibidem* (trad. it. p. 58).

36 "Pensa a cosa vorrebbe papà". *Ibidem*.

37 "C'è molto della cultura igbo che trovo bellissimo, e molto che non mi va giù, e non è la natura celebrativa dei funerali igbo a dispiacermi, ma l'urgenza con cui si devono organizzare. A me serve tempo. Per il momento, ho bisogno di sobrietà. Un amico mi manda una citazione da un mio romanzo: 'La sofferenza è un monumento all'amore: solo chi prova dolore autentico può dire di avere amato davvero'. Che strano trovare così straziante leggere parole che ho scritto io". Ivi, p. 50-1 (trad. it. p. 59).

ed esprimerlo attraverso il rito è un privilegio di chi ha amato profondamente. In questo senso, il funerale del padre potrebbe allora diventare non un'incombenza gravosa ma, come lei stessa ha scritto nel suo libro, una celebrazione.

Nonostante questa possibilità in qualche modo ottimista, nel libro Adichie non arriva a descrivere il funerale del padre. Le restrizioni di viaggio causate dal COVID-19 sono state finalmente revocate? È stata in grado di tornare in Nigeria in tempo per assistere alla sepoltura? Com'è stato il suo ricongiungimento con la famiglia? In *Notes on Grief* Adichie lascia tutte queste domande cruciali senza risposta. Questa assenza ha tuttavia un significato importante. Suggerisce che il funerale, a prescindere dal fatto che ne sia stata testimone in prima persona o meno, non sia il mezzo principale con cui elabora e accetta il suo dolore. Come scrive nell'ultima frase del libro, "I am writing about my father in the past tense"³⁸. Adichie è arrivata a questa consapevolezza continuando a vivere negli Stati Uniti, fatto che sembra indicare che non ha bisogno della sua famiglia o di rituali culturali per manifestare la perdita del padre. L'intensità con cui Adichie concentra la sua attenzione su una foto del padre inviata dal fratello è rivelatrice di questa sorprendente trasformazione. Okey le spiega infatti che in seguito alla morte del padre, "he slipped Daddy's watch into his pocket that night and he sends me a photo, the blue-faced silver watch that Kene bought him a few years ago"³⁹. Adichie racconta di aver riguardato parecchie foto di suo padre, tuttavia non può fare a meno di tornare a quella del suo orologio: "I keep looking at the photo of the watch, day after day, as if in pilgrimage. I remember it resting on my father's wrist, and my father often looking at it. This is an archetypal image of my father, his face bent to his watch, checking the time, a hyper-punctual man; for him, being on time was almost a moral imperative"⁴⁰. Questa descrizione del ritorno alla foto come in un pelle-

38 "Sto scrivendo di mio padre al passato". Ivi, p. 67 (trad. it. p. 83).

39 "Si è infilato in tasca l'orologio di papà, e mi manda una foto; è l'orologio d'argento con il quadrante azzurro che gli aveva comprato Kane alcuni anni fa". Ivi, p. 36 (trad. it. p. 43).

40 "Torno di continuo a guardare quella foto, giorno dopo giorno, come in pellegrinaggio. Mi ricordo l'orologio appoggiato sul suo polso e mi ricordo che lo guardava spesso. Si tratta di un'immagine classica di mio padre: il suo viso rivolto al polso, a controllare l'ora, da quell'uomo maniacalmente puntuale quale era; essere in orario per lui era una specie di imperativo morale". *Ibidem*.

grinaggio sottintende la presenza di un impulso religioso, come se la foto dell'orologio rappresentasse un sacramento, una testimonianza sia della dedizione del padre alla puntualità, sia della sua conclusione finale. La fotografia, molto più dell'orologio stesso, indica la cessazione del tempo in quanto non solo è priva di una dimensione temporale, ma rimane anche separata dall'uomo che è morto. La fotografia è forse la rappresentazione più appropriata della sua morte perché riesce a catturare l'impossibilità di un ritorno in vita.

Sebbene ammetta che "I don't particularly like T-shirts",⁴¹ le pagine finali del libro presentano Adichie impegnata a realizzare una maglietta. Così scrive: "I spend hours on a customization website, designing T-shirts to memorialize my father, trying out fonts and colors and images. On some, I put his initials, 'JNA,' and, on others, the Igbo words 'omekannia' and 'oyilinnia'—which are similar in meaning, both a version of 'her father's daughter,' but more exultant, more pride-struck".⁴² Adichie è consapevole del fatto che suo padre non condivideva il suo interesse per la moda, che trattava con "accepting amusement".⁴³ In effetti, è difficile immaginare lo studioso rigoroso da lei descritto indossare una maglietta con una stampa di qualche genere. Comunque, riconosce Adichie, non è la T-shirt in quanto oggetto a essere importante, ma piuttosto il processo della sua creazione: "It is design as therapy, filling the silences I choose, because I must spare my loved ones my endless roiling thoughts. I must conceal just how hard grief's iron clamp is".⁴⁴ Non è chiaro perché Adichie senta di non poter rivelare alla sua famiglia la reale portata del suo dolore. Potrebbe essere dovuto alla distanza fisica che li separa o forse a qualche tensione causata dalla sua avversione per le usanze igbo a cui loro aderiscono.

41 "Le T-shirt non mi sono mai piaciute in modo particolare". Ivi, p. 65 (trad. it. p. 79).

42 "Passo ore su un sito a progettare T-shirt personalizzate in ricordo di mio padre, cambiando immagini, font e colori. Su certe metto le sue iniziali, JNA, e su altre le parole igbo *omekannia* e *oyilinnia* che hanno un significato analogo, come due versioni di 'la figlia di suo padre', solo in un tono più fiero e trionfante". *Ibidem*.

43 "Divertita tolleranza". *Ibidem*.

44 "Sono una specie di arte-terapia; le utilizzo per riempire i silenzi che scelgo di riempire per risparmiare ai miei cari il precipizio incessante dei miei pensieri più foschi. Devo dissimulare la forza con cui il dolore mi attanaglia". Ivi, p. 66 (trad. it. p. 80).

Ciò che è più significativo, tuttavia, è il suo trarre conforto e significato da una pratica tipicamente afroamericana, quale la creazione di una maglietta R.I.P. o commemorativa. In genere T-shirt a girocollo bianche con l'immagine del defunto accompagnata dal nome, queste magliette sono quasi sempre commissionate dai membri della famiglia in lutto. Anche se l'origine è incerta, si suppone che queste magliette derivino dalle processioni funebri di "second line"⁴⁵ che seguono la banda e i parenti, popolari a New Orleans. Ronald Barrett, un esperto di pratiche funebri afroamericane, ipotizza che le magliette possano essersi evolute a partire da usanze dell'Africa occidentale secondo le quali le persone in lutto portavano stoffe con il nome e le sembianze del defunto.⁴⁶ Sebbene le commemorazioni in forma visiva godevano di grande popolarità, le severe restrizioni imposte ai graffiti pubblici durante gli anni Novanta hanno fatto sì che molti artisti ricorressero alle magliette per realizzare un ricordo più personale dei propri defunti. Ora ci sono negozi e artisti, specialmente nelle grandi città come Chicago e New York, specializzati nella creazione di magliette commemorative. Kanye West ha persino venduto una maglietta commemorativa di sua madre Donda West nel 2016, rendendo una pratica in qualche modo di nicchia visibile al grande pubblico e favorendone la fruizione. Secondo Kami Fletcher le magliette R.I.P. costituiscono "an intense act of memory-making underlain with African American social and cultural values that can produce agency and activism helping Black people mark their dead in ways that ensure they are not forgotten, marginalized, or, perhaps most of all, misrepresented".⁴⁷ Fletcher nota, inoltre, come questa

45 "Seconda linea". NT: con *seconda linea* si intende il gruppo di persone che segue il corteo funebre, solitamente composto dalla bara, i parenti e la banda. Caratteristici di New Orleans, questi funerali ad alta partecipazione comunitaria e accompagnati da musica hanno origine nella particolare matrice transatlantica e nera della comunità.

46 Si veda Ronald Barrett, "Sociocultural Considerations for Working with Blacks Experiencing Loss and Grief" in Kenneth J. Doka e Joyce D. Davidson, a cura di, *Living with Grief: Who We Are, How We Grieve*, Routledge, New York 1998, pp. 83-96.

47 "Un intenso atto di creazione di memoria impregnato di valori sociali e culturali afroamericani, che può essere fonte di agentività e attivismo perché aiuta i neri a celebrare i loro morti in modi che garantiscano che non siano dimenticati, emarginati o, forse più di tutto, rappresentati scorrettamente". Ivi, p. 213.

pratica sia spesso considerata anomala in quanto radicata nella “urban gang/street culture”, ma soprattutto perché opera in “strict opposition to American death-denying culture”.⁴⁸ Al contrario, le magliette R.I.P. esibiscono la centralità del lutto per la vita dei neri.

In *Passed On: African American Mourning Stories* (2002), Karla Holloway spiega come la morte sia diventata un punto focale della creatività nera: “Instead of death and dying being unusual, untoward events, or despite being inevitable end-of-lifespan events, the cycles of our daily lives were so persistently interrupted by specters of death that we worked this experience into the culture’s iconography and included it as an aspect of black cultural sensibility.”⁴⁹ La minaccia costante e la realtà concreta della morte che caratterizza l’esperienza di vita nera sono alla base della popolarità delle magliette commemorative e dei tatuaggi creati per i defunti. Nelle pagine finali di *Notes on Grief*, anche Adichie riflette su questa pratica: “I finally understand why people get tattoos of those they have lost. The need to proclaim not merely the loss but the love, the continuity. *I am my father’s daughter*. It is an act of resistance and refusal: grief telling you it is over and your heart saying it is not; grief trying to shrink your love to the past and your heart saying it is present”.⁵⁰

Anche se il padre di Adichie non è morto a causa della violenza della polizia o del palese razzismo che spingono Rankine e Holloway a identificare la morte e il lutto come intrinseci nell’esperienza dei neri americani, queste osservazioni suggeriscono una certa affinità e comprensione del significato della morte per gli afroamericani. Allo

48 “Cultura urbana delle bande/di strada” e “netta opposizione con la cultura americana di negazione della morte”. *Ibidem*.

49 “Invece di considerare la morte e l’atto di morire come eventi insoliti e spiacevoli, o nonostante siano inevitabili eventi della durata dell’esistenza, i cicli della nostra vita quotidiana erano così persistentemente interrotti dagli spettri della morte che abbiamo inserito questa esperienza nell’iconografia della nostra cultura includendola come un aspetto della sensibilità culturale nera”. Karla FC Holloway, *Passed On: African American Mourning Stories A Memorial*, Duke University Press, Durham 2002, p. 6.

50 “Ho finalmente capito perché la gente su fa tatuare, in ricordo di persone perdute. Per il bisogno di proclamare non solo la perdita, ma anche l’amore, la continuità. *Io sono figlia di mio padre*. Un atto di resistenza e di rifiuto; il dolore ti dice che è finita mentre il cuore ti dice che non è vero; il dolore cerca di rattrappire il tuo amore al passato, mentre il cuore lo declama al presente”. Adichie, *Notes on Grief*, cit., p. 66 (trad. it. p. 80).

stesso modo, la sua adozione della T-shirt commemorativa mette in connessione il suo dolore con quello dei neri americani che piangono i loro cari. La cultura igbo di Adichie non la conduce verso un luogo di guarigione o di accettazione della morte. Invece, la sua capacità di scrivere finalmente di suo padre “in the past tense” deriva dal vivere la sua perdita interamente negli Stati Uniti e tra le usanze afroamericane.⁵¹ La morte del padre non rende certo questa scrittrice afroamericana, tuttavia la lega decisamente a un’esperienza della nerezza radicata in un comune scontro con la morte.

Stephanie Li insegna Letteratura inglese presso la Washington University di St. Louis. È autrice di sei libri, tra cui *Pan-African American Literature* (Rutgers University Press, 2018), *Playing in the White: Black Writers, White Subjects* (Oxford, 2015), *Signifying Without Specifying: Racial Discourse in the Age of Obama* (Rutgers University Press, 2011), e *Something Akin to Freedom: The Choice of Bondage in Narratives by African American Women* (SUNY Press, 2010). La traduzione è di Sara Santini.

