

Alessandro Portelli

Figlie e padri, scrittura e assenza in *Beloved*
di Toni Morrison

* Alessandro Portelli insegna letteratura angloamericana all'Università di Roma "La Sapienza". Fa parte del comitato di redazione di "Ácoma".

1. Marianne Hirsch, *The Mother-Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989. Si vedano anche: Andrea O'Reilly, *Ain't I a Mother? Motherhood and Mother-Daughter in Toni Morrison's Beloved*, in Geneviève Fabre e Claudine Raynaud, *Beloved, She's Mine. Essais sur Beloved de Toni Morrison*, Paris, CETANLA, 1993; Stephanie Demetrakopoulos, *Maternal Bonds as Devourers of Women's Individuation in Toni Morrison's Beloved*, in "African American Review", 26, 1 (1992), pp. 51-58; Kate Cummings, *Reclaiming the Mother's Tongue: Ceremony, Mothers and Shadows*, in "College English", 52, 5 (September 1990), pp. 552-69; Jean Wyatt, *Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison's Beloved*; Barbara Offutt Mathieson, *Memory and Mother Love in Morrison's Beloved*, in "American Imago", 47, 1 (Spring 1990), pp. 1-21.

2. Jean Wyatt, *Reconstructing Desire. The Role of the Unconscious in Women's Reading and Writing*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990, p. 195.

3. Franco Moretti, *Opere-mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

4. Per esempio, Anne Marie Könen, *Toni Morrison's Beloved and the Ghost of Slavery*, in Fabre-Raynaud, cit., pp. 53-66.

5. Jean Wyatt, *Giving Body to the Word*, cit., e Barbara Offutt Ma-

"Poi Denver si rialzò e provò una lunga, indipendente falcata".
(Toni Morrison, *Beloved*)

Per aiutarmi ad aspettare mio padre

Beloved viene letto abitualmente, e correttamente, come una "maternal narrative" centrata sull'intreccio madre-figlia ("mother-daughter plot"). Nel rapporto fra Sethe e *Beloved* il rapporto madre-figlia prende la forma di una fusione pre-edipica, semiotica, espressa nel contatto fisico e nel legame linguistico del raccontare materno, "lingua-madre" che intreccia voce, nutrimento e corpo.¹ Sarebbe tuttavia sbagliato, come scrive Jean Wyatt, "ridurre l'ambito di significato (di questo libro) a una parabola pre-edipica e nient'altro"²: l'intreccio madre-figlia e le sue implicazioni metaforiche, infatti, sono anche il fulcro di una più ampia rete di ambiguità molteplici e di rapporti complessi. L'energia centripeta generata dal rapporto fra Sethe e *Beloved* è compensata dalla forma traboccante, espansiva di un testo le cui ambizioni onnicomprensive lo avvicinano a quelle "epiche moderne" che Franco Moretti ha chiamato "opere-mondo".³

Concentrarsi solo sulla *diade* madre-figlia⁴ significa dunque oscurare il fatto che Sethe non ha una, ma due figlie (e due figli maschi), che i suoi figli hanno due genitori, e che questi rapporti agiscono in un contesto storico e culturale specifico e articolato.⁵ Perciò, sebbene *Beloved* rimanga indiscutibilmente un testo femminile e nero, centrato sulla maternità e sulla schiavitù, esso non può essere letto in termini di nitide e gerarchiche opposizioni binarie: femminile e maschile, madre e padre, oralità e scrittura, fusione e separazione, presenza e assenza, persino nero e bianco.

In primo luogo, *Beloved* sfuma e disloca i confini, rivelando contraddizioni e ambiguità non solo *fra* i termini del paradigma binario, ma anche *dentro* ciascuno di essi: così, l'ambivalente dialettica fra fusione e separazione è illuminata dalla dialettica fra l'archetipo della maternità e l'esperienza storica della schiavitù, fra l'oralità materna e la funzione della scrittura, fra le immagini fusionali liquide (sangue, latte, acqua), e le figure della separazione (decapitazione, strangolamento).⁶ In secondo luogo, i temi centrali non sono definiti in forma essenzialistica, ma attraverso il dialogo con i loro opposti: per capire il significato dell'identità femminile e del suo rapporto con l'oralità, dobbiamo allora indagare il

discorso che *Beloved* propone sull'identità maschile e sul suo rapporto con la scrittura.

Questo saggio si occupa dunque dell'altro versante dell'intreccio madre-figlia: il *sotto*-intreccio figlia-padre. Parlo di *sotto*-intreccio perché il discorso dell'identità maschile, dell'assenza e della scrittura non contraddice, né "bilancia" l'intreccio principale della maternità, della voce, della presenza e del corpo. Una lettura simile ridurrebbe il testo a una neutra "universalità", mentre la funzione del sotto-intreccio di cui mi occupo è quella di istituire un contesto operativo dialogico che focalizza il centro simbolico e tematico del romanzo definendone limiti, forme, alternative. Per questo, mi accosterò al testo lateralmente, partendo da personaggi che stanno al difuori della diade madre-figlia: il compagno di Sethe, Paul D, e l'altra figlia di Sethe, Denver, che coltiva la memoria del padre che non ha mai conosciuto.

Jean Wyatt nota che Denver è quella che "prende la via normale della separazione, sostituendo il significante (l'alfabetizzazione) alla connessione fisica col corpo della madre".⁷ Tuttavia il percorso di Denver dal pre-edipico al simbolico non comincia solo dopo che lei viene esclusa dalla diade di Sethe e Beloved, ma ha radici in una resistenza molto antecedente. Già nella scena in cui, dopo la partenza di Paul D, le tre donne rimaste (finalmente) sole vanno a pattinare sul ghiaccio e affermano la loro unione sostenendosi a vicenda, Denver cerca anche di muoversi da sola, in un lungo volo indipendente – cade, si rialza, cade, prova ancora.⁸ Più tardi, Denver "partecipava al gioco, tenendosi un poco indietro per abitudine", ansiosa e tuttavia riluttante (239).

