

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



UNIVERSITA' DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Scuola di Dottorato

SCUOLA DOTTORALE INTERNAZIONALE DI STUDI UMANISTICI

Indirizzo

Studi letterari, linguistici, filologici e traduttologici

CICLO

XXVIII

Back to the Roots.

La Drammaturgia di Caryl Phillips

Settore Scientifico Disciplinare L-LIN/10 Letteratura inglese

Direttore:

Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano

Firma

Supervisore:

Ch.ma Prof.ssa Bruna Mancini

Firma

Dottoranda: Carla Tempestoso

Firma

INDICE

INTRODUZIONE	7
--------------------	---

CAPITOLO I

IDENTITÀ MULTIPLE IN SPAZI TRANSNAZIONALI

I.1 Migrazioni e identità multiple nei <i>Postcolonial Studies</i> e nei <i>Transnational Studies</i>	21
I.2 <i>Crossing the Black Atlantic</i>	36
I.2.1 Dai Caraibi alla “Madrepatria”	36
I.2.2 Caryl Phillips	40
I.3 Dall’identità alle identità	56
I.3.1 <i>Identity vs Identities</i>	56
I.3.2 Le identità multiple e la mobilità	60
I.4 Modernità liquida e radici rizomatiche.....	67
I.5 <i>A Global sense of place: le migrazioni transnazionali e la globalizzazione</i>	75
I.5.1 Verso una cittadinanza transnazionale?	75
I.5.1 L’influenza della globalizzazione	78
I.6 Il transnazionalismo.....	84
I.6.1 Un termine in evoluzione	85
I.6.2 Lo spazio, i non-luoghi e gli spazi transnazionali	91
I.6.3 Il Transnazionalismo e i <i>Diaspora Studies</i> a confronto	96

CAPITOLO II

CARYL PHILLIPS E IL TEATRO

II.1 La genesi della scrittura e del teatro di Caryl Phillips.....	103
II.2 “I Could Have Been a Playwright”	112
II.3 L’ispirazione phillipsiana: Spaces of identities and experiences of border-crossing	117
II.4 Il contesto storico-sociale del <i>Black British Theatre</i>: tra il 1950 e il 1980.....	128
II.5 The Dis-placement of Multiple Identities: spazi teatrali in fermento.....	137
II.5.1 <i>Strange Fruit</i>	139
II.5.2 <i>Where There is Darkness</i>	160
II.5.3 <i>The Shelter</i>	170

CAPITOLO III

LA SCENA DELLA TRADUZIONE

<i>Crossing Borders, Translating Cultures</i>	188
III.1 Aspetti storici, teorici e critici dei <i>Translation Studies</i>.....	188
III.2 La traduzione teatrale	205
III.2.1 <i>Drama Translation</i> e <i>Theatre Translation</i>	209
III.3 <i>Strange Fruit</i>: tradurre lingue, tradurre culture	218
III.3.1 Le Lingue di <i>Strange Fruit</i>	220
III.3.2 Tradurre le lingue di <i>Strange Fruit</i>	241

CAPITOLO IV
LA PROPOSTA DI TRADUZIONE

STRANGE FRUIT	260
ATTO PRIMO	262
ATTO SECONDO	311
ATTO TERZO	345
Bibliografia	378
Appendice documentaria	402
Documento 1: Strange Fruit's Plot Lines	402
Documento 2: Strange Fruit's Characters	403
Documento 3: Errol's Madness	404
Documento 4: Alvin's Changes after the Caribbean Trip.....	405

INTRODUZIONE

Il presente lavoro di tesi analizza i testi teatrali dello scrittore anglo-caraibico Caryl Phillips. Seppure molto famoso per i suoi romanzi, Phillips inizia la sua attività artistica proprio con la pubblicazione di tre drammi intitolati *Strange Fruit* (1980), *Where There is Darkness* (1982) e *The Shelter* (1983). Una delle ragioni che mi ha spinto ad analizzare la drammaturgia phillipsiana è stata quella di approfondire un genere, quello teatrale, che ad oggi ha ricevuto minore attenzione da parte della critica¹ rispetto ai romanzi. La narrativa di Phillips, infatti, ha ispirato – e continua ad ispirare – la pubblicazione di un vasto numero di saggi e articoli.² Eppure, Benedicte Ledent, in *Caryl Phillips's Drama: Liminal Fiction Under Construction?* (2015), ha affermato che egli continua a ritornare ai suoi testi teatrali; infatti, *In the Falling Snow* (2009), il suo penultimo romanzo, tradotto da B. Draghi nel 2011 col titolo *Sotto la nevicata*, riecheggia delle tematiche presenti nei suoi drammi.³

Il mio percorso di ricerca è stato supervisionato dall'intenso tutoraggio della Prof.ssa Bruna Mancini, professore associato di Letteratura Inglese presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria, e dalla collaborazione di Caryl Phillips. Nell'anno accademico 2014/2015, infatti, ho avuto l'opportunità di lavorare direttamente con lui durante gli otto mesi di ricerca presso

¹ Ledent B., "Caryl Phillips's drama: Liminal fiction under construction?", in *Journal of Postcolonial Writing*, 51:1, 2015, 84-94.

² Per la lista completa dei saggi e articoli sui testi phillipsiani si rimanda al sito creato apposta per lui dall'Università di Liège <http://www.cerep.ulg.ac.be/phillips/cpsecond.html#articles>

³ Ledent B., "Caryl Phillips's drama: Liminal fiction under construction?", in *Journal of Postcolonial Writing*, 51:1, 2015, 84-94.

l'*English Department* della Yale University (Connecticut, USA) dove Phillips insegna *Advanced Fiction Writing* e *Contemporary British Fiction*. Inoltre, le preziose collezioni contenute presso la *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* dell'Università di Yale mi hanno permesso di visionare i manoscritti dello scrittore e meglio comprendere tanto la genesi della sua drammaturgia nell'Inghilterra degli anni '70 e '80 del Novecento quanto gli intrecci che la sua scrittura teatrale tesse con le sue multiple appartenenze culturali.