51 “Al tempo passato”. Ivi, p. 67 (trad. it. p. 83).

La governamentalità algoritmica nella pandemia da COVID-19

James E. Dobson

Il rapido sviluppo della pandemia da COVID-19 e le reazioni scoordinate, contraddittorie e diseguali da parte dei governi, tanto nazionali quanto locali, di tutto il mondo hanno suscitato molte domande e preoccupazioni sulle modalità di governo vecchie e nuove utilizzate per gestire questa crisi. La pandemia è stata per lo più presentata come una crisi biosecuritaria: una sospensione delle norme legate alla libertà di movimento nella sfera pubblica e una limitazione dell'intimità fisica – che ha preso il nome di distanziamento sociale – in nome della salute collettiva.¹ Secondo alcuni, la definizione della pandemia come crisi biosecuritaria è giustificata dall'estensione di precedenti usi dello stato d'eccezione, categoria teorica che si riferisce ai momenti in cui lo stato, sospendendo la legge, ignora le salvaguardie, le norme che limitano l'esercizio del potere e le procedure democratiche. Se poi la concepiamo in base a una logica biopolitica (altra categoria teorica regolarmente usata per concettualizzare la pandemia), la crisi diventa un giro di vite nella gestione di individui e popolazioni in nome della protezione della salute pubblica. L'anello di congiunzione fra questi due paradigmi dominanti è la gamma di tecnologie comunicative in rete, dimostratesi uno dei principali strumenti in grado sia di attenuare gli effetti del distanziamento sociale, sia di tracciare i movimenti delle persone durante quarantene e lockdown. Tali tecnologie, alcune già in uso su una scala assai più limitata e all'improvviso adottate in modo generalizzato, altre

1 Si è fatto ampio uso del linguaggio della biosicurezza per descrivere le risposte governative alla crisi, da parte sia di teorici che di personaggi politici. Ne è un esempio il governatore della Florida Ron DeSantis: “‘Possiamo avere o una società libera, o uno stato securitario biomedico’, ha detto Mr. DeSantis questa settimana a Panama City, Florida. ‘E ve lo dico io: in Florida, siamo uno stato libero. Ognuno sarà libero di scegliere di decidere per suo conto’”: Patricia Mazzei, “As Covid Surges in Florida, DeSantis Refuses to Change Course”, *New York Times*, 6 agosto 2021, <https://www.nytimes.com/2021/08/06/us/ron-desantis-florida-covid.html>.

create ex novo per la pandemia, sono divenute il modo primario di comunicazione fra le persone soggette a distanziamento sociale. Per queste tecnologie è essenziale il concetto di vicinanza fisica: alcune consentono di mantenere la distanza mentre altre, in modo per lo più automatico, registrano le interazioni fisiche (intenzionali o no) fra individui e segnalano il potenziale rischio di esposizione a portatori di contagio da virus COVID-19. Nel presente saggio si esaminerà questa seconda classe di tecnologie, in particolare quelle utilizzate nelle applicazioni di tracciamento COVID-19 sviluppate congiuntamente da Apple e Google per gli smartphone, analizzando il loro rapporto con i nuovi paradigmi pensati per il governo a distanza.

Se consideriamo quello che si potrebbe definire l'apparato complessivo di governo dispiegato in risposta alla pandemia da COVID-19 possiamo individuare quattro modi principali in cui sono state usate le tecnologie digitali in rete: 1) la raccolta di dati sulla popolazione e l'uso della statistica per informare i processi decisionali; 2) la presentazione visiva dei dati in grafici riassuntivi o *dashboards*; 3) l'espansione delle tecnologie di sorveglianza, compresi i metodi di *machine learning* e i sistemi capaci di apprendimento automatico, e la loro applicazione al tracciamento automatico dei contatti; 4) l'uso della tecnologia informatica e delle reti ad alta velocità per consentire lo studio e il lavoro da casa, facilitare la video-comunicazione fra colleghi e amici, e intensificare il già avviato spostamento online nei campi del commercio, dell'intrattenimento e dei servizi di consegna. Quest'ultima categoria è forse la più innocua fra gli usi della tecnologia nel quadro delle pratiche di governo dell'era COVID, ma anch'essa ha dimensioni ideologiche importanti, poiché queste abitudini e pratiche hanno l'effetto di intensificare le tendenze già in atto verso la quantificazione della vita quotidiana e il connesso uso e abuso di dati personalizzati.

La crescita del capitalismo della sorveglianza suscita molte preoccupazioni: la prima fra queste è la trasformazione dei dati relativi alle nostre attività in merci che possono essere impacchettate, messe in vendita, e utilizzate da chi vuole acquisire informazioni sui nostri comportamenti e le nostre preferenze. La facilità con cui queste pratiche vengono accettate dimostra fino a che punto gli individui siano stati abituati a funzionare entro circuiti di *feedback* grazie ai quali ogni nostra azione e scelta, filtrata e processata algoritmica-

mente in rapporto ai dati raccolti da masse di altri individui, genera nuove possibili scelte in vista di azioni future, percepite come valide e significative. A sua volta, l'utilizzo crescente di tecnologie di video-conferenza e di social media per facilitare la comunicazione può contribuire alla ridefinizione dei concetti stessi di collegamento e socialità durante e dopo la pandemia.

Prossimità e connessione sono in effetti i termini cruciali della pandemia, con gli individui sempre più preoccupati, al tempo stesso, di mantenere le distanze e di mantenersi connessi. Queste tensioni attivano una gamma di pratiche e conseguenti ansie. Nell'avvertenza premessa al volume *A che punto siamo? L'epidemia come politica*, una raccolta di articoli di giornale, post su blog e altri scritti, Giorgio Agamben descrive quello che considera uno dei postumi principali della pandemia, la riconfigurazione dei rapporti sociali:

Se il dispositivo giuridico-politico della Grande Trasformazione è lo stato di eccezione e quello religioso la scienza, sul piano dei rapporti sociali essa ha affidato la sua efficacia alla tecnologia digitale, che, com'è ormai evidente, fa sistema con il "distanziamento sociale" che definisce la nuova struttura delle relazioni fra gli uomini. Le relazioni umane dovranno evitare in ogni occasione per quanto possibile la presenza fisica e svolgersi, come già di fatto spesso avveniva, attraverso dispositivi digitali sempre più efficaci e pervasivi. La nuova forma della relazione sociale è la connessione e chi non è connesso è tendenzialmente escluso da ogni rapporto e condannato alla marginalità.²

Il distanziamento sociale è reso possibile dalla tecnologia e utilizzato per creare una mappa delle relazioni prodotte dalla de-densificazione della popolazione. Questa mappatura dei rapporti è la precondizione per profilare, determinare i rischi, e tracciare la diffusione del virus. Se la maggior preoccupazione di Agamben riguardo alla tecnologia sembra essere la crescita della mediazione digitale in termini di comunicazione e la riduzione degli incontri faccia a faccia, è invece la rapida adozione dei *dashboards* di dati, statistiche e tracciamenti potenziati attraverso algoritmi a rappresentare uno degli aspetti più preoccupanti della crisi legata al COVID-19. Quello che

2 Giorgio Agamben, *A che punto siamo? L'epidemia come politica*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 9.

Agamben presenta come un nuovo modello di rapporti sociali è determinato primariamente dall'associazione, dal collegamento con altri, e non è privo di precedenti. Agamben lo vede come un fenomeno primariamente attivato da esseri umani: invece, questo modello basato sull'associazione costituisce la logica primaria che si ritrova negli odierni algoritmi che controllano gran parte della nostra vita, tanto digitale quanto materiale.

Il tracciamento dei contatti

Il tracciamento dei contatti è esattamente il tipo di problema di mappatura relazionale per il quale sono state create le tecnologie analitiche in rete, eppure i sistemi di tracciamento sviluppati congiuntamente da Google e Apple non hanno avuto successo e non sono serviti a ridurre la diffusione del COVID-19.³ Sottoporre a un'analisi critica la funzione di queste applicazioni tanto reclamizzate (almeno nelle prime fasi della pandemia) e cercare di capire il perché del loro fallimento può aiutarci a comprendere che cosa sia in gioco nella trasformazione delle pratiche di governo nel senso dell'automazione, della correlazione e del *targeting* predittivo. Le applicazioni di tracciamento di Apple e Google sono fallite perché sottoutilizzate, inefficaci, e quindi infine dismesse. Benché gli stessi ricercatori di Google fossero in parte consapevoli dei gravi limiti di queste tecnologie e dei moltissimi problemi e pregiudizi connessi alla sorveglianza dei singoli individui, esse sono state nondimeno considerate cruciali al fine di tenere d'occhio la popolazione in modo virtuale. Una possibile ipotesi per spiegare questo insuccesso del sistema di sorveglianza è quella che il problema che queste applicazioni avrebbero dovuto risolvere non era in realtà risolvibile attraverso strumenti tecnologici; tuttavia, la loro modalità di funzionamento è altamente compatibile con quella di altre tecnologie di sorveglianza. Ci sono, però, in questo sistema sviluppato ad hoc, alcuni limiti tecnologici specifici, di tipo sia pratico sia teorico. Si può dire che queste soluzioni pensate per la crisi da COVID-19 siano diverse da quelle messe in atto in momenti precedenti, all'interno dell'attuale fenomeno di medica-

3 Google, "Exposure Notifications: Using Technology to help Public Health Authorities Fight COVID-19", <https://www.google.com/covid19/exposurenotifications/>, ultimo accesso 23/08/2021.

lizzazione della vita quotidiana indotto dai *big data*? C'era qualcosa di diverso in questo momento specifico e nella dinamica di questo virus contagioso?

In *Pandemic!: COVID-19 Shakes the World*, Slavoj Žižek pone un quesito su quest'anno pandemico traboccante di dati: "Una domanda interessante sollevata dall'epidemia di coronavirus, perfino per un non-esperto di statistica come me, è: dove finiscono i dati e comincia l'ideologia?"⁴ La domanda di Žižek verte sulla difficoltà di selezionare e interpretare le informazioni in una crisi del genere. È ovvio che i dati, come qualunque altra cosa, non sono mai liberi dall'ideologia. I dati raccolti, interpretati e ripresentati al pubblico durante la pandemia, includevano nuove istruzioni su come leggerne la presentazione. Tabelle e grafici sono stati soggetti allo stesso attento esame che ha riguardato le scelte compiute da istituzioni e individui in risposta a questi stessi dati. Non tutti i dati, però, si equivalgono. Quando vediamo dati su noi stessi derivati da trasformazioni algoritmiche di *big data*, stiamo già guardando noi stessi, o qualcosa che riconosciamo erroneamente come noi stessi, attraverso la lente deformante dell'ideologia. Ciò che ci viene offerto in questi dati è un assemblaggio di frammenti di noi stessi e di altri, montati insieme in modi che non ci sono comprensibili perché non sono primariamente progettati per noi. I dati tabulati, mostrati, e controllati di continuo sui tanti *dashboards* sono per lo più dati statistici aggregati e non provengono da operazioni coi *big data*. Essi mostrano medie e sommari a livello di popolazione complessiva, non predizioni personalizzate. Gli incontri quotidiani con i risultati dei *big data* e il disagio che ci crea il trovarci di fronte ai risultati della personalizzazione, tuttavia, ci hanno reso difficile interpretare qualunque forma di dato.