Nei monologhi in cui Sethe, Denver e Beloved sembrano fondersi in un'unica voce, Denver di nuovo resiste alla fusione nell'atto stesso di cercarla: è lei la sola che non pronuncia l'ambiguo e disperato refrain, "She's mine", "è mia". La sua voce è collocata fra quella di Sethe e quella di Beloved, come se la sua funzione strutturale consistesse nello sforzo di tenerle distinte: "Questa volta", pensa, "devo tenere mia madre lontana da lei". I suoi tentativi di assimilarsi con Beloved sono sistematicamente frustrati: la nutre di cibo e di racconti, solo per sentirsi ripetere che "È di lei [Sethe] che ho bisogno. Tu puoi andartene, ma lei è quella che devo avere" (76). Questo atteggiamento si ripete nel dialogo finale, in cui, se ascoltiamo davvero, non sentiamo tanto una fusione di voci quanto un *call-and-response* antifonale fra le offerte di Denver e i rifiuti di Beloved:

Quando avevo bisogno di te sei venuta per stare con me [...]
Avevo bisogno del suo viso per sorridere...
Io ti proteggerò.
Voglio la sua faccia [...]
Non amarla troppo.
L'amo già troppo... (215-16).⁹

Insomma, mentre ostinatamente cerca fusione e presenza, Denver parla soprattutto di separazione e assenza – della decapitazione di sua sorella, della paura di quella cosa misteriosa che c'è in sua madre e che

thieson, *Memory and Mother Love*, cit., sono letture psicanalitiche di *Beloved* che riescono a non menzionare mai il padre di Denver e di Beloved, Halle, sia pure per segnalare l'assenza. Andrea O'Really, *Ain't I a Mother?*, cit., è uno dei molti saggi che non nominano mai Denver. Anche quando sono nominati, Halle e Denver sono trattati per lo più di sfuggita e marginalmente. Deborah Dyer Sitter, *The Making of a Man. Dialogic Meaning in Beloved*, in "African American Review", 26, 1 (1992), pp. 7-30, nota che "Quello che accade nel sub-testo spettrale di *Beloved* è un intenso dibattito sul significato della mascolinità [manhood]" che è "totalmente ignorata dalla critica su questo romanzo". D'altra parte, Wendy Harding e Jacky Martin fanno notare che nelle sue interviste "Morrison insiste molto sulla duplice prospettiva che ama associare con le opposte visioni del mondo di sua madre e di suo padre": *The Other Side of the Mirror: Toni Morrison in Dialogue*, "Profils Américains", 2 (1992), pp. 21-33.

6. Alessandro Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, scrittura e democrazia in America*, Roma, Manifestolibri, 1992, pp. 223-28.

7. Wyatt, *Reconstructing Desire*, cit., p. 200.

8. Toni Morrison, *Beloved*, London, Chatto and Windus, 1977, p. 174. Questa edizione sarà citata direttamente nel testo con il numero di pagina in parentesi. Le traduzioni sono mie.

9. Denver cerca di sostituire Sethe con Halle nelle sue fantasie su una famiglia con Beloved: "Dovremo stare tutti insieme. Io, lui e Beloved. Mamma può restare, se vuole." La figura del padre - ancora

una volta, testualmente fra Denver e Beloved - contraddice il senso di fusione evocato dalla scena immaginata.

10. Sul rapporto fra paternità e assenza, si veda anche l'epifania di Golden Gray in *Jazz*: "Solo adesso, pensava, adesso che so di avere un padre, sento la sua assenza" (London, Chatto & Windus, 1992, p. 158).

11. È da notare che Sethe sembra non rendersi conto dell'attaccamento di Denver a questi racconti: crede che gli unici racconti che Denver vuole ascoltare siano quelli sulla sua nascita. A quanto pare, Denver tiene queste storie per sé, senza condividerle con la madre: "Stava per arrivarle, ed era un segreto" (207).

12. Il legame è rinforzato dal fatto che Baby Suggs spera, attraverso Halle, di poter leggere la Bibbia (208); più tardi, è Denver che ci riesce, quando "Lady Jones le diede un libro di versetti biblici" e "entro giugno aveva letto e imparato a memoria tutte e cinquantadue le pagine" (250).

13. Morrison rappresenta drammaticamente il contrasto fra indeterminatezza e assenza paterna e certezza e presenza materna sottolineando il fatto che i figli di Baby Suggs hanno una sola madre e sei padri differenti.

14. Preferisco parlare dell'intreccio "figlia-padre" anziché "padre-figlia", in forma di chiasmo anziché di simmetria con l'intreccio "madre-figlia", non solo per richiamare la priorità del soggetto femminile in questo libro, ma anche perché la storia che vi viene raccontata non è tanto quella della trasmissione di identità da una gener-

la induce a uccidere, della bambina fantasma, del padre assente. Il suo monologo comincia con "Beloved, è mia sorella"; e continua: "Fin da quando ero piccola era la mia compagna e mi ha aiutato ad aspettare mio papà. Io e lei lo aspettavamo insieme" (205).

Nomi altrui scritti a mano

Fin dall'inizio, Denver aspetta suo padre. Non l'ha mai visto, quindi non ha diritto a rimpiangerlo: "l'assenza di suo padre non le apparteneva" (13). Il padre è doppiamente assenza, è un'assenza a cui Denver non ha diritto: "Un tempo l'assenza apparteneva a Nonna Baby [...] Poi era stato il marito assente di sua madre" e "l'amico assente" di Paul D. Tuttavia, nella sua doppia solitudine, Denver lo aspetta. Crede che sia arrivato lui quando Paul D si presenta al numero 124 di Bluestone Road; più tardi, la prima cosa che gli dice è: "Conosci mio padre?" (12).¹⁰

Come Sethe ha due figlie, Denver ha due storie, una per ciascuno dei suoi genitori: la narrazione materna della sua nascita sul fiume, e le storie che la nonna paterna Baby Suggs ("La madre di mio padre," [77]) le racconta su Halle. La dialettica dell'assenza paterna e della presenza materna è duplicata sul piano formale: infatti la narrazione materna è riportata ampiamente nel testo, mentre quella paterna è presente solo per allusioni e frammenti: "Mio padre avrebbe fatto qualunque cosa per le uova fritte un po' liquide. Ci inzuppava il pane [...] gli piacevano le cose. Gli animali e gli strumenti di lavoro e i raccolti e l'alfabeto".¹¹

La storia materna è intrisa di oralità: il flusso della voce di Sethe narrante, la "buona voce" di Amy narrata. La storia paterna invece è connessa con la scrittura: "Lui sapeva fare i conti sulla carta". Halle era stato l'unico fra gli schiavi di Sweet Home ad accettare l'offerta di Mr. Garner di insegnargli a leggere: "Se non sai contare ti truffano. Se non sai leggere ti battono" (125). "È stato perché sapeva fare i conti sulla carta", riflette Denver, "che ha comprato [sua madre] e l'ha portata via da lì... Così, faccio bene a imparare anch'io" (208). Così: la resistenza di Denver si fonda sull'immagine assente del padre, e il suo "salto nel simbolico" - nell'identità, nella separazione - è legittimato e guidato dall'esempio paterno.¹²