Nato sull'isola di St. Kitts nel 1958, cresciuto in Inghilterra e residente negli Stati Uniti D'America, Caryl Phillips riflette nei testi teatrali lo stesso senso di *displacement* che caratterizza la sua esistenza. La sua condizione di *homelessness*⁴ e il senso di *belonging and not belonging*⁵ all'Inghilterra in cui è cresciuto scaturisce dalle sue migrazioni e dai suoi costanti attraversamenti di luoghi e spazi. Non a caso, Phillips rifiuta le etichette geografiche e/o letterarie⁶ che la critica cerca di attribuirgli e, in un'intervista ad Anita Sethi, dichiara che anche il 'marchio' di "scrittore" a volte è per lui come un "*noose around the*

⁴ In *A New World Order* Phillips dichiara apertamente la propria condizione di 'homelessness', una condizione tipica del ventunesimo secolo che finirà per influenzare tutti: «The colonial, or postcolonial, model has collapsed. In its place we have a new world order in which there will soon be one global conversation with limited participation open to all, and full participation available to none. In this new world order nobody will feel fully at home.» Phillips, C., *A New World Order*, p. 5.

⁵ Caryl Phillips stesso ha riconosciuto: "However, I belong not only to the British tradition, I am also a writer of African origin [...] and there was also a third tradition that was pressing on me back in 1984; that of being a writer of Caribbean origin." Cfr. <http://www.theguardian.com/books/2004/dec/11/society2>

⁶ Ad esempio Rini Vyncke ha intitolato la sua tesi dottorale *From The Final Passage (1985) to In the Falling Snow (2009): Caryl Phillips as a Second Generation Postcolonial Author* (Ghent University, Belgium, 2009-2010); Elena Machado Sáez in *Postcoloniality, Atlantic Orders, and the Migrant Male in the Writings of Caryl Phillips* ha scritto «Caryl Phillips forms part of the postcolonial generation of Caribbean writers [...]» (Small Axe, Volume 9, 2005, p.18). Inoltre, Caryl Phillips è stato inserito sull'enciclopedia on line di scrittori postcoloniali www.postcolonialweb.org, sotto la voce 'Caribbean'.

neck”,⁷ ovvero, un cappio al collo. In realtà, la sua scrittura teatrale è proprio come la sua personalità, non etichettabile, o come la definisce Ledent «not easily “canonized”»,⁸ perchè è dai testi teatrali che parte il suo viaggio nell’arte della narrazione in cui gli unici “*twin rails of reading and writing*”,⁹ ovvero la lettura e la scrittura, costituiscono le coordinate interiori della sua esistenza. Per questo motivo, nella raccolta di saggi dal titolo *The European Tribe* (1987), Phillips afferma: «The gift of travel has been enabling for me in the same way that it has been enabling for those writers in the British tradition, those in the African diasporan tradition, and those in the Caribbean tradition, many of whom have found it necessary to move in order that they might reaffirm for themselves the fact that dual and multiple affiliations feed our constantly fluid sense of self». ¹⁰

I viaggi di cui Phillips parla sono sia fisici, via acqua e via terra, che metaforici, attraverso le diverse classi sociali ed i pregiudizi più contorti delle società. È questo continuo movimento che ha prodotto – e ancora produce – identità fluide come quella di Caryl Phillips che resiste ad ogni tentativo di *easy classification*,¹¹ tanto da essere definita dallo scrittore Pico Iyer come una delle “*Global Souls*”,¹² o anime cosmopolite, che vivono costantemente in transito e sono simbolo di una cultura ibrida: «Global Souls are seen as belonging to a kind of migratory tribe, able to

⁷ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/caryl-phillips-i-prefer-not-to-raise-my-head-above-the-parapet-1688887.html>

⁸ Ledent B., “Caryl Phillips’s drama: Liminal fiction under construction?”, in *Journal of Postcolonial Writing*, 51:1, 2015, p.86.

⁹ Phillips C., *A New World Order*, Vintage, Londra, 2001, p. 4.

¹⁰ *Id.* p.15.

¹¹ *Id.* pp.13-14.

¹² Iyer, P., *The Global Soul: Jet Lag, Shopping Malls, and the Search for Home*, Knopf, New York, 2000, p. 140.

see things more clearly than those imprisoned in local concerns can, yet losing their identity often as they fall between the cracks».¹³ In effetti, Phillips incarna pienamente il pensiero di Iyer poiché – dichiarando di non appartenere solo ad un’etnia, bensì alla razza umana¹⁴ – si sente coinvolto in questa ‘tribù migrante’ che, solo vagando per il mondo ed incontrando ciò che egli piacevolmente chiama *the strange others*,¹⁵ riesce a scoprire il “[...] *sense of their own place in the global scheme of things.*”¹⁶

Nella prima parte, la presente ricerca si concentra sull’analisi dell’identità multipla di Caryl Phillips alla luce degli studi postcoloniali e transnazionali sui concetti di identità e migrazione. Infatti, i *Postcolonial Studies* considerano l’identità come qualcosa di instabile, come un sé «più frammentato, incompleto, composto da “sé” molteplici o da identità contestuali, [...] qualcosa di “prodotto” e sempre in processo».¹⁷ La critica postcoloniale ha, quindi, gettato le basi per mettere in dubbio l’unicità delle identità e questo particolare consente la creazione di un dialogo con gli studi transnazionali. Ciò è confermato da Bill Ashcroft, secondo il quale gli studi postcoloniali hanno fornito le premesse per un approccio transnazionale alle culture almeno per due motivi: in primo luogo, perché la globalizzazione, elemento chiave nei *Transnational Studies*, è dipendente dalle relazioni di potere che fioriscono nel

¹³ *Id.*

¹⁴ Phillips, C., ‘Necessary Journeys’, *Necessary Journeys* edited by Keen M. and Daly E., Arts Council England, London, 2005, pp 6-7.

¹⁵ Phillips C., *The European Tribe*, Vintage Books, New York, 1987, p. 8.

¹⁶ *Id.* p.7.