I primi anni del ventunesimo secolo sono stati in parte caratterizzati da una crescente pressione verso l'individualizzazione e la personalizzazione, legata all'idealizzazione neoliberale dell'imprenditoria di sé, e all'accelerazione delle tecnologie al servizio dell'impresa e del commercio nella vita di tutti i giorni. Queste tecnologie servono alle imprese perché consentono loro, sfruttando i dettami del neoliberismo e il desiderio da parte degli individui di una sempre maggiore individualizzazione, di aprire nuovi mercati e creare nuovi prodotti

4 Slavoj Žižek, *Pandemic!: COVID-19 Shakes the World*, Polity, New York 2020, p. 55.

a partire da dati comportamentali ricavati dalle interazioni con i consumatori. La conversione di fattori qualitativi in dati quantificabili – attraverso movimenti e azioni come quella di cliccare, la misurazione dell’attenzione attraverso le preferenze, le registrazioni biometriche ricavate da apparecchi fisici – è uno dei prerequisiti di quei fenomeni di mercificazione ed economicizzazione che sono, secondo Wendy Brown, i segni distintivi del neoliberismo: “[La] diffusa economicizzazione di ambiti, attività e soggetti in precedenza non economici, ma non necessariamente la loro commercializzazione o monetizzazione, è dunque la firma distintiva della ragione neoliberale”.⁵ Il cosiddetto io quantificato, evoluzione del soggetto disciplinare con la sua autoanalisi focalizzata e le sue energie di auto-adattamento, si colloca al centro di questi movimenti contemporanei. La comparsa dell’io quantificato trae vantaggio da caratteristiche pre-esistenti del neoliberismo per mettere a punto nuovi tipi di processo decisionale nelle imprese. Trasformare azioni, sentimenti e collegamenti con gli altri in dati numerici, attraverso processi che Kenneth Cukier e Viktor Mayer-Schönberger hanno concettualizzato col termine *datafication*, rende confrontabili queste stesse azioni, sentimenti e collegamenti con quelli del passato e con quelli degli altri.⁶ La raccolta di questi dati e le correlazioni “scoperte” tra dati individuali e collettivi consente all’io quantificato di accedere a dati codificati e comparazioni normative all’interno di gruppi demografici predefiniti, ma non amplia necessariamente la sua conoscenza di sé. Debora Lupton definisce l’io quantificato in modo più ampio che non la semplice (auto)misurazione di parametri corporei, attirando l’attenzione sul contesto culturale nel quale si svolgono queste pratiche:

Anche se l’io quantificato descrive il proprio uso dei numeri come uno strumento di monitoraggio e misurazione di elementi corporei e del quotidiano, esso è suscettibile di essere interpretato in modo più ampio, come un ethos e come un apparato di pratiche che, in quest’epoca di apparecchi digitali mobili e indossabili e di ambienti fisici sempre più saturi di sensori, ha subito una netta accelerazione.⁷

5 Wendy Brown, *Undoing the Demos: Neoliberalism’s Stealth Revolution*, Zone Books, New York 2015, p. 31.

6 Kenneth Cukier e Viktor Mayer-Schönberger, *Big Data: A Revolution That Will Transform How We Live, Work and Think*, John Murray Publishers, New York 2013.

7 Deborah Lupton, *The Qualified Self*, Polity, Malden, MA, 2016, p. 3.

Il soggetto quantificato neoliberale si impegna così in continui atti di auto-sorveglianza, visti come “tecnica” di auto-miglioramento all’interno di una serie di pratiche più ampia. Fra chi vi partecipa, non c’è una grande tendenza alla riflessione critica sull’origine dei dati monitorati o sugli altri utenti finali di essi, perché si attribuisce valore soprattutto ai dati in sé, e questi sono in genere privi di significato senza un sistema di misurazione comparativo. Proprio come un’impresa raccoglie dati sulla propria regolare performance economica, sui profitti e le perdite, così l’imprenditore individuale di sé attribuisce un grande valore ai dati personali utilizzabili per generare un *feedback* in tempo reale: valutare i rischi, monitorare la performance, adattare il comportamento.

Ad aumentare le preoccupazioni indotte dall’avvento dell’io quantificato c’è il fatto che i dati ricavati da esseri umani sono utilizzati primariamente come fonte di reddito. L’io quantificato non esiste al di fuori delle reti e delle piattaforme delle *corporations*, perché il confronto dei dati richiede che questi siano condivisi e comparati. Come le piattaforme dei social media, che sono gratuite ma traggono introiti dalle pubblicità mirate, l’io quantificato esiste in un mercato nel quale esso stesso, o il profilo ricavato dai suoi dati, diviene un prodotto venduto ad altri, fra i quali il generatore originario dei dati stessi. Shoshana Zuboff definisce *surveillance capitalism* o “capitalismo della sorveglianza” quei nuovi regimi che stanno trasformando i dati comportamentali in prodotti commerciali: in virtù di questo processo, i dati raccolti a partire da esseri umani vengono collazionati, riconfezionati e rivenduti agli stessi consumatori e ad altre compagnie per finalità di marketing.⁸ La pandemia da COVID-19, che ha provocato un’intensa ricerca di soluzioni tecnologiche e una particolare velocità della loro applicazione ai problemi in corso, presenta occasioni straordinarie di violazione della privacy e rivendita di dati derivati dall’uso umano delle applicazioni. L’intreccio fra governo, raccolta dati, politiche e pratiche sanitarie, e commercializzazione di dati deve destare preoccupazione, soprattutto allorché diviene parte di grandi *corporations* a integrazione verticale.

Sul piano governamentale, la gestione della crisi da COVID-19 è stata inseparabile, come sostiene Žižek nei suoi commenti su dati e

8 Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, PublicAffairs, New York 2019.

ideologia, dalla presentazione e interpretazione dei dati. L'*outsourcing* di questi aspetti dimostra fino a che punto le pratiche di governo attuali siano intrecciate fra loro, in uno scambio di dati e risorse pubblico-privato che, benché si presenti organizzato secondo una logica di separazione a più livelli che terrebbe separati i dati sulla salute pubblica dai sistemi d'analisi privati, in realtà non sa fornire alcuna garanzia di privacy o di uso non commerciale dei dati individuali. Andando al di là del semplice uso dei dati nei processi decisionali, la loro presentazione ha informato gran parte del discorso e dell'ambiente politico, man mano che i casi aumentavano e i vaccini venivano creati e distribuiti. Le curve crescenti e decrescenti dei casi di COVID si legavano ai prezzi delle merci, all'andamento del mercato azionario e all'umore generale. Il tutto veniva elaborato in grafici e usato per fare confronti fra regioni e paesi. Come scrive Jacqueline Wernimont, esiste una lunga storia di interconnessione fra lo stato-nazione e la gestione biomedica del corpo:

Ciò che abbiamo nel contesto anglo-americano fra il diciassettesimo e il ventesimo secolo, quindi, sono multipli fili che convogliano i media e i corpi umani verso diverse matrici di mediazione attraverso le quali corpi, vite e attività divengono visibili, misurabili e registrabili. Questa matrice è il luogo di assemblaggi tecno-umani creati nel contesto di pratiche imperiali, macchine burocratiche dello stato-nazione, e culture religiose e sanitarie.⁹

Il governo biopolitico è un fenomeno di lunga data, ma le forme algoritmiche in uso nel ventunesimo secolo disconnettono il potere dal corpo; la matrice – e qui uso il termine sia nel senso più ristretto di struttura multidimensionale di organizzazione dei dati sia nel senso più ampio di Wernimont – non indicizza più i soggetti o i corpi come tali.

Volte a risolvere il difficile problema del tracciamento dei contatti, queste applicazioni avrebbero dovuto consentire a chiunque avesse uno smartphone di creare un'allerta sul proprio cellulare in caso di risultato positivo al COVID test, dopo aver ricevuto allo scopo un codice di verifica dalla propria autorità sanitaria regionale o statale. Ricevuto il codice, la persona positiva avrebbe messo in moto una serie di messaggi a cascata inviati a chiunque si fosse precedentemente

9 Jacqueline Wernimont, *Numbered Lives: Life and Death in Quantum Media*, MIT Press, Cambridge 2018, p. 143.

trovato entro una certa distanza. Questa rete, distribuita nel tempo e nello spazio, di individui connessi anche solo per un attimo, anche solo dal bordo più esterno di prossimità delle nostre onnipresenti piccole radio, i trasmettitori Bluetooth, si sarebbe riattivata in caso di notifica di un test positivo. Nuovamente connessi dai loro cellulari, questi individui si sarebbero isolati, avrebbero fatto il test, e in caso di esito positivo avrebbero a loro volta richiesto un codice dalla loro autorità sanitaria, modificato il proprio status sullo smartphone, e fatto ripartire lo stesso processo.¹⁰

Per meglio comprendere alcuni aspetti del fallimento di questo sistema di sorveglianza e notifica, occorre esaminare l'esito di un precedente intervento nel campo del tracciamento della diffusione di infezioni virali, un servizio noto come Google Flu Trends o GFT. Il GFT era un primo esempio di sistema predittivo di allerta precoce, relativo all'influenza annuale e a base regionale, fondato sull'uso come termini di ricerca su Google di parole associate a possibili sintomi d'influenza. Avviato nel 2008 e abbandonato nel 2015, il GFT, secondo quanto dichiarato da Google, aveva posto in correlazione cinquanta milioni di termini di ricerca, creando un modello capace di predire l'inizio dell'influenza. Il sistema produceva una mappatura delle ricerche soltanto all'interno dei confini degli Stati Uniti, aggregando i dati; i dati relativi alle ricerche individuali non erano utilizzati per collegare diversi individui e i risultati non erano tracciabili. Secondo uno studio pubblicato dai ricercatori di Google nel 2009, il sistema era capace di prevedere i picchi di influenza con un'accuratezza del 97%. Il GFT non ricevette grande attenzione finché non mancò clamorosamente di prevedere un'influenza aciclica nel 2009, e poi il picco del normale ciclo d'influenza nel 2013. In un saggio su *Science* del 2014, David Lazer e altri introducono l'espressione "Big Data Hubris" per definire le particolari modalità di fallimento da loro identificate nel GFT. Per meglio esaltare le potenzialità e i risultati del sistema, scrivono Lazer e i suoi colleghi, il metodo e gli operatori fecero un *overfitting*, cioè produssero analisi che si adattavano perfettamente solo a campioni ristretti, e scartarono termini di ricerca potenzialmente importanti. "Questo metodo ad hoc di mettere in gioco particolari termini di ricerca", scrivono Lazer e

10 Apple Computer Corporation, "Exposure Notification". <https://developer.apple.com/documentation/exposurenotification>.

co-autori, “fallì quando al GFT sfuggì completamente l’influenza A non stagionale del 2009, una pandemia da H1N1. In sintesi, la versione iniziale del GFT era in parte un rilevatore d’influenza, in parte un semplice rilevatore dell’inverno”.¹¹ Il GFT scomparve poco dopo questa critica: lo si considerò, nella migliore delle ipotesi, non più utile dei pre-esistenti dati predittivi forniti dal Center for Disease Control and Prevention, e le sue molte mancanze e falsi risultati nel tracciamento dell’influenza risultarono dannosi al marchio Google, alla fiducia riposta nella sua affidabilità dagli utenti di Google Search, e alla loro applicazione più importante: la vendita di pubblicità. Questo rischio per la reputazione è quindi una componente cruciale per comprendere quali implicazioni possa avere l’uso di applicazioni di tracciamento digitale dei contatti. Nell’esaminare quella che definisce “l’antipolitica” delle applicazioni di tracciamento del COVID-19, Paula Kift si chiede chi sia veramente a trarre beneficio dalla messa in campo di queste applicazioni, e la sua risposta è:

Parliamo delle compagnie tecnologiche da un lato e dei governi dall’altro. Le prime ne traggono vantaggio perché le misure per la salute pubblica vengono a dipendere da dispositivi di proprietà di privati [...]. I governi ne traggono vantaggio perché il tracciamento dei contatti tramite app consente loro di orientare l’attenzione dell’opinione pubblica sui sintomi della pandemia anziché affrontarne le cause.¹²

Laddove il GFT cercava di predire la diffusione di una malattia contagiosa a partire dalle correlazioni rinvenute in termini di ricerca aggregati su base regionale, lo Exposure Notifications System o ENS sviluppato congiuntamente da Google e Apple per il COVID-19 dipende interamente dall’auto-segnalazione individuale verificata. Se il GFT operava a partire dalle informazioni estratte da una *cloud* di sintomi per estrarne una diagnosi predittiva, queste nuove applicazioni operano a ritroso, da una diagnosi confermata alla dispersione dell’informazione nel campo dei possibili contatti. In un saggio dal titolo “Big Data, Algorithmic Governmentality and the Regulation

11 David Lazer et al., “The Parable of Google Flu: Traps in Big Data Analysis”, *Science*, CCCXLIII, 6176 (March 14, 2014), pp. 1203-05.