Così, nata sul fiume nel nome della madre e della voce, Denver partorisce di nuovo se stessa uscendo dall'utero del 124 Bluestone Road sulle tracce del padre e in nome dell'alterità e della scrittura. A casa di Lady Jones, Denver "inaugurò la sua vita di donna. La pista che seguì per arrivare a quel dolce luogo spinoso era fatta di pezzi di carta che contenevano nomi altrui scritti a mano" ("the handwritten names of others," 248). Il paradigma di presenza materna e assenza paterna si raddoppia nel paradigma post-strutturalista di oralità come presenza e scrittura come assenza, e nella fondazione della maternità come contatto fisico e della paternità come significante culturalmente determinato.¹³

Incontrandola qualche tempo dopo, Paul D nota che "somiigliava più che mai a Halle" (266). Questa somiglianza fra padre e figlia, dunque, è fondata non sull'essere ma sul divenire, non sull'essenza biologica ma

sui processi mentali e culturali rappresentati dalla scrittura. Come dice un antico adagio, “mama’s baby, papa’s maybe”: come dire, madre sempre certa, padre sempre incerto. *Beloved* suggerisce che forse è proprio l’incertezza di una distanza, una differenza, una scelta culturalmente elaborate quello che rende l’intreccio figlia-padre meno essenziale ma tuttavia indispensabile.¹⁴

“Io non ho mai voluto scrivere un libro in cui c’erano solo maschi periferici che non contavano niente”, ha detto Toni Morrison¹⁵: “anche in *Song of Solomon*, per me era importante che Pilate, la figura più forte e resistente, per dodici anni era stata cresciuta dal padre e dal fratello, e aveva imparato da loro un senso del proprio potere, dei propri diritti, della propria indipendenza [...] E naturalmente Denver, in quella casa blindata; ma la nonna le parla del padre, e lei aspetta che lui venga a prenderla. Questo le dà quel tanto di indipendenza che le permette di uscirne”.

Toni Morrison non è certo sola in questo approccio. Anche in Maxine Hong Kingston, nota Suzanne Juhasz¹⁶, le strutture narrative suggeriscono che l’evoluzione dell’identità femminile si forma in relazione con la madre in un contesto di connessione e in relazione con il padre attraverso la conoscenza della separazione”.¹⁶ Kingston ricorda in *China Men* come suo padre le ha insegnato a leggere, e si confronta in *The Woman Warrior* con il “talk-story” orale materno. Morrison sceglie invece di implicare i due paradigmi in un unico testo, intrecciando presenza materna e assenza paterna, presenza come voce e assenza come scrittura, nella costruzione dell’identità.

Costruire se stessi, suggerisce Morrison, significa essere in grado di riconoscere i propri confini, il luogo dove termina il sé e comincia il mondo; significa distinguere se stessi dagli altri e riconoscere gli altri come distinti da sé. Infatti le parole scritte sui pezzi di carta di Denver sono i nomi *di altri*: la qualità discreta della scrittura e la distanza che essa crea tra fonte e destinatario istituiscono i contorni distinti sia dell’identità, sia dell’alterità. Definendo la paternità come assenza alfabetizzata, *Beloved* stigmatizza l’irresponsabilità dei maschi, ma suggerisce anche che l’assenza è necessaria quanto la presenza alla costruzione del sé. Così, mentre elabora una critica della mascolinità storica, il testo suggerisce anche gli spazi di una possibile ricostruzione alternativa.

Genealogia dello stupro

Sembra che ogni guerra che succede sia un'eredità che un padre lascia a un figlio.
(Grace Paley)

Fin dalle prime pagine il testo annuncia il tema dell’assenza maschile da una parte e della presenza maschile dall’altra. L’assenza maschile, su cui torneremo, comincia con la fuga dei figli di Sethe, maschi che se ne vanno lasciando le donne nei guai.¹⁷ Anche Halle è immediatamente tematizzato come assenza: Sethe deve raccontare a Paul D la fuga da Sweet Home perché “suo marito non era lì per raccontarla” (9).

azione all’altra, quanto quella della progettazione/proiezione (“plotting”) di un padre da parte di una figlia.

15. Cfr. l’intervista in questo numero di “Ácoma”.

16. Suzanne Juhasz, Maxine Hong Kingston: Narrative Technique and Female Identity, in Catherine Rainwater and William Scheik, eds., *Contemporary American Women Writers. Narrative Strategies*, Lexington, University Press of Kentucky, 1985, pp. 173-90.

17. Prima di Denver, Howard e Buglar avevano già posto la domanda cruciale: “È arrivato papà?” (94). È importante anche ricordare che la coscienza di Denver della “cosa” che ha indotto sua madre a uccidere *Beloved* deriva in parte da quello che le hanno raccontato i fratelli. Il fatto che si tratti di bambini non cambia il senso della loro assenza: come vedremo, uno dei temi del libro è il fatto che la transizione da bambino ad adulto, almeno nelle circostanze date, non è affatto scontata. 18. Su John Henry, cfr. Brett Williams, *John Henry. A Bio-Bibliography*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1983; Louis Chappell, *John Henry. A Folklore Study* (1933), Port Washington, N.Y., The Kennikat Press, 1968; Guy B. Johnson, *John Henry. Tracking Down a Negro Legend* (1929), New York, A.M.S. Press, 1969; Archie Green, *The Visual John Henry in Wobblies, Pile Butts, and Other Heroes. Laborlore Explorations*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1993; Chiara Midolo e Alessandro Portelli, *La macchina nel tunnel. ‘John Henry’ e l’immaginario tecnologico*, in A. Portelli, *La linea del colore. Saggi sulla cultura afroamericana*, Roma, Manifestolibri, 1994. L’evento stori-

co che ha probabilmente dato origine alla saga di John Henry (lo scavo del Big Bend Tunnel in Virginia) avvenne nel 1870, più o meno negli stessi anni della conclusione di *Beloved*.

19. In Richard Ligon, *A True and Exact History of the Island of Barbados (1657)*, si racconta di come, a causa dello squilibrio fra schiavi maschi e femmine, “gli uomini non sposati vanno dal padrone e si lamentano di non poter vivere senza mogli, e gli chiedono di procurargliene. E lui gli dice che alla prima nave che arriva gli comprerà delle mogli...”. I padroni tradizionali delle Barbados sembrano più sensibili, o almeno più accessibili, del paternalistico Mr. Garner. Anche l’accenno alle mucche trova una corrispondenza nel brano di Ligon: quando le mogli arrivano, i maschi si danno la preferenza nella scelta “come le mucche fanno fra loro quando passano per un cancello stretto”. Sulla definizione di che cos’è un figlio, si veda come Hunter’s Hunter, padre e adulto autosufficiente, risponde implicitamente all’affermazione di Baby Suggs: “Un figlio non è quello che dice una donna. Un figlio è quello che un uomo fa”: Jazz, cit., p. 172.