¹⁷ Hall S., *Il significato dei «nuovi tempi»*, in “Il soggetto e la differenza. Per un’archeologia degli studi culturali e postcoloniali”, trad. di Miguel Mellino, Meltemi, Roma , 2006, p. 126.

ventunesimo secolo come patrimonio economico, politico e culturale dell'imperialismo occidentale.¹⁸ Il pensiero postcoloniale, infatti, considera la globalizzazione come una condizione con una storia legata al sistema capitalista e all'economia globale, le cui origini si fondano sull'ideologia imperialista: «[...]globalization did not simply erupt spontaneously around the world [...], but has a history embedded in the history of imperialism, in the structure of the world system of international capitalism, and in the origins of a global economy within the ideology of imperial rhetoric».¹⁹ Inoltre, nel recente saggio *Beyond the Nation: Post-Colonial Hope* (2009), Ashcroft motiva la sintonia tra l'ambito postcoloniale e quello transnazionale proponendo il concetto rivoluzionario di *transnation* per ampliare le critiche postcoloniali del concetto di nazione.²⁰ Ribadendo che il "problema" della nazione sia di natura ideologica, Ashcroft afferma che *transnation* significa molto più che 'international' o 'transnational': questi termini potrebbero indicare una relazione tra due o più stati, mentre *transnation* definisce meglio la posizione dei soggetti diasporici:

Transnation is the fluid, migrating *outside* of the state (conceptually and culturally as well as geographically) that begins *within* the nation. This is possibly most obvious in India where the 'nation' is

¹⁸ Ashcroft B., Gareth G., Tiffin H. (eds.), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, Londra e New York, 2002, p.216.

¹⁹ Ashcroft B., 'Ireland, Post-Colonial Transformation and Global Culture', in *Ireland in the Asia Pacific*, Kuch, P. and Robson, J.A. (eds.), Irish Literary Studies 52, Gerrard Cross, Colin Smythe, 2003, p. 177. Per approfondimenti si rimanda anche a Ashcroft B., *Key Concepts in Post-Colonial Studies (2nd Ed)*, 2nd, Routledge Press, Londra, 2007; Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *The Post-Colonial Studies Reader (2nd ed)*, Second, Routledge Press, Londra, 2006.

²⁰ Per un approfondimento sulla costruzione storica del concetto di nazione e di stato-nazione si veda; Tilly Ch., (a cura di), *The Formation of National States in Western Europe*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1975; Gellner E., *Nations and Nationalism*, Oxford, Blackwell, 1983. Per il concetto di identità nazionale nelle società postcoloniali si veda Bhabha H K., "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", in Bhabha, H K. *Nation and narration*, Routledge, Londra, 1990.

the perpetual scene of *translation*, but translation is but one example of the movement, the ‘betweenness’ by which the subjects of the transnation are constituted. It is the ‘inter’—the cutting edge of translation and renegotiation, the in-between space—that carries the burden of the meaning of culture. Nevertheless, the ‘transnation’ does not refer to an object in political space. It is a way of talking about subjects in their ordinary lives, subjects who live in-between the positivities by which subjectivity is normally constituted.²¹

L’idea di *transnation* si riferisce, dunque, alla condizione di *in-betweenness*, ovvero quello spazio culturale ed esistenziale che non coincide con un punto geografico specifico: ha origine nella nazione stessa e si realizza solo nei soggetti coinvolti in costanti migrazioni. I *Transnational Studies*, infatti, si concentrano sullo studio dei flussi migratori internazionali e del processo migratorio inteso non più come movimento lineare o circolare, bensì transnazionale.²² È nel costante movimento di vite e culture, infatti, che i migranti vengono coinvolti in una molteplicità di legami e pratiche transnazionali creando: «appartenenze ed identificazioni multiple che attraversano più contesti nazionali o locali».²³

È proprio l’appartenenza a molteplici luoghi e il continuo attraversamento di spazi che contribuiscono a creare le *multiple identities*: identità problematiche che acquisiscono costantemente nuove forme e significati poiché sono influenzate dall’interazione di momenti storici e contesti socio-culturali con cui l’individuo viene a contatto.²⁴ In effetti,

²¹ Ashcroft B., “Beyond the Nation: Post-colonial Hope”, *Coolabah*, vol. 1, no. 1, 2009, pp. 12 – 22, p.14.

²² Vertovec S., Cohen R., *Migration, diasporas and transnationalism*, Edward Elgar, Cheltenham, 1999.

²³ Ruba S., “Mobilità transnazionali e cittadinanza. Per una geografia di genere dei confini”, in Salvatici S., (ed.), *Confini. Costruzioni, Attraversamenti, Rappresentazioni*, Rubbettino, Catanzaro, 2005, p. 153.

²⁴ Giddens, A., *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age.*, Polity Press, Cambridge, 1991.

fenomeni come la globalizzazione, le migrazioni (di massa e/o individuali) e le innovazioni tecnologiche hanno cambiato la società degli ultimi trent'anni, ribaltandone i confini ed estendendone gli orizzonti verso prospettive globali. I *Postcolonial Studies* e i *Transnational Studies* suggeriscono una visione dei migranti contemporanei capace di realizzare nuove cartografie dello spazio sociale e considerare la propria casa come un luogo “deterritorializzato”, che manca cioè di una precisa collocazione.²⁵ Infatti, il concetto di *home* ha per Phillips un grande peso storico e geografico²⁶ e per questo egli tenta di trovare un rifugio nei suoi libri, per mettere un punto fermo al suo essere perennemente *displaced* e trovare una risposta al suo bisogno di appartenenza: «My home is my books and what I write is an attempt to answer the question where are you from? [To create a home for myself] is an attempt to try to convince myself that it's not necessary to have a very concrete sense of home. That those of us who have not a very concrete sense of home are okay».²⁷

Il secondo capitolo analizza in modo approfondito le influenze letterarie durante gli anni in cui Phillips svolge la sua attività di drammaturgo ed il contesto storico-sociale che porta alla formazione del *Black British Theatre* tra il 1950 e il 1980. Il secondo dopoguerra fu il momento in cui i critici segnarono l'inizio di un *black theater* in Gran Bretagna.²⁸ La presenza considerevole di artisti neri (attori, registi e drammaturghi) all'interno del teatro inglese avvenne, infatti, sulla scia dei

²⁵ *Id.*

²⁶ Phillips C., *The European Tribe*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1987, p.9.

²⁷ Phillips, C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, London, 2001, p.308.