12 Paula Kift, “Not Tracking: The Antipolitics of Contract-Tracing Applications”, *Public Culture*, XXXIII, 2 (2021), pp. 137-47, qui p. 141.

of Pandemic Risk”, pubblicato nel marzo 2020, in concomitanza con i lockdown decisi da diversi governi del mondo, Stephen Roberts riesamina il caso del GFT decidendo che la lezione di questo fallimento sta, più che in qualunque altro fattore, nell’“incompletezza dei dati”. Disporre di più dati e di dati migliori, sostiene Roberts, avrebbe aumentato la capacità dello strumento di predire la diffusione delle malattie, al contempo amplificando il “ruolo di sorveglianza delle istituzioni statali, dei clinici e degli statistici [...] e dando corpo alla nuova autorità di monopolisti dei dati, IT e scienziati dei dati nei processi di sorveglianza delle malattie”.¹³ Natasha Singer, sul *New York Times*, proponeva svariate ragioni per quello che definiva il successo limitato di queste app: “Alcuni limiti emersero anche prima che le app fossero messe in commercio”, scrive.

Per cominciare, come notano alcuni ricercatori, il software di segnalazione dell’esposizione a contagio esclude intrinsecamente certe popolazioni vulnerabili, come gli anziani che non si possono permettere gli smartphone. Inoltre, dicono, le app possono inviare falsi allarmi perché il sistema non è programmato per incorporare fattori attenuanti come la possibilità che gli utenti siano vaccinati, indossino la maschera o siano all’aria aperta.¹⁴

Singer menziona anche parecchi limiti tecnici:

Gli scienziati informatici hanno individuato problemi di accuratezza nella tecnologia Bluetooth usata per rintracciare la prossimità fra smartphone. Si sono lamentati casi di mancata segnalazione. E mancano ad oggi ricerche rigorose sull’equilibrio fra i vantaggi, come la potenziale capacità delle app di allertare correttamente le persone alla possibile esposizione al virus, e i possibili svantaggi, come il falso allarme di esposizione, l’eccesso di test o la mancata segnalazione di persone esposte al virus.¹⁵

Sia l’analisi del COVID-19 ENS condotta da Singer sia le critiche di Roberts al GFT parlano delle carenze delle rispettive applicazioni biomediche in termini di limitato accesso ai dati, ma nel modo in cui

13 Stephen Roberts, “Big Data, Algorithmic Governmentality and the Regulation of Pandemic Risk”, *European Journal of Risk Regulation*, X, 1 (2019), pp. 94-115.

14 Natasha Singer, “Why Apple and Google’s Virus Alert Apps Had Limited Success”, *The New York Times*, May 27, 2021, <https://www.nytimes.com/2021/05/27/business/apple-google-virus-tracing-app.html>.

15 *Ibidem*.

queste applicazioni concepiscono la relazionalità c'è un'importante differenza, che porta a diverse conclusioni problematiche.

La governamentalità algoritmica

Procederò ora a spiegare e complicare la teoria della governamentalità algoritmica, con l'obiettivo di riflettere sulle implicazioni più profonde di ENS e GFT in quanto agenti che esemplificano nuove funzioni e nuovi poteri regolativi. L'importante trasformazione dei modi di interpellazione, *targeting* e profilazione nelle nuove reti di correlazioni prodotte per via algoritmica richiede che si trasformino anche i nostri modi di pensare, i modi in cui concettualizziamo il potere. Data l'intensa promozione e la rapida adozione dell'intelligenza artificiale e del *machine learning* in ogni settore e ambito della vita d'ogni giorno, è imperativo formulare una teoria sul funzionamento di queste tecniche e sulla loro capacità di alterare le pratiche di governo esistenti, introdurre nuovi metodi di gestione della popolazione, e soprattutto nuovi modi di concepire noi stessi e gli altri in quanto esseri sociali e politici.

Il concetto di governamentalità algoritmica è stato sviluppato congiuntamente dalla studiosa di diritto Antoinette Rouvroy e dal filosofo Thomas Berns; come indica il nome stesso, prende le mosse da Michel Foucault ed espande il lavoro di chi, come Alain Desrosières e altri, ha esaminato l'invenzione e l'uso della scienza statistica da parte dello stato.¹⁶ La governamentalità algoritmica sposta l'attenzione critica dalle righe e colonne ordinate dell'amministrazione burocratica a uno spazio vettoriale confuso ed eterogeneo, e cerca di comprendere la logica della correlazione nell'epoca dei *big data*. Questa teoria postula quindi un cambiamento epocale nell'uso della statistica, che si distanzia fortemente dai modi precedenti in cui si usavano le conoscenze statistiche sulla popolazione. Rouvroy e Berns ritengono che la

16 Antoinette Rouvroy and Thomas Berns, "Algorithmic Governmentality and Prospects of Emancipation: Disparateness as a Precondition for Individuation Through Relationships?", trad. di E. Libbrecht, *Réseaux* CLXXVII, 1 (2013), pp. 163-96; si veda anche Antoinette Rouvroy, "The End(s) of Critique: Data Behaviourism Versus Due Process", in Mireille Hildebrandt e Katja de Vries, a cura di, *Privacy, Due Process, and the Computational Turn: The Philosophy of Law Meets the Philosophy of Technology*, Routledge, New York 2013.

tecnologia fondante della governamentalità algoritmica sia la profilazione dei comportamenti. Questa crea, a partire dai dati di individui reali, “doppi” statistici – quelli che Rouvroy avrebbe poi denominato soggetti probabilistici – che prendono il posto degli individui rispetto a una serie di relazioni. Wendy Hui Kyong Chun dà una versione particolarmente enfatica di queste operazioni con i *big data*, attribuendo agli individui il ruolo di personaggi inevitabilmente multipli: “il TU di YOU in inglese non è mai semplicemente singolare, ma anche plurale, ed è per questo che YOU è un deittico particolarmente mutevole. È questa pluralità singolare a fondare l’analitica digitale in rete, che tratta gli individui in relazione a, e cioè *come*, altri”.¹⁷ Le operazioni di correlazione rendono gli individui multipli. Si traggono profili da raccolte di attributi simili,¹⁸ vale a dire in base a quegli elementi quantificabili che rendono gli individui simili ad altri individui. L’uso che Chun fa del termine *like*, e cioè “come”, è particolarmente appropriato perché non solo allude alle azioni digitali che rendono un individuo simile a un altro, ma evoca una scivolosità, un gesto inesatto. Questo gesto è cruciale. La governamentalità algoritmica fa a meno dei soggetti perché estrae informazioni da dati relazionali, produce correlazioni, e classifica i nostri doppi in plausibili profili multipli.

Possiamo comprendere questo mutamento concentrandoci sulla differenza fra la governamentalità algoritmica e quella che Gilles Deleuze chiamava “società di controllo”.¹⁹ Deleuze, come Rouvroy e Berns, cercava risposta al problema di come il governo, in un quadro foucaultiano in cui il potere sovrano lascia il posto al potere disciplinare, operi in un’epoca dominata dalle macchine e dai computer. Foucault caratterizza il potere biopolitico come non più potere di morte, ma potere sulla vita, volto alla “amministrazione dei corpi e [alla] gestione calcolatrice della vita” attraverso “misure massicce, [...] stime statistiche, [...] interventi che prendono di mira l’intero

17 Wendy Hui Kyong Chun, “Big Data as Drama”, *ELH*, LXXXIII, 2 (2016), pp. 363-82, qui p. 370.

18 Gli attributi digitali sono specificazioni di proprietà riguardanti individui umani, sistemi o altri oggetti, cioè singoli elementi d’informazione catalogabili. L’identità digitale degli individui umani, per esempio, è costituita da pacchetti di attributi che possono andare dall’età e dai dati anagrafici alle condizioni finanziarie o mediche, le abitudini di acquisto ecc. [NdT].

19 Gilles Deleuze, “Poscritto sulle società di controllo”, trad. it. di S. Verdicchio, in Gilles Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 234-41.

corpo sociale o gruppi presi nel loro insieme".²⁰ Un continuo processo di decentramento, legato all'avvento del neoliberismo negli anni Settanta del ventesimo secolo, ha alterato la funzione del biopotere. Per Deleuze, le società di controllo sono accompagnate da una forma costante di governamentalità statistica, ma ora i comandi sono emessi sotto forma di controlli attraverso spazi che non sono più né contenuti né chiusi. Deleuze postula un sistema interconnesso ma disperso di flussi di "controllo" da un sito all'altro, citando noti riferimenti foucaultiani alla prigione, la scuola, l'ospedale, il sistema delle *corporations*; ma in ciascuno di questi punti, concepisce il controllo in relazione agli individui. "Gli internamenti sono *stampi*", sostiene Deleuze, "ma i controlli sono una *modulazione*".²¹ Nel descrivere la visione di Félix Guattari di una città computerizzata l'accesso alla quale, a ogni entrata, è controllato centralmente da computer attraverso una tessera, Deleuze sostiene che "quello che conta non è la barriera, ma il computer che individua la posizione di ciascuno".²² Il tracciamento degli individui, tuttavia, non è necessariamente collegato a qualità individuali, perché, come scrive Deleuze nel descrivere la trasformazione dell'ospedale nelle società del controllo, "la nuova medicina 'senza medico né malato' che si apre a malati potenziali e soggetti a rischio, non dimostra affatto un progresso verso l'individuazione, come si dice, ma sostituisce al corpo individuale o numerico la cifra di una materia 'dividuale' da controllare".²³ Analogamente, anche nella teorizzazione della governamentalità algoritmica proposta da Rouvroy e Berns gli oggetti del controllo sono potenzialità, non collegate, però, a individui, ma a profili probabilistici creati attraverso correlazioni di dati derivate da una molteplicità di individui.

All'interno della governamentalità algoritmica non c'è alcun processo di soggettivazione perché non c'è bisogno di soggetti. Questa è una trasformazione fondamentale le cui implicazioni sono di ampia portata. Nell'era della biopolitica, che secondo Rouvroy e Berns è stata superata dalla governamentalità algoritmica, le categorie demografiche e identitarie erano soggette a un governo statistico ed

20 Michel Foucault, *La volontà di sapere*, trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 123, 129.

21 Deleuze, "Poscritto", cit., p. 236.

22 Ivi, p. 240.

23 *Ibid.*

erano collegate o articolate, per usare un termine foucaultiano, al concetto di media statistica. La classificazione su questa base poteva essere contestata: le medie statistiche e le categorie sociali offrivano punti di resistenza perché la comparazione fra gli individui e le loro categorie era possibile, anzi richiesta. La governamentalità algoritmica invece evita il confronto con gli individui rivolgendosi ai loro doppi, e, proprio come fa Netflix coi suoi generi prodotti in modo automatico, evita le categorie sociali pre-esistenti. Così, sostengono Rouvroy e Berns, ciò che il potere afferra non è il corpo fisico, ma i profili multipli assegnati agli individui e basati sulle “tracce digitali della loro esistenza e dei loro viaggi d’ogni giorno”.