20. Könen, *Toni Morrison’s Beloved and the Ghost of Slavery*, cit.

21. Citato in bell hooks, *Reconstructing Black Masculinity*, in *Race and Representation*, Southend Press, Boston, 1992, p. 90.

22. *The Autobiography of Malcolm X*, with the assistance of Alex Haley, Penguin Books, 1969, p. 300.

23. hooks, *Reconstructing Black Masculinity*, cit., p. 90.24. L’atteggiamento materno (“mother-

Cominciamo, tuttavia, dalle forme della presenza maschile. Come la presenza femminile è definita dalla fusione madre-figlia, quella maschile è tratteggiata dalla catena padre-figlio. Questo rapporto è annunciato subito nella scena del cimitero: mentre lo scalpellino violenta Sethe, suo figlio guarda, come se stesse imparando una lezione. Più in là, apprendiamo che il maestro di scuola ha ordinato ai nipoti di rubare il latte di Sethe mentre lui guarda e prende appunti. Un padre e un figlio, “the lowest yet”, il peggio del peggio, si sono divisi il corpo di Ella; persino Stamp Paid “consegna” sua moglie non al padrone ma al figlio di lui – come se il possesso della schiava fosse parte della sua eredità, inerente al suo essere figlio di quel padre. Apparentemente, il contenuto della cultura maschile, l’insegnamento trasmesso per generazioni di padre in figlio consiste in una genealogia dello stupro.

Per un lettore maschio che è sia padre sia figlio, è un messaggio sconcertante. Da una parte, rifiuto di prenderlo alla lettera: non è questo che ho imparato da mio padre, e spero che non sia questo quello che insegno ai miei figli. D’altra parte, non posso separarmi dalle sue implicazioni metaforiche, cioè dalla sua verità storica e politica: il possesso violento delle donne è l’essenza del patriarcato. L’ansia di un’inattingibile “connessione fisica” tra padre e figlio può essere soddisfatta solo attraverso il significante e il canale di mediazione costituito da un corpo di donna. Questo vale per lo stupro ma anche, su una frequenza più bassa, per la famiglia patriarcale: l’affermazione che il figlio è “carne e sangue” del padre può sostanzarsi solo per mezzo del possesso della madre. Sotto il testo di *Beloved*, dunque, scorre una domanda: come è possibile essere uomo, e non essere un violentatore?

Un inizio di risposta si trova, forse, nella storia di quando Sethe arriva a Sweet Home: i giovani schiavi della piantagione stanno anche loro “sognando lo stupro”, ma non la toccano (11). Essere uomini, in questo caso, non consiste nell’asserire la propria esistenza possedendo la donna, ma nell’autocontrollo e nella distanza, varianti dell’assenza, che rendono questi uomini, proprietà di un altro, padroni di sé.

La genealogia maschile di questo libro è una genealogia bianca. Di nuovo, sarebbe un errore prenderla alla lettera, immaginando lo stupro come invenzione dei soli bianchi. Si tratta piuttosto di un modo per sottolineare come nella schiavitù (istituzione “paterna”) il possesso violento delle donne è la manifestazione estrema di un sistema basato sul possesso violento di esseri umani. Lo stupro fra maschi, bianco su nero, perpetrato sotto la minaccia del fucile sui detenuti nel campo di Alfred, Georgia, è l’estremo significante di questa violenza.

Un uomo non è che un uomo

La critica della mascolinità non si limita in *Beloved* ai suoi rapporti con il patriarcato bianco, ma coinvolge anche immagini di mascolinità che provengono dalla cultura afroamericana. Per tre volte *Beloved* allude ironicamente alla saga di John Henry, l’epica ballata dell’orgoglio maschile nero proletario, che culmina nella celebre frase di John Henry al

“capitano” che comanda i lavori della ferrovia: “A man ain’t nothing but a man”, un uomo non è che un uomo.

Baby Suggs cita direttamente questa frase, rovesciandone il senso da affermazione di uguaglianza umana in sarcasmo sull’orgoglio maschile: “Un uomo non è che un uomo. Ma un figlio? Quello sì che è *qualcuno*”. All’inizio del suo rapporto con Paul D, in un presagio di abbandono, Sethe riflette: “Ma forse un uomo non era che un uomo... Ti incoraggiano a mettere un po’ del tuo peso nelle loro mani” per poi lasciarti cadere quando hai bisogno di loro (22). Più tardi, Sethe è sconvolta dal fatto che Halle ha assistito al furto del suo latte e non è intervenuto per impedirlo; ed è Paul D a risponderle, sovvertendo anche lui l’immagine di John Henry, l’uomo che muore col martello in mano: “Un uomo non è una maledetta accetta” (69).¹⁸

Ciascuno di questi episodi contiene un giudizio sull’identità maschile: gli uomini sono inaffidabili (ti lasciano cadere), dipendenti (solo un figlio è qualcuno), inadeguati (non hanno la forza per intervenire quando dovrebbero). L’inaffidabilità degli uomini è un’altra forma della loro assenza: non si può contare su di loro. Sethe insiste che Halle “non c’era” (68): “Non ho trovato né Halle né nessun altro” (197), “neanche un uomo in vista” (202). Perciò Sethe ha “aspettative ridotte” verso gli uomini: “Non credeva che nessuno di loro – a lungo termine – fosse all’altezza” (128). Gli uomini non ce la fanno: Halle impazzisce e si siede col viso coperto di burro; Howard e Buglar scappano; Paul D se ne va quando lei gli racconta la sua storia; persino Stamp Paid non resiste alla presenza di Beloved.

Quando Baby Suggs afferma che un uomo non è gran che, ma che un figlio è “qualcuno”, la sua è in primo luogo una dichiarazione di rapporto, ma è anche un’ accusa di dipendenza. Halle attrae Sethe anche per il fatto di essere un figlio: “Halle era più come un fratello che come un marito. Il suo affetto suggeriva più un rapporto di famiglia che l’atto di un uomo che afferma i suoi diritti” (24). Ma se il ruolo più significativo che un uomo possa svolgere è quello di figlio, allora diventa molto difficile che questi uomini possano crescere e diventare adulti.¹⁹

Questo si riflette nella incerta identità dei “Sweet Home men”. La loro “manhood” – che vuol dire insieme virilità e maturità adulta – è conferita dal padrone: un “nome assegnato da un bianco che doveva saperne qualcosa” (128). Il contesto paternalistico di Sweet Home non aiuta a crescere autonomamente; Paul D lo immagina come una “culla” (219) in cui per venti anni hanno vissuto con l’illusione di essere “men”, riscoprendosi bambini all’arrivo del maestro di scuola.