²⁸ BrewerMary F., Goddard L., OsborneD., *Modern and Contemporary Black British Drama*, Palgrave Macmillan, New York, 2014, p.5.

cambiamenti demografici britannici con l'immigrazione post-bellica. Il teatro era considerato, infatti, una sorta di barometro degli spostamenti socio-culturali inglesi in cui categorie come classe ed etnia definivano le divisioni tra contesti elitari e popolari. A tal riguardo Worthen, in un articolo dal titolo *Of Actors and Automata: Hieroglyphics of Modernism* (1994), scrive:

Stage production operates in both a material and an ideological register: the theatre works with (and against) emerging (and residual) social, political, legal, economic, and religious institutions not only to represent social reality – a vision of what is (and isn't), of what is (im-)possible – but to fashion human beings as subjects of/in ideology.²⁹

I drammaturghi/e neri/e dagli anni '50 agli anni '80 del Novecento si inseriscono, quindi, nella drammaturgia britannica in modo ufficiale, esaminando più da vicino temi di attualità e preoccupazioni che sorgono dall'esperienza di vita quotidiana inglese. I loro testi teatrali, afferma Goddard nel saggio *Beyond Identity Politics: Black British Playwrights on the Mainstream* (2015), affondano le radici nel contesto teatrale britannico sia per quanto riguarda la forma, con l'uso del realismo sociale, sia le tematiche che esplorano le vite dei cittadini inglesi: «Thus their mainstream profile in the British theatre industry marks a perceivable extension of the scope of (white) British social realism with stories informed by their own cultures and communities».³⁰

Nel secondo capitolo l'attenzione si sposta, poi, verso l'analisi delle tematiche di *Strange Fruit* (1980), *Where There is Darkness* (1982)

²⁹ Worthen W. B., "Of Actors and Automata: Hieroglyphics of Modernism", in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 9.1, Fall 1994, pp. 3–19, p. 3

³⁰ Goddard L., *Contemporary Black British Playwrights: Margins to Mainstream*, Palgrave-Macmillan, New York, 2015, p.6.

e *The Shelter* (1983). Il modello interpretativo qui utilizzato si concentra sull'impatto del lettore con le diverse manifestazioni linguistico-culturali al fine di analizzare le *multiple identities* e i concetti di *displacement*, *home* e *unbelonging* che le caratterizzano. Le storie raccontate dai tre drammi creano uno spazio teatrale che per Phillips non si ritrova solo nella manipolazione di elementi del teatro *black British* o di quello della tradizione classica e occidentale bensì, esso unisce in un segno integrato tutte le sue culture.

È partendo da questo approccio che Chika Unigwe esamina il teatro di Phillips. Accanto alle tradizioni del teatro occidentale e quello *Black British*, la produzione testuale di Phillips riflette, secondo Unigwe, anche il dislocamento quale esperienza personale, mettendo in discussione forme di solidarietà, come la filosofia panafricana, basata sul colore della pelle.³¹ In realtà, le proiezioni dei personaggi dell'Africa come ideale madrepatria vengono esplorate da Phillips in termini diasporici prendendo, però, le distanze dall'idea di storia romantica o origini nostalgiche.³²

Il capitolo terzo si concentra sull'analisi tecnico-linguistica del processo traduttivo di *Strange Fruit* alla luce delle teorie elaborate dai *Translation Studies* e dal campo più specifico della traduzione teatrale. Inoltre, in *Strange Fruit* la rappresentazione delle complessità di contenuto, affrontata nel secondo capitolo, si riflette in un plurilinguismo in cui convivono lo *Standard English*, un dialetto della classe dei

³¹ Unigwe C., "The Dis-ease of Multiple Identities", in *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Ed. Benedicte Ledent and Daria Tunca, Rodopi, Amsterdam, 2012, 235-246, p.245.

³² *Id.*

lavoratori inglesi e il *West Indian English*, un *patois* caraibico. La nota di apertura al dramma avverte il lettore/spettatore della presenza delle diverse lingue nei dialoghi:

A note on the language

The language in *Strange Fruit* has to be a careful mixture of West Indian English (*patois*), Standard English, and English working-class regional dialect. In the language one should be able to detect the socio-cultural confusion which undermines any immediate hopes of harmony within the body politic of the family.³³

Come si può notare da questa precisazione, le lingue che compongono *Strange Fruit* convivono in un unico testo allo stesso modo in cui diverse appartenenze culturali coesistono in Phillips. Definito da Grutman come «the co-presence of two or more languages (in a society, text or individual)»,³⁴ il multilinguismo è parte della nostra vita reale. I flussi migratori, le compagnie multinazionali, la globalizzazione, la letteratura postcoloniale, le identità multiple, i soggetti diasporici, i cittadini transnazionali sono solo alcuni esempi di ambienti, testi e persone multilingue. Ed è proprio nel multilinguismo che l'arte traduttiva si posiziona perchè, secondo Meylaerts, essa non può esistere in una cultura monolingue:

In multilingual cultures (assuming there are such things as monolingual cultures), translation contributes to creating culture, in mutual exchange, resistance, interpretation. The translational phenomena are likely to transcend the traditional notions of foreignness based on the postulate of a monolingual culture; they

³³ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p. 5.

³⁴ Grutman R., "Multilingualism", in M. Baker & G. Saldana (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies*, (pp. 182–186), Routledge, London, 2009, p. 182.

are the prolongation of the source messages, adding in turn to their significance.³⁵

La studiosa attira maggiormente l'attenzione sulla capacità della traduzione di valorizzare le culture e sul cambiamento di rotta dei *Translation Studies* che, fino agli anni '80 avevano considerato la traduzione come un processo da un testo monolingue di partenza a un testo di arrivo per un audience monolingue:³⁶ «But since the late 1980s and early 1990s descriptively oriented 'literary' translation scholars like José Lambert and several others realized "the need to open up the field and to turn their attention to the study of multilingualism and translation in the wider social context (e.g., in the media [...])"».³⁷

Dagli anni '90 in poi, infatti, è alle forme letterarie ibride che i *Translation Studies* si dedicano, forme letterarie i cui scrittori come Phillips ribaltano le idee tradizionali di spazio, cultura e identità e abbracciano quelle di possibilità ed eterogeneità.³⁸ Attraverso il loro modo di esprimersi, i personaggi di *Strange Fruit* non cercano di ritornare nostalgicamente ad una madre patria idealizzata o di ricostruire la

³⁵ Meylaerts R., "Multilingualism as a challenge for translation studies", in C. Millan-Varela & F. Bartrina (Eds.), *Routledge handbook of translation studies* (pp. 519–533), Routledge, London, 2013, p.520.