La novità più importante è il fare a meno dell’individuo. La si potrebbe prendere come un limite, immanente ai metodi o inserito come vincolo per proteggere la privacy, ma non è così. Come le armi militari *high tech*, le tecniche della governamentalità algoritmica sono capaci di inquadrare il bersaglio con precisione millimetrica, ma questa forma di gestione della popolazione evita la possibilità di inquadrare il bersaglio in modo diretto, perché in tal caso dovrebbe ammettere la possibilità della soggettivazione, che porta con sé diverse forme limitate di agentività, fra cui la possibilità di chiedere risarcimenti. La teoria della governamentalità algoritmica ha interesse a comprendere l’individuazione (di qui il mio uso ripetuto del termine) perché i metodi basati sui *big data* si vendono come personalizzati; ma questi metodi in realtà non sono mai connessi con individui: si occupano soltanto di “dati infra-individuali e profili sovra-personali”. Inoltre la governamentalità algoritmica rifiuta qualunque senso della cosa comune e scoraggia la comunicazione laterale. I sistemi digitali sfruttano caratteristiche associate al neoliberismo per dividere, categorizzare e personalizzare. Lo si vede bene, per esempio, nella tipica visione in modalità “galleria” di Zoom e altre diffuse applicazioni di videoconferenza: la separazione dei partecipanti nella galleria è una metafora della logica discreta, di compartimentalizzazione, insita in tutti i sistemi digitali. La governamentalità algoritmica, così, non tocca quegli spazi di connessione nei quali hanno luogo le trasmissioni da individuo a individuo. Le “relazioni” fra profili scoperte attraverso la governamentalità algoritmica sono sempre derivate per prossimità, che si tratti di una prossimità stabilita in uno spazio di mappatura di dati attraverso la somiglianza di *patterns* estratti da dati multivariati, oppure ricavata attraverso sistemi di sorveglian-

za come i segnali Bluetooth negli smartphone. La prossimità presuppone l'esistenza di differenze incomparabili e fa di queste, come scrivono Rouvroy e Berns nel loro sottotitolo, la "precondizione per l'individuazione".

Tornando alle applicazioni per il COVID-19, ENS formalizza un legame con lo stato che in GFT era evocato soltanto in modo implicito dai dati di localizzazione a carattere regionale. La struttura di ENS richiedeva applicazioni di sanità pubblica finanziate dallo stato, fornite o da terze parti o dalla piattaforma. Tutti i rapporti erano organizzati secondo stato o territorio e ne erano disponibili soltanto ventisei. GFT è un esempio ideale di governamentalità algoritmica, mentre le applicazioni per il COVID-19 combinano la prossimità derivata da dati e le informazioni in rete con tecnologie residuali: i modi di governo disciplinare pre-esistenti sono applicati a individui, non a profili. La trasmissione dell'informazione di positività al COVID ad altri, perché la trasmettano attraverso le loro reti, è una tecnologia di tipo primariamente confessionale: l'applicazione e i sistemi a essa sottesi possono in una certa misura determinare quali "contatti" contattare, in base al tempo intercorso rispetto alla diagnosi, e per quale estensione diffondere i messaggi, in base a metriche derivate dai dati, ma il modo primario di governo resta centrato sull'individuo e su un messaggio. La governamentalità algoritmica invece fa resistenza rispetto al connettere l'individuo ai dati determinanti, alla certezza associata all'auto-segnalazione o perfino a un mutamento di stato istituzionalmente autorizzato.

In modo forse contro-intuitivo, è la certezza a creare la possibilità di smentita. Senza certezza, con la determinazione, e senza soggetti, non c'è possibilità di contestare il dispiegamento del potere. Il contesto sociale e culturale nel quale operano queste applicazioni per il COVID-19 è dilaniato da siti di potere necropolitico e biopolitico. La disponibilità della piattaforma su cui funzionano le applicazioni, il possesso di uno smartphone, le applicazioni locali o regionali che si connettono a questa piattaforma, le forme di cittadinanza richieste o attivate attraverso l'uso di queste piattaforme, sono tutte immerse nel biopotere. La combinazione di tecniche di governo rinvenibile in queste applicazioni è particolarmente pericolosa, nel momento in cui esse riscrivono il nostro senso della connettività e della relazionalità, e ridefiniscono le nostre comunità.

Benché funzionino in una modalità che ho caratterizzato sopra come confessionale, le applicazioni di tracciamento per il COVID-19 evitano di collegare o interpellare direttamente gli individui. Ciò si deve al fatto che nel rilevare la prossimità attraverso il sensore Bluetooth, il sistema usa non il corpo ma un suo vicario o *proxy*: i soli corpi registrati sono i corpi vicari di quegli individui che portano uno smartphone, e non uno qualunque ma uno smartphone dotato di sistema ENS, con installata l'applicazione fornita dallo stato. Nella vita quotidiana, gli incontri occasionali con chi non può permettersi uno smartphone o diffida delle tecnologie di sorveglianza non vengono registrati. Certi corpi, per esempio quelli dei bambini piccoli, non vengono registrati da queste tecnologie se non attraverso altri corpi: la mappatura vettoriale creata dall'analisi di prossimità dei social network è incapace di includere e raggiungere molti corpi. Inoltre, essendo il meccanismo di rilevamento organizzato per stato e regione, non è chiaro se i corpi provenienti da regioni diverse vengano riconosciuti e segnalati correttamente. Curiosamente, durante la pandemia le frontiere, i confini e le appartenenze sono risultati rafforzati dai *dashboards* con i dati regionali e dalle applicazioni nazionali di sanità pubblica. Sono stati riaffermati i confini non soltanto fra nazioni – spesso chiusi ai visitatori e talvolta agli stessi cittadini – ma anche all'interno delle nazioni. Questo vale soprattutto per alcuni gravi fallimenti su scala nazionale, come nel caso degli Stati Uniti, dove gran parte delle segnalazioni, delle risposte e delle decisioni sono avvenute a livello di governo locale e regionale. È chiaro, così, che la logica liberista della separazione, analizzata da questi interventi critici, e al suo interno la governamentalità algoritmica, non affrontano adeguatamente le connessioni e le prossimità messe in luce dai contagi. La teoria di Rouvroy e Bern si basa sulla logica dell'individuazione atomizzata, che la diffusione del COVID-19, e in effetti di qualunque contagio, non può che mettere in questione.

L'oggetto della mia riflessione è il corpo, insieme a quelli che caratterizzerei come gli individui privi di predicati, all'epoca della governamentalità algoritmica. Non mi riconosco nell'idea, articolata da Rouvroy e Berns, che la governamentalità algoritmica abbia fatto a meno delle categorie sociali, perché anche se tali categorie non esistono in quanto tali, qualunque correlazione prodotta da qualunque profilazione non potrà che codificare e creare numerosi doppi vicari per

razza, genere, sessualità, e molto altro. La governamentalità algoritmica presuppone corpi senza soggetti: non c'è più bisogno di distinguere *bios* da *zoe*, soltanto gli individui che hanno profili da quelli che non li hanno. Ma non è del tutto corretto dire che tutti sono considerati come entità biologiche dalla governamentalità algoritmica, perché questi sistemi non creano profili per coloro che non lasciano tracce. Dato che questa modalità di governo non richiede l'identificazione, anzi intende evitare qualsiasi riferimento diretto agli individui, l'identificazione con il proprio doppio statistico, con i profili generati in automatico, non avrebbe ragione d'essere dalla prospettiva del potere, ma pur tuttavia, se ne potrebbe immaginare l'occorrenza. Quello che è più importante, però, è la sovrapposizione delle vite biopolitiche degli individui, una co-articolazione con la governamentalità algoritmica.²⁴ Tale sovrapposizione comporterebbe ovviamente il fatto che gli individui si conoscano e interpretino l'un l'altro attraverso le lenti deformanti dei profili: un'interpretazione dell'altro che viene incoraggiata a ogni passo dalle tecnologie digitali.

Molte manipolazioni algoritmiche dei dati derivati da persone possiedono ciò che la studiosa di geografia politica Louise Amoore chiama l'inattribuibile, "una potenzialità che non può essere digitalmente attribuita a un soggetto unitario".²⁵ In risposta all'uso crescente di algoritmi opachi di *machine learning*, Amoore fa appello a ciò che definisce un'etica del *cloud*, radicata in una relazione sé-altro che prende le mosse dal riconoscimento della singolarità dell'altro. "Mentre l'algoritmo ci presenta un altro costruito in base ad attributi digitali che non è mai né singolare né particolare", scrive Amoore, "è cruciale che noi rifiutiamo il paradigma attributivo e amplifichiamo l'inattribuibile".²⁶ La positività al COVID 19 non è che uno degli attributi di un individuo, ma la vera forza della governamentalità algoritmica è quella di far aderire gli attributi digitali in un modo tale da impedirci di indagare sugli altri attributi o sui processi stessi di determinazione di questi

24 Sulla dimensione razziale di simili tecnologie di sorveglianza digitale, si veda Simone Browne, "Digital Epidermalization: Race, Identity and Biometrics", *Critical Sociology*, XXXVI, 1 (2010), pp. 131-50 e Ruha Benjamin, *Race After Technology*, Polity, Medford, MA, 2019.

25 Louise Amoore, *Cloud Ethics: Algorithms and the Attributes of Ourselves and Others*, Duke University Press, Durham 2020, p. 171.

26 *Ibidem*.

attributi. Per Rouvroy e Berns, nella governamentalità algoritmica gli attributi digitali non sono direttamente mappabili sugli individui; è il profilo a essere composto di attributi. E tuttavia i profili non sono riducibili ad attributi, perché sono *patterns* di correlazioni apprese che non possono essere ricondotte all'individuo, reso un pacchetto di attributi, né ri-mappate su di esso.

Conclusioni

“La sovranità”, scrive Achille Mbembe, “equivale alla capacità di definire chi conta e chi non conta, chi è *eliminabile* e chi non lo è”.²⁷ Durante l'ultimo anno e mezzo abbiamo assistito all'intensificazione del processo di rendere eliminabili le vite degli anziani, dei disabili, delle comunità di colore, dei poveri. Il numero sproporzionato di morti di COVID-19 nelle comunità di colore, e in particolare fra i neri, è stato impressionante.²⁸ In seguito a questi fallimenti, forse il nostro modo di guardare al ruolo dello stato nella sanità pubblica è oggi più ambivalente. Ma a preoccuparci dovrebbe essere soprattutto la distribuzione diseguale degli aiuti statali, e l'affidamento in qualunque forma sui sistemi di sorveglianza digitale. Mbembe ritiene che un razzismo di tipo foucaultiano sia centrale alla costruzione del biopotere e argomenta questa posizione in termini particolarmente appropriati al caso della pandemia da COVID-19: “Nell'economia del biopotere la funzione del razzismo è quella di regolare la distribuzione della morte e rendere possibile [sic] le funzioni omicide dello Stato”.²⁹ È biopotere l'aver permesso la morte di così tante persone durante la pandemia. La governamentalità algoritmica collegata col biopotere si dimostra particolarmente letale, perché si potrebbe dire che presuppone qualcosa come un mondo di morte senza alcuna responsabilità nei confronti di chi manca di doppi e di profili degni di attenzione e di cura.

La reazione di Giorgio Agamben ai lockdown e alle quarantene

27 Achille Mbembe, *Necropolitica*, trad. it. di Roberto Beneduce e Cristina Vargas, ombre corte, Verona 2016, p. 35.

28 “The Impact of COVID-19 on Black Communities”, *Data for Black Lives*, <https://d4bl.org/covid19-data.html>, ultimo accesso 23 agosto 2021.

29 Mbembe, *Necropolitica*, cit., p. 17.

del 2020 si basava in primo luogo sulla sua errata percezione del virus, da lui considerato simile a una normale influenza.³⁰ L'importante riflessione critica da lui formulata sull'invadenza dell'apparato di sorveglianza pubblico-privato, tuttavia, andrebbe unita a un argomento da lui trascurato: il riconoscimento del fatto che la pandemia ha intensificato il crescente disinteresse per la vita e per la questione di che cosa conti come vita misurabile e valida. Il mancato riconoscimento, la classificazione errata o fuorviante, la cecità volontaria sono comuni a tutte le applicazioni digitali. La critica "interna" da parte delle compagnie tecnologiche non può funzionare per correggere questi problemi: il caso del licenziamento di Timnit Gebru e Margaret Mitchell da parte di Google mostra bene come le *corporations* mettano sempre al primo posto le proprie necessità e come i profitti vengano prima di ogni altra cosa.³¹ Gebru e Mitchell, due esperti di primo piano nel campo del *data bias* (la distorsione dei dati in base a pregiudizi), avevano cercato di denunciare, presentandone le prove, il pregiudizio razziale e di genere incorporato nei prodotti e nei progetti di Google. Anche se Gebru e Mitchell non avevano lavorato direttamente sul sistema di tracciamento dei contatti, le loro critiche erano dirette agli algoritmi a essi sottesi, che rendevano visibili alcune persone e ne ignoravano altre. In particolare, i due mettevano in rilievo un problema relativo al carattere temporale della cultura, intesa come un flusso costante di idee e modalità di inquadramento politico, temporalità che molti modelli computazionali, nonostante

30 Si veda, oltre al già citato *A che punto siamo?*, l'articolo "L'invenzione di un'epidemia", pubblicato sul sito *Quodlibet* il 26 febbraio 2020: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-l-invenzione-di-un-epidemia>. Benjamin Bratton sostiene che la reazione di Agamben alla pandemia sia motivata dal rifiuto della scienza: "In questa costante performance, Agamben rifiuta esplicitamente ogni misura di attenuazione della pandemia in nome di un principio di 'abbracciare la tradizione, rifiutare la modernità' che nega l'importanza di fenomeni biologici che sono reali indipendentemente dalle parole usate per definirli": Benjamin Bratton, "Agamben WTF, or How Philosophy Failed the Pandemic", <https://www.versobooks.com/blogs/5125-agamben-wtf-or-how-philosophy-failed-the-pandemic>, 28 luglio 2021.