“Dipendeva tutto dal fatto che fosse vivo Mr. Garner” (220): il paternalismo rende lo schiavo dipendente dal rapporto verticale con il padrone, e anche il benevolo Mr. Garner non cambia questo atteggiamento: “erano uomini di Sweet Home solo a Sweet Home” (128). A Garner infatti non viene in mente che i suoi schiavi possano avere bisogno di altri rapporti oltre quello che hanno con lui; non li usa come stalloni per incrementare la sua proprietà, ma non immagina neppure che possano essere insoddisfatti della incompleta sessualità consistente nel “fottere le

ing”) di Paul D verso Sethe è notato da Kate Cummings, *Recovering the Mother(s) Tongue*, cit. Paul D ha in comune con le donne anche la posizione di vittima di abuso sessuale, nell’episodio di Alfred, Georgia.

25. Cfr. anche Wyatt, *Giving Body to the Word*, cit.

26. Paul D potrebbe essere il padre del bambino che forse Beloved aspetta alla fine: Beloved sembra incinta, ma non c’è indicazione che lo sia davvero. Se lo fosse, questo non aggiungerebbe nulla e confonderebbe molto nel testo. Al massimo, potremmo interpretare la scomparsa del bambino insieme con Beloved come un rovesciamento della storia di Sixo e Seven-O: invece di un padre che muore lasciando un figlio senza padre, avremmo un figlio che sparisce e un padre senza figli che sopravvive. Ma non servirebbe a molto.

27. Più avanti leggiamo ancora: “E quando uscì di casa non vide più le impronte né sentì le voci che circondavano il 124 come un cappio”. Il mondo esterno dunque è popolato sia di impronte che di voci; tuttavia, queste sono voci che soffocano, tolgono il respiro, e quindi impongono il silenzio a chi sta dentro. Sono associate con i collari di ferro attorno al collo degli schiavi, ed alle numerose altre immagini di soffocamento che ricorrono nel testo come forma intermedia fra le immagini di silenzio e quelle di decapitazione. Poche righe più avanti, Sethe ricorda che le Colored Ladies of Delaware, Ohio, l’avevano salvata dall’impiccagione – dal cappio al collo.

28. Sul rapporto fra congelamento e disgelo, scrittura e oralità, rimando a Il testo e la voce, cit., pp. 130-32, 150-51 e passim. Cfr. anche

Roland Barthes - Eric Marty, *Orale*\scritto, in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1980, vol. 10, pp. 60-85. Le connotazioni maschili e femminili dell'impronta, della neve e della traccia sono ribadite nell'inizio di *Jazz*: "La neve su cui lei correva era talmente spazzata dal vento che non ci lasciava impronte... Ma, come me, sapevano chi era perché conoscevano suo marito, Joe Trace", p. 4. Joe Trace si chiama così perché è stato abbandonato dai genitori, che sono scomparsi "senza una traccia", cioè senza di lui.

29. Il fatto che questa ricca metafora di scrittura sia formulata in termini sonoramente allitterativi («frozen footprints in the snow») conferma l'inseparabilità di oralità e scrittura nel testo.

30. La prima parte di *Dessa Rose* di Sherley Ann Williams istituisce una relazione diretta fra violenza, potere e scrittura maschile bianca. La protagonista è intervistata da uno scrittore che sta preparando un trattato sul controllo degli schiavi; anche *Dessa Rose* reca un marchio, inciso a fuoco fra le sue gambe.³¹ "C'è un circo in città... e io ho due dollari. Tu e io e Denver ce li spenderemo fino all'ultimo penny", annuncia Paul D: infatti "due centesimi e un insulto erano ben spesi se pagavano il gusto di vedere dei bianchi che si rendevano ridicoli" (45, 48). Il tema della scambiabilità del denaro come misura della cittadinanza ricorre nella letteratura afroamericana, dalle autobiografie di Venture Smith e Olaudah Equiano, alla *Narrative* di Frederick Douglass, fino alla "Battle Royal" di *Invisible Man* di Ralph Ellison.

32. Per esempio: "All'inizio era il suono e tutte sapevano che suono aveva quel suono." Sulla letteral-

mente "mucche" e "strofinarsi le cosce" (11). Permette a Sethe e Halle di mettersi insieme ma non sancisce la loro unione con un matrimonio. Alla fine, Paul D si rende conto che erano "Sweet Home men" solo quelli che, fuori da Sweet Home, istituivano altri rapporti: Halle, che lavorava fuori per comprare la libertà di sua madre; e Sixo, che si allontanava di notte per raggiungere la sua *Thirty Mile Woman*.

In *Beloved*, tuttavia, ogni cosa è implicata con il suo contrario, spesso in una medesima immagine. Così, per gli uomini di Sweet Home, l'atto di "strofinarsi le cosce" indica sia una sessualità adolescenziale, sia una adulta autolimitazione verso Sethe. Analogamente, la risata trionfante - "Seven-o" - con cui Sixo annuncia che sopravviverà nel figlio in grembo alla *Thirty Mile Woman* afferma sia la continuità della genealogia maschile attraverso il corpo della donna, sia la rappresentazione della paternità come assenza: come Denver, anche il figlio della *Thirty Mile Woman* non vedrà mai suo padre.

Infine, l'accusa di Sethe a Halle che "ha visto e non ha fatto niente" (69) significa che nonostante tutto anche lei è coinvolta nelle aspettative patriarcali sull'autorità protettiva maschile. Come ha scritto Anne Könen, nel sistema schiavista "il padre nero è privato della sua autorità paterna e ridotto lui stesso a una figura infantile, spettatore impotente ai margini della violenza".²⁰ Anche Halle fa parte di questa dinastia di "spettatori impotenti" che va da William Wells Brown ("Niente spezza il cuore come vedere la tortura di una madre o sorella amatissima e sentirne le grida senza poterla soccorrere")²¹ fino a Malcolm X ("*Pensateci, cari fratelli e sorelle! Pensate che vuole dire sentire mogli, madri, figlie, violentate! E voi eravate troppo pieni di paura dello stupratore per fare qualcosa!*").²² La frase di Sethe (Halle "didn't do anything") è un'eco del "to do anything" di Malcolm X: anche lei condivide la sua costruzione della "manhood".