³⁶ Meylaerts R., Serban A., "Introduction", in Adriana Serban and Reine Meylaerts (eds) *Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective*, Linguistica Antverpiensia, New Series — Themes in Translation Studies, 13: 1-13,(2014).

³⁷ Delabastita D., "Literary studies and translation studies", In Y. Gambier & L.van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies 1* (pp. 196–208), John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia, p.210.

³⁸ A tal riguardo si ricorda che nel 1999 venne pubblicata una raccolta di saggi a cura di Susan Bassnett e Harish Trivedi, dal titolo *Post-colonial Translation. Theory and Practice* che discute del rapporto tra colonialismo, lingua e traduzione. Come è evidenziato dagli stessi curatori: «At this point in time, post-colonial theorists are increasingly turning to translation and both reappropriating and reassessing the term itself. The close relationship between colonization and translation has come under scrutiny; we can now perceive the extent to which translation was for centuries a one-way process, with texts being translated into European languages for European consumption, rather than as part of a reciprocal process of exchange. European norms have dominated literary production, and those norms have ensured that only certain kinds of text, those that will not prove alien to the receiving culture, come to be translated» (p.5). Bassnett S. e Trivedi H. (a cura di), *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, Routledge Londra & New York, 1999.

memoria perduta del loro popolo diasporico. Bensì, facendo emergere lo scontro linguistico tra le prime e le seconde generazioni di immigrati caraibici in Inghilterra, le loro voci sono quelle di chi sente il bisogno di capire le proprie origini per costruire uno “spazio tutto per sé” tra le diverse culture a cui sente di appartenere. Questo sentimento si riflette anche autobiograficamente nella vita di Phillips che in un’intervista afferma:

There isn’t a sense in which one can identify a past, pull it on like it’s a nice new overcoat, and then stride purposefully to the future. The past is complicated; it requires further exploration. When I was little, growing up in England—this was true for all of us black British children—there was nothing in the textbooks, nothing in the geography around me which actually acknowledged that I had a past. The past is never going to fit comfortably, no matter how much more of it is excavated, despite the best efforts of our writers and historians and academics. It’s always going to be something for further exploration. One can never go back. The old Garveyite dream of returning to Africa makes no sense. A lot of the people are saying that in England now. Older folk, pensioners, have begun to understand that there is no return to Trinidad or Barbados.³⁹

La parte finale di questo percorso, il capitolo quarto, propone la mia traduzione del primo testo teatrale phillipsiano, *Strange Fruit* (1980). Il punto di partenza del processo traduttivo di *Strange Fruit* è stato quello di considerare la natura fluida delle identità rappresentate dai personaggi per trovare diverse lingue, varietà diafasiche o diastratiche che potessero distinguere un personaggio dall’altro e non annullare questa diversità nella traduzione italiana. Tenendo ben in mente che le tecniche della *domestication* e *foreignization*⁴⁰ di Lawrence Venuti⁴¹ sono solo i poli

³⁹ Sharpe J., “Of This Time, Of That Place: A Conversation with Caryl Phillips”, in *Conversation with Caryl Phillips*, edited by Schatteman R.T., University Press of Mississippi, Mississippi, 2009, 27-35, p.30.

⁴⁰ Per una definizione precisa di questi due termini cfr. Shuttleworth, M. & Cowie M., *Dictionary of Translation Studies*, St. Jerome Publishing, Manchester (UK), 1997.

opposti di uno spettro di sofisticate possibilità a disposizione del traduttore,⁴² questa diversità è stata preservata optando per la maggior parte del processo traduttivo per la *foreignization*,⁴³ come ad esempio mantenendo il titolo originale dell'opera, gli elementi culturospecifici, la toponomastica e l'onomastica del prototesto. Inoltre, la traduzione ha tenuto conto anche del fatto che il linguaggio teatrale, scritto non solo per essere letto ma anche rappresentato, rimanda ad altri linguaggi come quello prossemico, mimico e gestuale.⁴⁴ Pertanto è stata molto curata anche la resa degli elementi extraverbali che accompagnano l'enunciato come la mimica, i gesti, i movimenti del corpo, i quali trovano un corrispettivo a livello verbale nell'uso delle interiezioni, dei dimostrativi dei deittici.

⁴¹ Venuti L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London/New York, Routledge, 1995.

⁴² Upton C. A. (ed.), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation* St. Jerome, Manchester, 2000, p. 7.

⁴³ Venuti L., *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London, 1995.

⁴⁴ Ryngaert J.-P., *L'analisi del testo teatrale*, Audino, Roma, 2006; Ubersfeld A., *Theatrikòn. Leggere il teatro*, La Goliardica, Roma, 1984; Ruffini F., *Semiotica del testo, l'esempio del teatro*, Bulzoni, Roma, 1978.

CAPITOLO I

IDENTITÀ MULTIPLE IN SPAZI TRANSNAZIONALI

Identity emerges as a kind of unsettled space, or an unresolved question in that space, between a number of intersecting discourses ... [Identity is not] a kind of fixed point of thought and being, a ground of action ... the logic of something like a 'true self.' ... Identity is a process, identity is split. Identity is not a fixed point but an ambivalent point Identity is also the relationship of the Other to oneself.

Stuart Hall, *Ethnicity* (1989)

Our identities are fluid. Belonging is a contested state.

Home is a place riddled with vexing questions.

Caryl Phillips, *A New World Order* (2001)

I.1 Migrazioni e identità multiple nei *Postcolonial Studies* e nei *Transnational Studies*

Secondo Pollini e Scidà il fenomeno della migrazione è considerato una delle condizioni sociali che ridisegna l'umanità.⁴⁵ Infatti, dagli anni '60 del Novecento, la ricerca accademica ha rivolto un'attenzione particolare ai fenomeni migratori. Silvia Salvatici sostiene che questo interesse sia scaturito dalla necessità di un confronto con le trasformazioni storico-politiche seguite alla fase più intensa della decolonizzazione.⁴⁶ Per Iain Chambers, invece, la questione risale a molto tempo prima del periodo che segue la perdita delle colonie. A tal

⁴⁵ Pollini G., Scidà G., *Sociologia delle migrazioni e della società multi-etnica*, Franco Angeli, Milano, 2008, p.63.