31 Megan Rose Dickey, "Google Fires Top AI Ethics Researcher Margaret Mitchell", *TechCrunch*, 19 febbraio 2021, <https://techcrunch.com/2021/02/19/google-fires-top-ai-ethics-researcher-margaret-mitchell/>; Cade Metz e Daisuke Wakabayashi, "Google Researcher Says She Was Fired Over Paper Highlighting Bias in A.I.", *New York Times*, December 3, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/12/03/technology/google-researcher-timnit-gebru.html>.

il loro aggiornamento reiterato e infinito, non prendono in considerazione: “i modi in cui nuovi modi di inquadrare e concettualizzare contestano le rappresentazioni egemoniche”.³² Non appena, insieme a ricercatori universitari, iniziarono a pubblicare studi e rapporti su questi problemi, Gebru e Mitchell furono licenziati.

Gli accademici sono in grado di crearsi delle proprie posizioni come soggetti rifiutando l'identificazione con i profili assegnati loro, e producendo invece reti relazionali alternative, organizzate non sugli attributi digitali, ma su ciò che è inattribuibile. Da queste posizioni impossibili, possono fare ciò che sanno fare meglio: delucidare, interpretare, criticare. Queste loro delucidazioni, in quanto modelli d'analisi della cultura e del governo che sono soggetti a mutamento, necessitano di incessanti aggiornamenti per riuscire a connettere un'analisi critica con l'altra. La critica della governamentalità algoritmica richiede nuove capacità di comprensione di queste tecniche e ideologie. Oggi l'americanistica ha un bisogno pressante di una critica della tecnologia e del tipo di governo che questa rende possibile. I Critical Digital Studies non sono *il futuro* degli American Studies, ma come spero di aver dimostrato con questo tentativo di illustrare il rapporto fra la governamentalità algoritmica e la pandemia da COVID-19, devono entrare a fare parte dei diversi futuri del nostro campo. Il momento di compiere questo lavoro è ora.

James E. Dobson è Assistant Professor of English and Creative Writing e Direttore dello Institute for Writing and Rhetoric al Dartmouth College (USA). È autore di diversi libri, tra i quali *Critical Digital Humanities: The Search for a Methodology* (University of Illinois Press, 2019) and *The Birth of Computer Vision*, in corso di pubblicazione presso la University of Minnesota Press. Traduzione di Donatella Izzo.

32 Emily M. Bender et al., “On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big?”, in *Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency* (FAccT '21: 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency, Virtual Event Canada: ACM, 2021), pp. 610-23, qui p. 613.

bell hooks: sconfinare e sovvertire

Maria Nadotti

In traduzione

Certi libri, mi diceva anni fa John Berger, sono come i fiumi carsici: spariscono sotto terra e riaffiorano altrove, a distanza di tempo, con andamenti che possono apparire misteriosi e che invece hanno sempre una specifica necessità, talora una vera e propria urgenza. A impedirci di prevedere è la nostra scarsa disponibilità a osservare, a cogliere i primi segni. Potremmo definirla anche una volontaria, interessata indisponibilità a lasciare che quei segni entrino nel nostro campo visivo. Ciò che non si vuol vedere, non può che sorprenderci. In politica e nel lavoro intellettuale, come nel giardinaggio o in cucina, i segni non percepiti possono produrre disastri, che noi ci ostiniamo a chiamare “imprevisti”.

Qualche tempo fa, a una lettrice che mi chiedeva quali fossero state le maggiori difficoltà incontrate nella traduzione dei testi di bell hooks ho risposto d’impulso: trovare un editore italiano disposto a pubblicare i suoi testi.

Può sembrare una battuta e invece non lo è affatto. Per chiarirlo è necessario andare a ritroso e ricostruire la vicenda editoriale di bell nel nostro paese. Innanzitutto va detto che il volume con cui una nuova casa editrice napoletana, Tamu, ha voluto iniziare le sue pubblicazioni nel novembre del 2020, è la somma di due libri pubblicati in Italia nel 1998: *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale* (Feltrinelli) e *Scrivere al buio* (la Tartaruga edizioni). Nel primo sono raccolti dieci saggi da me scelti e tradotti all’interno della già allora assai ricca produzione di una teorica femminista africana-americana che passava agevolmente dall’insegnamento accademico all’attivismo alla critica della cultura alta e bassa. Il secondo è un dialogo a tutto campo tra lei e me.

All’epoca, per i tipi della Tartaruga, avevo creato una piccola collana di interviste: una donna davanti a un’altra donna, un preciso io e un altrettanto preciso tu a interrogarsi su di sé nel mondo, sul la-

voro, l'amore, l'amicizia, la sessualità, la scrittura, i legami familiari, le pratiche e le utopie che accompagnano chi ha deciso di trascorrere in modo non stordito il tempo di vita, le alleanze possibili, il dolore, lo scacco, la solitudine, le speranze, i desideri e le invenzioni di cui ognuna di noi è capace singolarmente e quando si unisce ad altre donne. Di quei volumetti preziosi ne uscirono quattro: *Cassandra non abita più qui. Maria Nadotti intervista Robin Morgan* (1996), *Andare ancora al cuore delle ferite. Renate Siebert intervista Assia Djebar* (1997), il citato *Scrivere al buio* e *Come una foglia. Thyrza Nichols Goodeve intervista Donna Haraway* (1999).

I due libri di e con bell ebbero una discreta eco politica tra le donne, tanto che nel 1999, sempre con Feltrinelli, uscì con successo un'altra sua opera, *Tutto sull'amore. Nuove visioni*. Poi più niente. Inabissamento. Silenzio. Finché, negli ultimi quattro o cinque anni, il suo nome, ma sarebbe più corretto dire alcuni punti cruciali del suo pensiero, sono tornati, seppure in sordina, a riecheggiare. Mi capitava sempre più spesso di incontrare donne (e alcuni uomini) molto più giovani di me che mi parlavano con gratitudine di quei testi su cui con tutta evidenza si erano formati. Alcuni temi che in Italia nel 1998 sembravano avveniristici, per esempio quello dell'intersezionalità – una parola ahimè troppo in gergo per dire che razzismo, sessismo e classismo non si possono scorporare e combattere separatamente o in tempi diversi, giacché sono parte di un unico copione che prevede un dominante e un dominato, un sotto e un sopra, e con tenacia li riproduce – si erano evidentemente andati chiarendo e soprattutto proponendo nel tessuto della società italiana.

Quest'Italia diversa, non più bianca o forse semplicemente consapevole di non essere popolata solo da produttivi agiati maschi bianchi e non disposta a rendere invisibile tutto il resto – la cancellazione di una vasta parte della società in cui si vive non è forse il prototipo di tutte le altre cancellazioni? – stava trovando le proprie parole e i propri punti di riferimento teorici, un po' per esperienza diretta e un po' attraverso quel sottile lavoro di autoanalisi e scavo che è il metodo analogico.

bell hooks, femminista nera americana di origini umilissime, aveva finalmente incrociato il suo "pubblico" anche da noi. Che *Elogio del margine/Scrivere al buio* tornasse in libreria proprio nelle stesse settimane in cui la casa editrice Meltemi dava alle stampe un altro suo

formidabile saggio, *Insegnare a trasgredire. L'educazione come pratica della libertà*, non era una coincidenza, ma una conferma. I buoni libri, i libri che portano con sé la pietra della vita levigata dal pensiero, scorrono sotterranei per poi riemergere con forza in superficie.

Nota a margine: Il termine "pubblico" usato poc'anzi è una di quelle parole che non si possono utilizzare a cuor leggero, inflazionato com'è dal suo appiattimento a sinonimo di gruppo di persone che consumano una qualche merce o godono di un determinato servizio. Le lettrici e i lettori di bell hooks, pur "acquistandone" i libri, non sono identificabili tout court con una fetta o nicchia di "mercato", dal momento che la lettura che ne fanno è totalmente politica, attiva, mirata a capire per cambiare. Ci sono testi che non si lasciano semplicemente leggere, poiché producono un residuo di consapevolezza e di coscienza non riducibile all'informazione o al consumo culturale.

Dopo l'uscita di *Il femminismo è per tutti* (Tamu 2021), un libretto incendiario che negli Stati Uniti ha visto la luce nel 2000, il caso hooks è esploso anche in Italia. Oggi, a contendersi i suoi testi, è l'editoria grande e piccola. Attesi in libreria per l'anno in corso la nuova e ripensata edizione di *Tutto sull'amore. Nuove visioni* (il Saggiatore), *Insegnare la comunità*, secondo volume della cosiddetta trilogia pedagogica hooksiana (Meltemi) e *Where We Stand: Class Matters* (Tamu). E, a seguire, vari altri titoli che faranno finalmente piena luce sulla vasta e generosa produzione di bell hooks.

Due o tre cose che so di lei

Mancata il 15 dicembre scorso, bell hooks, una delle voci più limpide, coerenti e accessibili del femminismo statunitense, punto di riferimento essenziale per generazioni di donne di ogni parte del mondo, era nata nel 1952 a Hopkinsville, una piccola città segregata del Kentucky. Gloria Jean Watkins – questo il suo nome anagrafico – era figlia di Rosa Bell e di Veodis Watkins: domestica a ore in casa dei bianchi la madre, addetto alle pulizie in un ufficio postale il padre. Dovranno passare dodici anni prima che il Civil Rights Act del 1964 abrogasse tutte le segregazioni pubbliche legalmente applicate. Perciò, come bell scrive e riscrive nei suoi testi di teoria culturale, nei volumi più dichiaratamente autobiografici, nei componimenti poetici,

nei libri per l'infanzia, nei dialoghi e nelle interviste a tutto campo che danno vita a pubblicazioni preziose,¹ i suoi primi anni, i più formativi, trascorrono in quel perimetro paradossalmente protetto che è la comunità nera "di là dai binari della ferrovia".

Lì ci sono insegnanti, pressoché tutte di sesso femminile, che vivono la loro professione come missione, che sanno trasmettere alle/ ai propri studenti un preciso senso di sé, di sé nel mondo, di sé in un mondo che non li contempla se non in posizioni subordinate o di abiura della classe e della razza di appartenenza.

La prima lezione, quella che attribuisce un valore supremo all'educazione, bell la riceve lì, da quelle donne appassionate e amorevoli. Insegnamento e apprendimento non sono al servizio della carriera, dell'emancipazione economica e dell'assimilazione: non si studia per essere accettati dai bianchi o per diventare uguali a loro, ma per capire come è andato costruendosi il modello egemonico che vuole i neri sottomessi ai bianchi, le donne agli uomini, i bambini agli adulti. Per capire, in particolare, come tale modello sia stato interiorizzato dai neri e quali cancellazioni profonde abbia comportato, tanto sul piano propriamente linguistico e culturale, quanto su quello dell'immagine di sé. Studiare è fare tesoro dei propri talenti, imparare a esercitare un pensiero critico, apprendere a restituire lo sguardo che si posa su di te definendoti, autorizzarsi a *talk back*, a ribattere.