Nell'immaginazione maschile di Malcolm X, l'uomo, "emasculated" dalla sua mancanza di potere, è vittima dello stupro almeno quanto la donna violentata: c'è una connessione diretta fra mascolinità e potere. Come fa notare bell hooks, "la politica di genere della schiavitù negava agli uomini neri la possibilità di agire da 'uomini' secondo la norma definita dai bianchi; tuttavia questa concezione della *manhood* è ugualmente diventata la misura usata per valutare il progresso dei maschi neri."²³ Affermando che la mancanza di *responsabilità* era generata (e giustificata) dalla mancanza di *autorità* - il maschio nero non poteva affermare la sua autorità e quindi non poteva sviluppare la *responsabilità* - la politica del progresso razziale afroamericano ha finito per coincidere spesso con la restaurazione di un'autorità maschile nella comunità e nella famiglia. Per ricostruire uomini responsabili, in altre parole, bisognava ricondurre le donne a una posizione "protetta" e subordinata.

Tuttavia, come scrive ancora bell hooks, l'imitazione della modalità egemonica di autorità non è la sola forma di identità maschile esistente nella tradizione afroamericana: "Per tutto il corso della loro storia, sono esistiti negli Stati Uniti dei maschi neri a cui l'ideale patriarcale non interessava affatto. Nella comunità nera in cui sono cresciuta, non c'era

uno standard monolitico di mascolinità nera. L'ideale patriarcale era la forma più rispettata di identità maschile, ma non era l'unica". Persino la storia di John Henry si può leggere contro la grana dell'ideologia patriarcale: come Halle, John Henry entra in scena nel ruolo di figlio ("John Henry era un bambino piccolo, seduto sulle ginocchia della madre"), crolla davanti a un ostacolo più grande di lui ("picchiò col suo martello tanto forte da spezzarsi il cuore"), e lascia che la sua opera sia continuata da una donna ("Polly Ann picchiava l'acciaio come un uomo").

Questo è quello che Paul D cerca di far capire a Sethe quando le dice che un uomo non è un'accetta. Anziché cercare di adeguarsi ad aspettative storicamente impossibili (e forse indesiderabili), un modo di diventare uomini consiste nel metterle in discussione: riconoscere i limiti e le debolezze, la dipendenza del figlio, l'inadeguatezza del marito, l'autocontrollo di un gruppo di ragazzi sessualmente frustrati ma non disumanizzati, come segni di una "manhood" non incompiuta ma alternativa. Non è solo per le sue aspettative diminuite, ma anche per una sensibilità condivisa, che Sethe è "disposta ad accettare, assolvere o scusare un uomo che ha bisogno o che è nei guai" (128).

Secondo bell hooks, i romanzi di Toni Morrison evocano spesso queste figure alternative al modello patriarcale, valorizzate per il potenziale antiautoritario e insieme criticate per la loro inadeguatezza. Spicca fra queste quella del "traveling black man", il nomade che travalica i limiti dello spazio autorizzato e respinge la stabilità e l'autorità del ruolo paterno. Paul D è una simile figura di nomade: che arriva, parte, ritorna, al 124 Bluestone Road, una casa che non ha costruito e di cui non è proprietario, dove vive come ospite di una donna che non ha bisogno di lui per mantenersi.

Paul D "era diventato quel tipo di uomo che può entrare in una casa e far piangere le donne". Come Halle, Paul D non afferma diritti: più che asserire, ascolta. È ricettivo, pronto a "sorridere, accendersi, o soffrire con te", a "esprimere i sentimenti che tu senti": per questo le donne possono "piangere e dirgli cose che si dicevano solo fra loro" (8). Riconosce Halle e Sixo come "veri uomini", ma attribuisce prerogative maschili anche a un albero ("Brother") e a un gallo ("Mister").

La memoria del gallo decostruisce e ricostruisce la "manhood" alternativa di Paul D. Come immagine mitica di virilità trionfante ("Ho visto quel figlio di puttana crescere fino a suonarle a tutto il resto del pollaio", [76]) Mister ricorda a Paul D la sua inadeguatezza: mentre lo portano via con il morso in bocca come un animale, Paul D ha l'impressione che il gallo lo guardi sorridendo, facendolo sentire più in basso di un animale, espulso dall'umanità. Ma è stato Paul D che ha aiutato Mister a uscire dall'uovo dopo che era stato abbandonato dalla chiocchia, svolgendo un ruolo più materno che paterno: "Sono stato io che l'ho tirato fuori dal guscio, sai. Moriva se non era per me. La gallina se n'era andata con tutti i pulcini appresso. C'era rimasto solo quell'uovo [...]". È un rovesciamento paradossale della storia di Denver: una madre che abbandona invece di un padre che manca; un uomo materno al posto della ragazza bianca Amy. Ed è un'anticipazione della scena finale, in cui Paul D ripete

izzazione delle metafore (Beloved "muove" materialmente Paul D; Sethe "gira intorno" alla stanza come all'argomento del discorso), cfr. Wyatt, *Giving Body to the Word*, cit. 33. È fuori luogo pensare (Morrison non l'aveva certo in mente, e tanto meno Halle!) che l'oggetto privilegiato di transazioni in quel luogo dello scambio alla stato puro che è la borsa si chiama futures?

34. Guardando l'amore delle tartarughe, Sethe si rende conto di come "La gravità dei loro scudi che si urtavano contraddiceva e irrideva le teste galleggianti che si toccavano" [105]: separazione e contatto, il peso solido del guscio e la leggerezza fluida del galleggiamento, hanno entrambi un ruolo in quest'atto d'amore.

35. Il testo e la voce, cit., p. 10-1. Una delle metafore dell'oralità più diffusamente analizzate in questo libro è quella della decapitazione, anch'essa evidentemente rilevante per un'interpretazione di Beloved.

36. Roman Jakobson e Pëtr Bogatyrev, *Die folklore als eine besondere Form des Schaffens*, in *Roman Jakobson, Selected Writings*, The Hague - Paris, Mouton, vol. 4, p. 4-15.

su Sethe i gesti materni di Baby Suggs e di Amy, lavandola un pezzo dopo l'altro e massaggiandole i piedi.²⁴

Paul D entra nella famiglia come compagno della madre, ma non come padre delle figlie: Beloved lo "muove" non per desiderio edipico del padre ma per rinforzare il suo dominio sulla madre.²⁵ Paradossalmente, la debolezza di Paul D non si manifesta nel mancato possesso di una donna, ma nell'incapacità di trattenersi dal possedere Beloved. Cerca perciò di "documentare la sua *manhood*" (128) chiedendo a Sethe di dargli un figlio – ma ci rinuncia quando lei mostra scarso entusiasmo. In questa storia di padri assenti, l'unico uomo che è presente alla fine è quello che non è un padre.²⁶

Per tutto il libro, Paul D dubita della sua "manhood" sia perché non ha autorità, sia perché non crede che l'autorità ne sia la chiave. Dubita del suo statuto di uomo adulto perché la schiavitù gli assegna il ruolo di bambino e di animale; ma invece di cercare di affermarsi in base al modello patriarcale lo dissolve interiorizzando tratti femminili. Dubbio, ambivalenza, senso del limite sembrano l'essenza della sua identità; la capacità di accettare la propria debolezza è la fonte della sua forza. Il fatto che nel momento critico abbandoni Sethe conferma che, più che un ideale prescrittivo, Paul D rappresenta una persona limitata che cerca di fare il meglio che può.