⁴⁶ Salvatici S., *Confini: costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Rubbettino, Catanzaro, 2005.

proposito, in un volume dal titolo *Paesaggi Migratori, Cultura e identità nell'epoca postcoloniale* (2003), egli afferma che:

Emigrare, immigrare, trovarsi in esilio e spaesati, non è una questione recente, poiché investe tutto l'arco della modernità, dal momento della scoperta del "Mondo Nuovo" all'arrivo dei motoscafi sulle coste nordiche del Mediterraneo di oggi. Reintrodurre questa storia nella configurazione del sapere e del potere della modernità significa suggerire che métissage, creolité, ibridità non sono discorsi dell'ultima istanza [...].⁴⁷

Dalle parole di Chambers emerge, quindi, un'immagine delle migrazioni considerate non solo come 'discorsi' capaci di definire l'esistenza umana, ma anche di creare ibridità sociale.⁴⁸ Da un punto di vista sociologico, il motivo dell'interesse per lo studio delle migrazioni è stato soprattutto l'emergere della crisi dello Stato nazionale, fattore che ha contribuito a mettere in discussione i confini geografici e precisamente:

[...] la trasformazione delle loro funzioni in un momento storico in cui all'infittirsi dei movimenti e delle interconnessioni globali è corrisposto, non del tutto paradossalmente, il moltiplicarsi delle frontiere reali e simboliche [...]. D'altra parte, proprio l'incedere della globalizzazione ha introdotto uno spostamento dei punti di osservazione, attraverso il quale le nuove riflessioni sul significato assunto dai confini nel mondo post-coloniale hanno trovato un più ampio riconoscimento [...].⁴⁹

Le migrazioni sono diventate, infatti, importanti chiavi di lettura dell'esperienza umana e nel XX secolo sono nati i *Migration Studies* e i *Diaspora Studies*, discipline accademiche che si concentrano sullo studio dello spostamento degli individui e dei popoli. Nei loro studi sulle teorie delle migrazioni, però, Caroline B. Brettell e James F. Hollifield hanno

⁴⁷ Chambers I., *Paesaggi Migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma, 2003, p.135.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ *Id.*, p. 9.

evidenziato che le fasi e le forme delle migrazioni necessitano dei contributi teorici ed empirici di studiosi di discipline antropologiche o sociologiche.⁵⁰ La Barbera, invece, afferma che alcune delle questioni relative allo studio dei flussi migratori, come i concetti di confine, nazione e identità, abbiano coinvolto anche l'interesse di discipline umanistiche⁵¹ quali i *Translation Studies*,⁵² i *Cultural Studies*,⁵³ i *Postcolonial Studies* e i più recenti *Transnational Studies*. L'approccio comparativo tra queste discipline⁵⁴ potrebbe creare uno dei percorsi di ricerca potenzialmente più proficui per discutere le identità multiple che si formano negli spostamenti dei soggetti attraverso le società.⁵⁵

⁵⁰ I due studiosi si riferiscono in particolare all'antropologia, per l'attenzione alle reti e alle comunità transnazionali, alla sociologia e all'economia, per l'interesse verso il capitale sociale e umano e le difficoltà di integrazione degli immigrati, alla geografia, per le dinamiche legate allo spazio e al territorio, alle scienze politiche e al diritto, per l'impatto sulle istituzioni e sui principi di sovranità e cittadinanza, alla storia per le dettagliate descrizioni delle esperienze dei migranti e per una comprensione del fenomeno nella sua complessità, alla demografia per i loro studi sui flussi di persone attraverso le frontiere e sull'impatto di questi movimenti sulle società di partenza e su quelle di arrivo. Cfr. Brettell C. B., Hollifield J. F., *Migration Theory. Talking across Disciplines*, Routledge, New York-Londra, 2000.

⁵¹ La Barbera, M.C., *Identity and Migration in Europe: Multidisciplinary Perspectives*, Springer, 2015.

⁵² I *Translation Studies* si riferiscono a quel campo di studi che affronta i problemi derivanti dalla produzione e dalla descrizione delle traduzioni, includendo le diverse forme e categorie insieme allo studio sia degli aspetti applicativi e didattici, sia di quelli descrittivi e teorici. Per un'introduzione teorica si veda Bassnett S., *Translation Studies*, Londra & New York, Routledge, 2002; A. Lefevere, "Translation Studies. The Goal of the Discipline", in J.S. Holmes - J. Lambert - R. van den Broeck (a cura di), *Literature and translation. New perspectives in literary Studies with a basic bibliography of books on Translation studies*, Leuven, Acco, 1978.

⁵³ I *Cultural Studies* si riferiscono a un campo di studi interdisciplinare indirizzato allo studio dei fenomeni sociali e culturali contemporanei secondo una prospettiva critica. Indagano il rapporto fra potere e cultura e considerano la cultura non solo un campo di analisi ma anche il luogo dove operare criticamente e politicamente. Per un'introduzione generale si veda Chris Barker, *Cultural Studies. Theory and Practice*, Sage, London etc., 2007.

⁵⁴ Mettere a confronto queste discipline accademiche è necessario se non doveroso perché Levitt e Khagram, pionieri dei *Transnational Studies*, affermano che i fenomeni transnazionali affondano le loro radici storiche nel colonialismo e nell'imperialismo: «One need only think of colonialism and imperialism, missionary campaigns, anti-slavery and workers' movements, pirating networks, and jazz. Indeed, human social formations and processes have always been trans-border and trans-boundary to varying degrees. Even contemporary nation-states and the nation-state system have been transnationally constituted and shaped over time and space in powerful ways». Per approfondimenti cfr. Levitt P., Khagram S., "Constructing Transnational Studies", in *The Transnational Studies Reader*, Routledge Press, New York, 2007.