"Dal momento che la mia formazione ha avuto luogo nelle scuole segregate", scriverà bell nel primo volume della sua trilogia pedagogica, "la differenza tra un'esperienza di apprendimento in cui ci si sente riconosciuti come importanti e significativi e quella successiva alla desegregazione, nella quale i giovani neri furono costretti a frequentare scuole in cui erano considerati oggetti e non soggetti"² è esplosiva. Lì, agli ultimi arrivati, si chiedeva di imparare a obbedire e a competere, di mostrarsi all'altezza o più "uguali" dei bianchi, di dimenticare da dove venivano, di lasciarselo alle spalle come una scoria, un inciampo, un impedimento sociale.

È uno dei nuclei portanti della sua costruzione teorica,

1 Si pensi a bell hooks e Cornel West, *Breaking Bread: Insurgent Black Intellectual Life*, South End Press, Cambridge MA 1999 o a bell hooks e Amalia Mesa-Bains, *Homegrown: Engaged Cultural Criticism*, South End Press, Cambridge MA 2006.

2 bell hooks, *Insegnare a trasgredire. L'educazione come pratica della libertà*, Meltemi, Milano 2020, p. 69, trad. it. Feminoska.

rigorosamente fondata sull'esperienza: ammettere che i corpi e la storia materiale, sociale e politica, che a ognuno di essi si accompagna, non possono e non devono essere cancellati in un'omologante e falsa equivalenza statuita dall'alto. I corpi contano, hanno una propria voce, e sono diversi tra loro. Uniformarli, riducendoli a un unicum astratto perlopiù sinistramente coincidente con il soggetto maschile/femminile bianco di classe media, può avere l'effetto devastante di decolorarli, desessualizzarli, farli morire alla propria classe. L'esito di una politica dell'assimilazione è la riduzione al silenzio, l'eliminazione dell'alterità e dunque di qualsiasi forma di divergenza o dissenso. Il pensiero critico nasce dal sapere di sé cose che solo tu sai, perché le hai vissute in un tempo e in luogo specifici, all'interno di plurime comunità che ti includono e di altrettanto plurime comunità che ti escludono o da cui tu ti escludi o alle quali sei in grado di porre le tue condizioni.

Veicolo di questa dispari appartenenza è – come insegnano tante delle autrici più amate da bell, Toni Morrison, Audre Lorde, Gloria Anzaldúa, Adrienne Rich – *la lingua, quell'inglese standard che sbianca e occulta*. In una pagina di *Beloved*³, il suo romanzo forse linguisticamente più ardito, raccontando le vicissitudini dello schiavo Sixo, Morrison scrive: "Ma questo accadde prima che smettesse di parlare inglese perché, secondo lui, non c'era futuro in quella lingua". Per hooks la lingua inglese un futuro ce l'ha e consiste precisamente nella sua de-standardizzazione. Formidabile oratrice dichiaratamente in debito con i grandi arringatori e *preachers* africani-americani che l'hanno preceduta,⁴ bell non si accontenta di adottare la prospettiva di Rich, il suo

3 Toni Morrison, *Beloved*, I Meridiani Mondadori, Milano 2018, p. 782, trad. it. Chiara Spallino Rocca.

4 Basti pensare all'attivista afroamericana Isabella Baumfree (1797 circa-1883), sostenitrice dell'abolizionismo e dei diritti delle donne. Nel 1851, alla Women's Rights Convention di Akron, Ohio, Baumfree, una schiava liberata che otto anni prima ha adottato il nome di Sojourner Truth, pronuncia un discorso che passerà alla storia con il titolo "Ain't I a Woman?" "Non sono una donna, io?", il refrain che torna quattro volte nel suo discorso, sarà ripreso nel 1981, a distanza di centotrenta anni esatti, da bell hooks, che così intitolerà il suo primo libro, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* (South End Press, Cambridge MA 1981), spaccando il fronte apparentemente compatto del neofemminismo statunitense degli anni settanta del secolo scorso e infrangendo con parole fertili e audaci il silenzio e la tacita sottomissione che rendevano le donne nere invisibili tra gli invisibili.

“questa è la lingua dell’oppressore, ma ne ho bisogno per parlarti”.⁵ Aspira a qualcosa di più e lo dice in maniera chiara: gli schiavi africani hanno percepito l’inglese prima come “la lingua dell’oppressore” e poi come potenziale “luogo di resistenza”:

Quando gli schiavi cantavano “nobody knows the trouble I see”, l’uso della parola “nobody” aggiunge un significato più ricco alla frase rispetto a “no one”, poiché il corpo (*body*) dello schiavo è il luogo concreto della sofferenza. E anche quando i neri emancipati cantavano gli spiritual, non cambiavano la lingua e la struttura della frase dei nostri antenati. Perché nell’uso scorretto e nell’errata collocazione delle parole, c’era lo spirito della ribellione che rivendicava la lingua come luogo di resistenza. Utilizzare l’inglese in modo da danneggiarne l’uso e il significato standard, tanto che la gente bianca spesso non capiva il linguaggio nero, trasformava l’inglese in qualcosa di più della lingua dell’oppressore. Esiste una connessione ininterrotta tra l’inglese riappropriato dagli schiavi africani deportati e i diversi linguaggi vernacolari utilizzati oggi dai neri. In entrambi i casi, la rottura con l’inglese standard ha consentito e consente ribellione e resistenza. [...] È essenziale che il potere rivoluzionario del linguaggio vernacolare nero non venga perso nella cultura contemporanea. Tale potere risiede nella capacità del vernacolo nero di intervenire sui confini e sui limiti dell’inglese standard.⁶

hooks passa la vita a scrivere, insegnare, parlare in pubblico, partecipare a programmi televisivi e radiofonici, con l’intento preciso di far riapparire nella lingua che negli Stati Uniti si è imposta su ogni altra ciò che ne è stato cancellato. Traccia la strada per riportare concretamente sulla scena la corporeità “situata” che si accompagna alla buona teoria, una corporeità fatta di idee, sentimenti, esperienze di vita che i media tendono a eliminare o a sfruttare spettacolarizzandola. Lo fa attraverso scelte lessicali, sintattiche, ritmiche, gestuali rivolte lucidamente a un pubblico che d’abitudine non legge, smarcandosi da quei dialoghi tra pari preferibilmente identici che trasformano il lavoro intellettuale in politica del privilegio. Le élite non le interessano e sa bene che per raggiungere le cosiddette masse bisogna andare “di porta in porta”, alla lettera entrare nello spazio privato

5 Adrienne Rich, *Bruciare carta invece che bambini*, trad. it. M. L. Vezzali in *Cartografie del Silenzio*, Crocetti, Milano 2020. Frase ripresa da bell hooks in *Insegnare a trasgredire*, cit., p. 201.

6 bell hooks, *Insegnare a trasgredire*, cit., pp. 204-5.

delle case. Da qui, senza alcun dubbio, la sua disponibilità a parlare attraverso gli schermi televisivi senza tuttavia trasformarsi in maleabile pedina dello star system. Attivista e accademica, frequenta l'“alto” e il “basso” e li mescola, perché la posta in gioco è “l'anima” di un paese intero che sembra averla smarrita.

Il suo pensiero e le sue pratiche sono un continuo sabotaggio alle linee di demarcazione, ai binarismi, agli irrigidimenti disciplinari. Sembrano danzare nelle faglie tra un sapere e l'altro, in quelle zone di separazione che annunciano una possibile ibridazione, una terzietà porosa e in continuo divenire. Consapevole che anche i linguaggi specialistici, quelli che l'accademia premia, incomprensibili ai più, sono responsabili della devastazione del terreno sociale poiché recidono i legami con il passato, mutilano e ammutoliscono, si inventerà un idioma denso e tuttavia mai oscuro, colloquiale eppure mai approssimativo, preciso proprio perché colloquiale. Le parole che contano sono quelle che arrivano a tutte e tutti. Se ci riescono è perché nascono, senza narcisismi ed esibizionismi, dalla vita che si è attraversata, nella relazione con gli altri, con i luoghi, con le vicende della storia, con il linguaggio stesso e le sue talora autoindotte censure. Le parole che contano sono, per bell, imparentate con il dolore, il proprio e l'altrui, e con la capacità di ascoltare e ascoltarsi, di “guardare in se stessi”, come scrive Rainer Maria Rilke, uno dei poeti da lei più amati.

Ho lavorato per cambiare il mio modo di parlare e di scrivere, per incorporare nei miei racconti il senso geografico: non solo dove io sono ora, ma anche da dove vengo, e le molteplici voci presenti in me. Ho affrontato il silenzio e l'incapacità di essere articolata. Quando dico che queste parole scaturiscono dalla sofferenza, mi riferisco alla lotta personale che si conduce per definire la posizione da cui ci si dà voce – lo spazio del teorizzare. [...] Non è un obiettivo facile trovare il modo di includere le nostre molteplici voci nei vari testi che creiamo – film, poesia, teoria femminista. Sono suoni e immagini che il consumatore medio ha difficoltà a comprendere. Sono proprio quei suoni e quelle scene di cui non ci si può appropriare a essere la traccia che tutti cercano di mettere in discussione, che tutti vogliono cancellare e far scomparire. Me ne accorgo persino ora, mentre scrivo questo articolo. Nel proporlo all'ascolto e alla lettura, parlo con spontaneità, esprimendomi sì con termini propri del mondo accademico, ma soprattutto “usando il parlato” – espressioni colloquiali tipiche dei neri, suoni e gesti intimi che riservo per la famiglia e per coloro che amo. Parole private in un discorso pubblico, irruzioni dell'intimità, che creano un altro testo, uno spazio che

consente di riscoprirmi fino in fondo nella lingua. In questo scritto continuo a scoprire lacune e assenze. Che io ne parli, se non altro, permetterà a chi legge di sapere che qualcosa è andato perduto. Altrimenti nelle mie parole – nella struttura profonda del mio narrare – non vi sarebbe che un’allusione.⁷

Mi piace concludere queste mie note con le parole che Ron Scapp, filosofo bianco, collega e amico di bell, le rivolge nel corso del dialogo “Costruire una comunità di apprendimento”: “L’impatto di un’opera di Toni Morrison, o tua, se non viene insegnata in modo sovversivo ne risulta svalutato. Oggi nelle aule di filosofia si ragiona di razza, etnia e genere, ma non in modo sovversivo. Ha l’unica utilità di rendere il programma più aggiornato, in modo superficiale”.⁸

Adesso che bell non è più con noi, non è compito nostro leggerla in maniera sovversiva, aiutandola a non trasformarsi in santino o in snervata icona pop?

Elegia *appalachiana* (sezioni 1-6)⁹

In dono ad “Acoma”, alle sue lettrici e ai suoi lettori qualche verso di bell hooks, che si considerava in primo luogo poeta e che, come tale, in Italia è ancora tutta da scoprire.

1.
sentili piangere
i morti
gli scomparsi
parlarci
dall’oltretomba
guidarci
affinché possiamo imparare
in quali modi
serbare tenera la terra
dirigere la dura argilla

7 bell hooks e Maria Nadotti, *Elogio del margine / Scrivere al buio*, Tamu Edizioni, Napoli 2020, pp. 93-4.