Separando autorità e responsabilità, Paul D può infine assumersi il peso del seno di Sethe senza rivendicare autorità su di lei. Vuole mettere la storia di lei accanto alla propria, non impadronirsene. Il suo senso del limite bilancia la maternità espansiva di Sethe: è lui che la aiuta a capire che, per quanto ampia e generosa, non può comprendere tutto fra le sue braccia, ma deve riconoscere il confine dove il mondo finisce e lei comincia a esistere. "Tu sei la cosa migliore che hai, Sethe. Sei tu", le dice; e lei risponde con una parola sorpresa che non aveva quasi mai pronunciato prima: "Io? Io?" (273).

Forme eleganti

Dopo avere pattinato sul ghiaccio, Sethe, Denver e Beloved sono di nuovo in casa. Siedono accanto al fuoco e si scongelano bevendo latte caldo e parlando. "Tutto quello che succede fuori della mia porta non mi riguarda", annuncia Sethe (183). Al paradigma di calore, liquido, voce dentro la casa si oppone l'immagine del freddo, del silenzio, del congelamento all'esterno: "Fuori, la neve si solidificava in forme eleganti" (176). Fra queste "graceful forms" sono anche le impronte dei passi di Stamp Paid che si avvicina alla casa, guarda dentro, e si allontana di nuovo. Quando Sethe esce a raccogliere legna per il fuoco, "non vide le impronte congelate dell'uomo sulla neve" (181).²⁷

Questa è una delle più notevoli metafore della scrittura e del suo rapporto con i personaggi maschili. Freddo, congelamento, solidificazione e silenzio rimandano alla scrittura come comunicazione in assenza e permanenza immutabile priva di suono. Quanto all'impronta, Roland Barthes ed Eric Marty la identificano come forma archetipa, prelinguis-

tica di scrittura (la “traccia” di una presenza che non c’è).²⁸ Le associazioni maschili, infine, sono sia esplicite (le impronte congelate *dell’uomo*) sia implicite: Barthes e Marty associano la lettura delle impronte con l’attività eminentemente maschile della caccia (e Stamp Paid è anche cacciatore); il nome *Stamp Paid* e la parola “*footprint*” sono associati semanticamente con la scrittura (in inglese, più come un marchio, un timbro su una superficie, che alla stampa in senso tipografico). Le impronte di Stamp Paid dunque sono una traccia del suo nome, la sua firma sulla neve; ma Sethe, che cerca il fuoco, non se ne avvede.²⁹ Ancora una volta, in un’unica immagine – la solidificazione – si fondono connotazioni opposte: la scrittura sia come negazione (“gelo”), sia come definizione (le “forme eleganti”).

Il gelo evoca il potere della scrittura di fermare il flusso e il movimento della parola. La forma di solidificazione più immediatamente connessa con la violenza maschile è la trascrizione: l’inchiostro fatto da Sethe che si asciuga sul taccuino del maestro; il sermone del reverendo Pike pietrificato nel nome di Beloved inciso a prezzo di violenza; la distorsione del racconto di Sethe (“non è la sua bocca”) nel ritaglio di giornale. La solidificazione della scrittura maschile interviene sotto forma di scrittura maschile *sulle* donne, metafora dello stupro, violenza che lascia il segno: l’albero di ciliege sulla schiena di Sethe, fatto di sangue coagulato; il marchio sul seno della madre di Baby Suggs, che metaforicamente prosciuga la fonte del suo latte.³⁰

L’immagine di solidificazione più drammatica, tuttavia, è quella del burro sulla faccia di Halle. Il burro è latte in via di solidificazione: mentre Sethe corre a portare ai suoi figli il latte che le hanno rubato, Halle resta immobilizzato, come se quel momento testualizzato e incancellabile gli avesse congelato la mente.

Eppure: tanto la pietra su cui poggia il corpo di Sethe nel cimitero, quanto il burro sulla faccia di Halle sono “cool”, freschi. È un altro modo per associare scrittura, solidificazione e freddo, esprimendo però anche un senso di sollievo. Immaginando Halle accanto alla zangola del burro, Sethe pensa che sarebbe stato bello anche per lei “fermarsi lì. Chiusa, in silenzio. A spremere il burro”. Persino il fresco della pietra tombale è “accogliente” (5). Queste invocazioni al riposo, come altre nel libro, rimandano indirettamente alla scrittura come quiete e silenzio: sono anche metafore di scrittura il consiglio di Sethe di “mettere tutto giù” (“lay it all down”), e il desiderio di Paul D di “mettere la sua storia accanto a quella di lei”. Anche scrivere è “mettere giù”, soprattutto se si tratta di una storia.

L’ambivalenza del freddo\frecco e dell’immobilità\quiete prepara le connotazioni più confortanti della solidificazione: quelle di identità e permanenza. Le “forme eleganti” delle impronte rinviano alla “bellezza delle lettere del suo nome [di Denver]”: la scrittura consolida il suono in forme grafiche distinte, immobili, ma stabili e tangibili; erge forma e identità contro la rischiosa precarietà della voce e l’indefinitezza minacciosa della fusione e del fantasma. Come sappiamo, Denver è stata precocemente “pronta per i cibi solidi” (183).

La critica ha prestato giusta attenzione alle associazioni fra il fluido *storytelling* materno e il nutrimento liquido (il latte), ma ha trascurato le parallele associazioni fra cibo solido e scrittura. Eppure, sono immancabili: mentre Denver impara a leggere, Lady Jones la guarda “mangiarsi una pagina, una regola, una figura” (247); più tardi, quando i vicini cominciano a aiutarla, “Nomi apparivano accanto a doni di cibo” (249).

Le impronte, i pezzi di carta, le lettere del nome di Denver sono firme: il consolidamento dell’identità nella scrittura. Eppure, il testo ci avverte che non dobbiamo prendere per buono qualunque nome scritto su un pezzo di carta. Mrs. Garner chiama Baby Suggs “Jenny” perché questo è il nome scritto sul suo atto di vendita. Come il nome di *Beloved* sulla pietra, come i nomi alfabetici di *Sweet Home*, questo serve a ricordarci che la questione non è scrivere o non scrivere, ma chi scrive chi.