⁵⁵ Lo studio delle identità che non si riconoscono in una sola cultura, etnia o nazione ha suscitato un vasto interesse nella ricerca. Il volume di Paul Spickard, *Multiple Identities: Migrants, Ethnicity, and Membership*, è uno studio dettagliato di come i migranti di tutte le età possano avere identità multiple

Mariantonietta Cocco, nel saggio *Migrazioni transnazionali, sviluppo e co-sviluppo* (2012), afferma che:

Questo genere di esperienze, che spesso viene reso attraverso il termine “transnazionalismo”, oggi sembra rappresentare un terreno di ricerca particolarmente fecondo e utile a comprendere le migrazioni contemporanee. Se il fuoco degli studi migratori per lungo tempo è stato la partecipazione dei migranti nella società di accoglienza, il transnazionalismo sposta l’attenzione sulle [...] identità culturali che i migranti creano, nella misura in cui sono contemporaneamente partecipi della vita di due o più società.⁵⁶

Cocco aggiunge alla discussione sulla migrazione la dimensione multipolare delle identità coinvolte negli spostamenti, argomento ribadito anche nello studio sull’identità da Michael Krzyzanowski e Ruth Wodak. In *Multiple Identities: Migrants, Ethnicity, and Membership* (2013), i due studiosi parlano di identità multiple che prenderebbero forma quando i migranti⁵⁷ si imbattono nel problema «of ‘not knowing where one belongs’».⁵⁸ La migrazione, infatti, implica non solo costanti movimenti e instabilità, essa coinvolge anche quello che Wodak chiama: «endless search for belonging to the constantly changing other».⁵⁹ È necessario, inoltre, precisare che gli spostamenti dell’essere umano da una parte all’altra della terra determinano trasformazioni radicali, sia nelle identità degli individui coinvolti nel costante attraversamento di confini

che cambiano nel tempo e a seconda degli eventi che li circondano. Per approfondimenti cfr. Spickard P.R., *Multiple Identities: Migrants, Ethnicity, and Membership*, Indiana University Press, Bloomington, 2013.

⁵⁶ Cocco M., “Migrazioni transnazionali, sviluppo e co-sviluppo”, in Deriu R. (a cura di) *Sviluppo e saperi nel mediterraneo*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 268.

⁵⁷ La definizione di migrante proposta dalle Nazioni Unite si riferisce ad una persona che si è spostata in un Paese diverso da quello di residenza abituale e che vive in quel Paese da più di un anno, cosicché il Paese di destinazione è divenuto effettivamente il suo nuovo Paese di residenza abituale. Per approfondimenti si rimanda al volume di Ambrosini M., *Sociologia delle migrazioni*, Il Mulino, Bologna, 2005.

⁵⁸ Krzyzanowski M. e Wodak R., “Multiple Identities, Migration, and Belonging: Voices of Migrants”, in *Identity Troubles*, Carmen Caldas-Coulthard e Rick Iedema (eds), Palgrave, Basingstoke, 2007, pp. 95-119.

⁵⁹ *Id.*, pp. 97-98.

geografici, sia nelle terre che accolgono, o dovrebbero accogliere, i migranti.⁶⁰ Stuart Hall, una delle voci principali dei *Cultural Studies* e della critica postcoloniale, ha rivolto la sua attenzione al dinamismo delle identità migranti e al multiculturalismo.⁶¹ Egli considera il fenomeno del *border-crossing*, attraversamento del confine,⁶² come “la regola”, non l’eccezione, che ha prodotto società etnicamente o culturalmente “miste”.⁶³ Infatti, ispirandosi a Gramsci, Hall studia le società come insiemi strutturati in modo complesso per il carattere frammentato e gli aspetti contraddittori dei singoli che le compongono, e anche per la molteplicità dei sé o delle identità che costituiscono il soggetto.⁶⁴

Gli studi transnazionali, invece, hanno offerto un nuovo approccio a questo scenario, partendo dalla riflessione sul significato del concetto di confine.⁶⁵ Critici come Franzina,⁶⁶ Schiller,⁶⁷ Salih⁶⁸ e Carmagnani⁶⁹

⁶⁰ Salvatici S., *Confini: costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Rubbettino, Catanzaro, 2005.

⁶¹ In un articolo dal titolo *I Cultural Studies e le loro eredità teoriche*, Hall evidenzia che i *Cultural Studies* non hanno un’unica origine, ma sono costituiti da discorsi molteplici. In essi si innervano diverse e numerose storie; sono dunque l’espressione di diversi momenti e congiunture, il frutto di diversi percorsi. Cfr. Hall S., *Il soggetto e la differenza. Per un’archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, trad. di Miguel Mellino, Meltemi, Roma, 2006, pp. 99-118.

⁶² Akhil Gupta e James Ferguson parlano dell’esistenza di *border inhabitants*, ovvero: «those who live a life of border crossings-migrant workers, nomads, and members of the transnational business and professional elite». Gupta A., Ferguson J., “Culture”: Space, Identity, and the Politics of Difference”, in *Cultural Anthropology*, Vol. 7, No. 1, Feb., 1992, pp. 6-23.

⁶³ Hall Stuart, *Il soggetto e la differenza. Per un’archeologia degli studi culturali*, Meltemi, Roma, p. 283.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ Levitt e Khagram, pionieri dei Transnational Studies, affermano che: «Social life crosses, transcends and sometimes transforms borders and boundaries in many different ways. Social movements mobilize constituencies around the globe on issues such as human rights, gender justice, and family values campaigns» (p.). Cfr. Levitt P., Khagram S., “Constructing Transnational Studies”, in *The Transnational Studies Reader*, Routledge Press, New York, 2007.

⁶⁶ Lo studio di Franzina ci permette di capire che la transnazionalizzazione incomincia nel momento in cui donne e uomini capiscono che i confini costruiti rigidamente dagli Stati ottocenteschi possono essere attraversati e convertiti in elementi porosi e liquidi. Franzina E., “Varcare i confini”: viaggi e passaggi degli emigranti. Il caso italiano e le teorie transnazionali”, in Salvatici S., *Confini: costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Rubbettino, Catanzaro, 2005, pp. 115-152.

⁶⁷ Glick Schiller è convinto che le società non possano essere più ordinate secondo un livello locale, regionale o nazionale: «[...] if looking beyond the nation-state is conceptualised as a higher level of abstraction – that is to say, a macro-level analysis – then we are unable to observe and theorise the interpenetration between globe-spanning institutions that structure imbalances of power and migrant

hanno ribaltato l'accezione di confine da «fixed topographical site between two other fixed locales (nations, societies, cultures)» a «interstitial zone of *displacement* and *detrterritorialization*»⁷⁰ che plasma l'identità di soggetti ibridi. Da spazio fisso e rassicurante, il confine diventa zona di passaggio e simbolo di dislocazione e attraversamenti.