8 In bell hooks, *Insegnare a trasgredire*, cit., p. 177.

9 bell hooks, “Appalachian Elegy (Sections 1-6)”, in *Appalachian Elegy. Poetry and Place*, The University Press of Kentucky, Lexington, KY 2012.

roccia su roccia
terra carbonizzata
nel tempo
verde possente crescita
fermenterà qui
alberi tornati in vita
fiori nativi
fragranti di speranza
promessa di resurrezione

2.
tale dunque è la bellezza
arresa
contro ogni speranza
sei di nuovo qui
lenta muti natura
come un camaleonte
vita tutta che cambia
e cambia ancora
cuori che si risvegliano
muovendo saldi da
una perdita senza nome
a un profondo feroce lutto
capace di reggere ogni peso
anche il lungo passaggio
in una tenebra oscura
dove non entra luce

3.
muove la notte
attraverso la cortina del buio
un silenzio pesante fuori
vicino alla finestra sul davanti
un orso bruno
abbatte le piante
respingendo la macchia
in fuga dall'umano
confinamento

vagando senza vincoli
sicuro
ogni luogo può diventare casa
mentre si pavoneggia
lungo un pendio scosceso
come se la libertà
fosse tutta
nell'adesso
nessun passato
nessun presente

4.
terra al lavoro
denso fango bruno
che aderisce e tira
il corpo verso il basso
piangente ferita terra
lasciami in eredità
la zappa la speranza
diritti ancestrali
per rivoltare il terreno
vangare e setacciare
finché la storia
riscritta resuscitata
rende ai legittimi proprietari
un passato da rivendicare
un'altra pietra sollevata da
scagliare contro il nemico
facendo posto a nuovi finali
semi casuali
si diffondono sulla collina
rose selvatiche
portate da venti impetuosi e forti piogge
furie scatenate
qui in questo colpito bosco
un canto funebre un compianto
affinché la terra riviva
terra che è insieme fossa

ultima dimora letto di nuovi inizi
valanga di splendore

5.
piccoli cavalli mi cavalcano
portano i miei sogni
di praterie e frontiere
dove un tempo
il primo popolo vagava
affermando l'unione con la terra
nessun diritto di avere o possedere
nessun senso del territorio
tutti i confini
posti dagli invisibili
qui vi darò il tuono
spezzerò i vostri cuori con la pioggia
lascierò che la neve vi conforti
renderò le vostre acque curative
dolci chiare
una sorgente sacra
dove l'assetato
gli animali tutti
possano bere

6.
ascolta sorellina
gli angeli creano qui la loro speranza
su queste colline
seguimi
ti guiderò
attenta ora
vietato entrare
ti guiderò
parola per parola
bocca a bocca
tutti i santi
ad accoglierci
tutta la nostra gente

a fare casa qui
cimarroni rinnegati
fuggiaschi senza legge
onora queste montagne
abbiamo la terra a legarci
il patto
tra noi
non potrà mai essere rotto
giura di vivere e lasciar vivere

(Tradotti da Maria Nadotti, Milano, 6 aprile 2022)

Maria Nadotti è giornalista e saggista; ha vissuto tra l'Italia, gli Stati Uniti, la Palestina, la Germania e il Portogallo. Si occupa di teoria culturale, teatro, cinema e arti visive. È autrice di vari libri tra cui *Silenzio = morte. Gli Stati Uniti nel tempo dell'Aids* (1994), *Sesso & Genere* (1996 e 2022), *Scrivere al buio. Maria Nadotti intervista bell hooks* (1998 e 2020) e *Necrologhi. Pamphlet sull'arte di consumare* (2016). Curatrice e traduttrice italiana dell'opera di John Berger, nel 2021 ha ideato e realizzato il podcast "Per John B" <https://www.oktafilm.it/podcast/>.

New “Passages” between Africa and the United States: An Introduction

Elisa Bordin

This article explores the relationship between Africa and the United States, and how it has been changing because of the so-called “new African diaspora” in the US. Whereas the historical transatlantic diaspora was marked by slavery, the recent migration from Africa at the beginning of the 2000s triggers new reflections, especially in relation to how blackness is perceived and represented in the United States. In particular, this essay considers the literary production of the new black diasporic writers such as Chris Abani, Chimamanda Ngozi Adichie, Edi Edugyan, and others, and how their works highlight a double movement with respect to the US African American literary tradition: a desire of closeness and inclusion, and of explicit difference, often due to a different understanding of race.

Afrofuturism: Texts, Music, Art and Experiences

Lauretta Salvini

In 2000, the publication of *Dark Matter*, edited by Sheree R.

Thomas, marked a pivotal moment in the debate on the role of African American writers in the genres of science fiction and fantasy. Moving from Thomas’s anthology, this essay explores the concept of “alienness” by bringing to the surface fertile connections between multimedia and multi-sensorial artistic practices that are part of the complex afro-futurist movement. From Paul Gilroy’s notion of “Black Atlantic” to W.E.B. Du Bois’s short story “The Comet”; from Octavia E. Butler’s novels to Afrika Bambaataa’s hip hop; from Vodou in Nalo Hopkinson’s *Brown Girl in the Ring* to the collaboration between the techno music group Clipping and Rivers Salomon; from the artist-videomaker-photographer Arthur Jafa to Greg Tate’s thoughts on pop music, the boundaries between artistic genres are as liquid as the aquatic metaphors that many of them propose. The influences, contrasts and collaborations amongst these creative figures cut across time and space by means of writing and painting, recovering and reworking myths, editing music clips and television footage, singing and dancing. These artists draw from the past, searching for a common origin and project themselves

into the possibilities of a techno-future with multiple visions, aware that one does not create to propose solutions but rather to provoke emotions and bring up change.

Nnedi Okorafor: *Black Panther* between Afrofuturism and Africanfuturism

Marco Petrelli

Naijamerican author Nnedi Okorafor describes her sci-fi works as belonging to the Africanfuturist genre rather than to Afrofuturism writ large. In her opinion, Afrofuturism is characterized by a strong focus on African American culture, while Africanfuturism needs to be rooted “first and foremost in Africa,” privileging the continent and the black diaspora as its subject matter. Okorafor is vocal in supporting this distinction, but she shies away from giving a thorough definition of the genre, briefly hinting at the differences between Afrofuturism and Africanfuturism through Ryan Coogler’s film *Black Panther* (2018). Comparing Okorafor’s contribution to the *Black Panther* Marvel comic with Coogler’s cinematic adaptation and Ta-Nehisi Coates’s critically acclaimed installment of the superhero’s adventures, this essay

provides a closer inspection of the relationship between Afrofuturism and Africanfuturism in relation to the narrative universe of Wakanda.

Written on Water: The Invasion of Lagos between Ecology and Memory

Nicoletta Vallorani

The essay offers a reflection on the way in which invasion as a recurring *topos* in science fiction is reshaped in Nnedi Okorafor’s *Lagoon*, narrating the alien landing in Lagos. Comparing the novel with the paradigmatic model mostly provided by H.G. Wells’s *The War of the Worlds*, I intend to show how an important link with consolidated and familiar models is maintained, while at the same time a new approach is proposed in the light of the characteristics of Africanfuturism, a movement of which Okorafor is one of the most vocal representatives. Like other writers from Africa, she works on the process of Othering by proposing an anti-colonial and post-colonial viewpoint and shaping a narrative that interweaves science fiction, eco-fiction, petro-fiction and cli-fi, combining different mythologies and folkloric figurations in the portrayal of an invaded city that is radically dif-

ferent from London, though presented as a global metropolis.

Diasporic Entanglements: *Homegoing* by Yaa Gyasi

Anna Scacchi

The title chosen for the Italian translation of Yaa Gyasi's *Homegoing* (2016), *Non dimenticare chi sei* ("Do not forget who you are"), suggests that the novel narrates the story of a successful quest for ancestral roots. The interpretation of the novel as a heritage tour back to Africa is further reinforced by paratextual elements, such as the cover image and blurbs. In this the Italian edition of *Homegoing* seems to follow in the steps of those US and British reviewers who have read the novel as a third millennium version of Alex Haley's *Roots: The Saga of an American Family*. Gyasi, however, does not offer the story of a royal male ancestor and a recovered patriarchal lineage, nor a pastoral portrayal of Africa, but a parallel account of the ravages caused by patriarchy, the slave trade, colonialism and racism in the two branches of a family separated by rape and the slave trade. Choosing to focus on the ruptures, violence and separations of an African family following the rape of the ances-

tor Maame, she resists the sense of closure and healing associated with return narratives and challenges the reduction of Africa to a void and/or pre-modern times in Gilroy's paradigm of the Black Atlantic.

Updating the Black Atlantic: New Notions of Nation, Agency and Solidarity in Dinaw Mengestu's Works

Brandon Michael Cleverly Breen

This essay positions itself within the debate on the limits of Paul Gilroy's Black Atlantic paradigm (1993) in order to better understand narrative conceptualizations of African diasporas through an analysis of the works of the Ethiopian American author Dinaw Mengestu. Gilroy suggests that the artistic and intellectual production of members of the Black Atlantic indicates an overcoming of the idea of nation, affirming that an individual's journey is more significant than their nation of origin. Differently than what Gilroy proposes, Mengestu does not reject the idea of nation, rather he renews its very concept through the central positioning of the native land and the various countries of arrival of the Ethiopian protagonist in *All Our Names* (2014). The

author further expands upon Gilroy's model, which mainly focused on the experience of men, through female characters like Miriam, an Ethiopian immigrant in *How to Read the Air* (2010) who strenuously fights to affirm her own voice, thus displaying an effective use of agency. Unlike the critics (Chude-Sokei 2014; Du-boine 2017), who see in Mengestu's works evidence of the existing tension between African Americans and new African immigrants in the United States, the present article argues that Mengestu, while exploring such tension, also creates moments of positive contact between the two groups. Mengestu's works, therefore, demonstrate that the nature of these relationships cannot be taken for granted neither as fully antagonistic, nor as always characterized by a sense of blind solidarity based on skin color alone.

Far from Paradise: Black Identity and (Un)belonging in *We Need New Names* by NoViolet Bulawayo

Chiara Patrizi

We Need New Names by NoViolet Bulawayo is a journey between two delusive heavens: the shanty town ironically named Paradise (in Zimbabwe) – with its urban and human

blight, but where the protagonist, Darling, cherishes a sense of home – and the United States, the “Western Paradise” par excellence, the land of the American Dream – which turns out to be unattainable for illegal/ undocumented migrants. They are trapped in a limbo in which the social invisibility they suffer contrasts with the hyper-visibility they are subjected to as black bodies, making them potential targets for racial hatred.

Borrowing from Stuart Hall's concept of cultural identity and analyzing the implications of the new identities embodied by the recent diasporas, this essay focuses on Bulawayo's novel as an example of how the literature of New African Diaspora manages to convey a problematic, multifaceted image of blackness. Indeed, through the voices of Darling and of the two worlds she inhabits, the novel ultimately creates a conversation between Afropolitanism and Afropessimism, thus portraying a hybrid identity in which different consciousnesses often tend to collide instead of blending together.

Blackness and Death in *Notes of Grief* by Chimamanda Ngozi Adichie

Stephanie Li

While Adichie's most recent book, *Notes on Grief* (2021), is pri-

marily a meditation on the devastating loss of her father, the book highlights her struggle to negotiate between two separate geographic and cultural worlds. Her father's death catalyzes a divide between how she and her Igbo relatives contend with his passing and thus how she comes to identify herself in relation to others. Even as she longs for the comfort of her Nigerian homeland in the aftermath of his death, she resists accepting the rituals of her people because they feel more performative than genuine and remain bound to outdated notions of gender. *Notes on Grief* is an exploration of her complex feelings following the death of her father and as such largely eschews the political valence of Black precarity in contemporary American life. However, her reflections on the passing of James Nwoye Adichie suggest a new awareness and comfort with her racialized American identity.

Algorithmic Governmentality and the COVID-19 Pandemic

James E. Dobson

This essay examines the use of smartphone applications for contact tracing during the COVID-19 pandemic through the theory of algorithmic governmentality. It

considers the drive toward personalization associated with contemporary technology as highly compatible with the biopolitics of these government-supported frameworks. The contact tracing applications operated according to proxy logics in which proximity to devices rather than personal identification was used to determine the possibility of connection and contagion. Such proxy-based mechanisms are similar to the profiles constructed from the correlations of attributes used by big-data corporations and governmental organizations. The pandemic has intensified the thinking of the self and others as sets of attributes; what will be necessary in the aftermath is a reconstruction of alternative relational networks organized around not discrete attributes but rather potentialities.

bell hooks: Deviating and Subverting

Maria Nadotti

Drawing on her experience as translator and editor of the Italian collections of bell hooks's books and essays, the author comments on her greatest difficulty in translating hooks' works – finding an Italian publishing house interested in them. The

essay briefly traces the story of the Italian translations of hooks' books, highlighting how the first translations gained some popularity when they appeared in the late nineties. They were then forgotten to be rediscovered after the recent publication of the Italian version of *Feminism Is for Everybody: Passionate Politics*. While retracing the fortunes of hooks's work and highlighting its subversive potential, the essay provides an outline of the intellectual's intersectional feminism, focusing on her perspective on and understanding of the reappropriation of the English language by the enslaved, the oppressed, and the marginalized.