Atti di vendita

“Dieci minuti per sette lettere”: la scrittura entra in scena in nome dello stupro, della pietrificazione, ma anche dello scambio. Grazie all’alfabetizzazione e al lavoro retribuito, Halle “diede [a Baby Suggs] il proprio futuro in cambio del suo”. Come l’alfabetizzazione permette a Halle di farsi pagare il “lavoro per il debito”, la metafora grafica del nome di *Stamp Paid* suggerisce che l’“imposta” della schiavitù è stata pagata.

L’associazione di scrittura e scambio rimanda alla riduzione degli esseri umani a beni scambiabili sul mercato nella schiavitù: questo è implicito sia nell’atto di vendita di Jenny Whitlow, sia nell’uso dell’alfabetizzazione da parte di Halle costretto a “comprare” o “barattare” sua madre. Tuttavia, lo scambio è possibile solo se si istituisce un qualche piano di parità fra i soggetti: la scrittura può essere un atto di vendita, ma può essere anche un contratto, ed è questo che ha in mente Halle quando dice che se non sai scrivere sei destinato a essere truffato e sconfitto. Il contratto, a sua volta, implica esseri distinti con parità di diritti: è il processo per cui gli schiavi si sottraggono al mercato come merci, e accedono al mercato come soggetti economici i cui soldi valgono quanto quelli degli altri.³¹

Come il nome di *Stamp Paid* suggerisce una relazione contrattuale, così il suo lavoro di trasportare i fuggiaschi da una riva all’altra suggerisce un trasferimento attraverso uno spazio affine a quello fra significante e significato, segno e referente (fra il significante “Jenny Whitlow” e la persona Baby Suggs), emittente e destinatario (l’impronta, *Stamp Paid*, *Sethe*; i nomi sui piatti, i donatori, Denver). Il procedimento retorico dominante in *Beloved* è lo schiacciamento centripeto, quasi claustrofobico, di significante e significato, verbo attivo e oggetto interno, tenore e veicolo, nelle metafore letteralizzate e nelle clausole ripetitive delle sue voci “semiotiche”.³² Suggestendo che resta uno spazio da attraversare, il tema dello scambio garantisce la sussistenza di piccole ma importanti differenze in questo universo di identità. Denver, nata nello spazio intermedio fra le rive del fiume, fra la schiavitù e la libertà, at-

traversa un altro confine per ri-nascere in nome di identità e alfabetizzazione oltre lo steccato del 124 di Bluestone Road.

Infine: l'oggetto della scambio operato da Halle è il "futuro". Il discorso dello scambio non implica solo differenza, ma anche differimento;³³ implica cioè quella forma temporale dell'assenza presente che Sethe chiama "piani", "progetti", e che si contrappone all'incombente presenza del passato come "rememory". L'associazione fra differenza e differimento, scrittura e scambio completa dunque la figura della *différance*. In questo libro sui pericolosi e necessari poteri della presenza, dell'oralità e della fusione, il paradigma di assenza, scambio, trasporto e scrittura indica allora che la capacità di *amare al di là*, in un rapporto di eguaglianza basato su differenza e rispetto, è altrettanto importante della capacità di *amare dentro*, incorporando l'amore nell'identità fusionale di una generosità espansiva e possessiva. La nostra storia va messa *accanto*, non dentro o intorno, alla storia degli altri.³⁴

Beloved

Tutte le tensioni di consolidamento e disgelo, assenza e presenza, scrittura e voce, convergono in *Beloved*. Ho parlato altrove di oralità come fantasma in cerca della consistenza di un corpo e di scrittura come corpo in cerca della fluidità della voce.³⁵ Avrei potuto aggiungere: questa è la storia di *Beloved*: corpo, fantasma, corpo (come una pagina bianca, non ha "linee" sulle mani), e infine – che cosa?

"C'è una solitudine che si può cullare" (272): così il libro comincia a finire, con un'assenza che si può prendere fra le braccia, con un movimento ondeggiante che resta dov'è. "Dimenticata e inspiegata ("Disremembered and unaccounted for") non può essere perduta": una toccante figura poetica, ma anche un esatto parallelo con la capacità della scrittura, di sopravvivere per secoli, come spiegano Roman Jakobson e Pëtr Bogatyrev, anche senza essere letta né conosciuta, per riapparire inattesa e parlarci di nuovo.³⁶ Come un testo dimenticato, *Beloved* sopravvive in forma di impronte, incessantemente cancellate dall'acqua sulla riva del fiume.

La tradizione orale, scrivono ancora Jakobson e Bogatyrev, sopravvive invece solo se il contatto è continuamente rinnovato – come nel rapporto fra Sethe e *Beloved*. Quando questo contatto si interrompe, *Beloved* esplose e si dissolve, per sopravvivere solo come immateriale movimento sonoro: il fruscio di una gonna, il respiro del vento, il movimento immesso nella staticità e nella stampa (i lineamenti che si muovono in una fotografia familiare, "un sogno sgradevole in un sonno inquieto").

Le ultime righe di *Beloved* ricapitolano il dialogo e la dialettica di scrittura e voce, presenza e assenza, ribadendo tutte le metafore che ci sono familiari: la traccia, le impronte, il ghiaccio, l'acqua, il respiro, il vento, il disgelo.

Col tempo, ogni traccia scompare, e ciò che è dimenticato non sono solo

le impronte ma anche l'acqua e quello che c'è in essa. Il resto è atmosfera ("weather"). Non il respiro dei dimenticati e inspiegati, ma vento nelle grondaie, o ghiaccio di primavera che si scioglie troppo in fretta. Atmosfera. Certo non l'invocazione di un bacio.

(Beloved)

"It was not a story to pass *on*": non era una storia da trasmettere. L'immaterialità evanescente della voce ci dona la dimenticanza liberatrice. L'acqua e l'aria dissolvono e lavano la traccia, l'elegante forma dell'impronta si scioglie di nuovo nella neve. Beloved, fantasma e corpo, non ci perseguita più. Eppure –

"It was not a story to *pass on*": non era una storia che si poteva ignorare. C'è una riluttanza a perderla, a perdere la storia e a perdere Beloved – come possiamo tenere la memoria e dimenticare i fantasmi e gli incubi? Forse la scrittura lo fa per noi, e per lei. Come un testo in un archivio, come una voce su un nastro, come un libro su uno scaffale, è dimenticata ma non perduta. La storia non passerà, e questo ci solleva dal peso di dover essere noi a passarla. Lo fa il libro per noi: mette tutto giù, e lo mette accanto a noi.