Uno dei motivi che ha reso i confini geografici più labili e ha permesso la creazione di identità multiple è senza dubbio il fenomeno della globalizzazione, altro punto di analisi dei *Transnational Studies*.⁷¹ Per poter comprendere al meglio queste dinamiche bisogna necessariamente far riferimento alla critica postcoloniale.⁷² Già gli studiosi dei *Postcolonial Studies*, infatti, parlano di identità ibride consequenziali al tramonto delle ideologie occidentali dominanti e alla ridefinizione dei confini tramite le migrazioni e le contaminazioni culturali.⁷³ Purtroppo, mentre da un punto di vista geografico la circolazione del flusso di capitali ha abbattuto le barriere continentali, da un punto di vista sociale non è accaduta la stessa cosa. Il volume di Miguel Mellino dal titolo *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies* (2005), ha messo

experiences within and across states borders» (p.114).Glick Schiller N., "A global perspective on transnational migration. Theorising migration without methodological nationalism", In Bauböck R. & Faist, T., (eds.) *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods*, Amsterdam University Press, Amsterdam, (2010), pp. 109-129.

⁶⁸ Salih R., "Transnational Public Spheres from 'Above' and from 'Below'", in *Anthropology of the Middle East*, Vol. 5, No. 1, Spring, 2010, pp. 53-70.

⁶⁹ Carmagnani M., "Migranti e transnazionalizzazione", in Salvatici S., *Confini: costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Rubbettino, Catanzaro, 2005, pp. 167-176.

⁷⁰ Gupta S., Ferguson J., "Beyond "Culture": Space, Identity and the Politics of Difference", in *Cultural Anthropology*, n. 1, 1999, p. 18, corsivo mio.

⁷¹ Ruba S., "Mobilità transnazionali e cittadinanza. Per una geografia di genere dei confini", in Salvatici S., (ed.), *Confini. Costruzioni, Attraversamenti, Rappresentazioni*, Rubbettino, Catanzaro, 2005.

⁷² Salvatici S., *Confini: costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Rubbettino, Catanzaro, 2005.

⁷³ *Id.*

in evidenza che, se l'economia è stata "de-territoralizzata" dalla globalizzazione economica, l'immigrazione ha rinazionalizzato la politica:

Di fatto, gli Stati nazionali si mostrano sempre più propensi alla rimozione delle barriere nei confronti dei flussi di capitali, informazioni, e servizi, ma nell'affrontare questioni come l'immigrazione o la richiesta di asilo da parte di rifugiati – tanto in America del Nord, Europa o Giappone – le *élites* nazionali al potere non esitano a rivendicare il proprio diritto sovrano al controllo dei confini territoriali.⁷⁴

Mellino sottolinea uno dei paradossi che caratterizza le società degli ultimi trent'anni; infatti, le politiche nazionali rivendicano i confini territoriali perché vengono destabilizzate dall'arrivo del migrante, considerato come "l'altro", il "diverso", stessa immagine che il colonizzatore aveva del colonizzato. Come aveva già affermato Franz Fanon in *Peau noire, masques blanches*, la costruzione colonialista delle identità come alterità contribuisce all'espulsione del colonizzato oltre i confini che definiscono i valori della civiltà europea e presuppone, quindi, la rigidità degli stessi confini che dividono la metropoli dalla colonia, il centro dalle periferie.⁷⁵ Purtroppo, però, quando persone di altre nazionalità arrivano in una nuova società, l'integrazione e la creazione di quelle che Hall chiama culture "miste"⁷⁶ non è mai scontata. Spesso, l'incontro tra due culture differenti destabilizza le preesistenti condizioni di una nazione perché le culture e gli eventi storici sono effetti

⁷⁴ Mellino M., *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Meltemi, Roma, 2005, p. 92.

⁷⁵ Fanon F., *Peau noire, masques blanches*, Seuil, Paris, 1952.

⁷⁶ Hall S., *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, trad. di Miguel Mellino, Meltemi, Roma, 2006, p.283.

conseguenziali dei rapporti di potere.⁷⁷ Si tratta di un potere gestito dalle identità nazionali che rappresentano comunità e culture “costruite” o, per usare le parole di Anderson, “immaginate”, fondate cioè su immagini e miti che fanno riferimento a una comune origine.⁷⁸ L’analisi di Manuel Castells sul concetto di nazionalismo culturale è molto utile per sviluppare questa riflessione. Lo studioso sostiene che il nazionalismo culturale abbia lo scopo di rigenerare:

(...) il senso di appartenenza nazionale creando, preservando o rafforzando l’identità culturale del popolo quando questa sia insufficiente o minacciata. Il nazionalista culturale ritiene che la nazione sia il prodotto dell’unicità della sua storia e della sua cultura, un sentimento di solidarietà collettiva dotato di attributi esclusivi.⁷⁹

Si suggerisce come il carattere esclusivo delle culture renda il migrante un *elemento estraneo* alla storia del paese in cui emigra, ovvero uno *straniero*. Definito da Iain Chambers come «fantasma che adombra ogni discorso»,⁸⁰ lo straniero provoca lo spaesamento/decentramento delle basi epistemologiche del pensiero umanista eurocentrico. Infatti, Chambers afferma che:

In quanto tale lo straniero, uomo o donna che sia, è una figura emblematica che attira la nostra attenzione sulle urgenze del nostro tempo: una presenza che mette in discussione il nostro presente. Lo straniero minaccia la classificazione binaria messa in opera nella costruzione dell’ordine e ci introduce all’arcano spostamento della ambiguità. Lo straniero [...] è l’interrogazione allarmante, l’estraniamento che esiste in potenza dentro ciascuno di noi. È una

⁷⁷ Mellino M., *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, Meltemi, Roma, 2009, p.193.

⁷⁸ Anderson B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londra-New York, 2006.

⁷⁹ Castells M., *Il potere delle identità*, trad. di Pannofino G., Università Bocconi, Milano, 2008 p.22.

⁸⁰ Chambers I., *Paesaggi Migratori. Cultura e identità nell’epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma, 2003, p.16.

presenza persistente, incancellabile, che mi attira fuori da me stesso verso l'altro".⁸¹

Il pensiero di Chambers è rivolto alle metropoli europee contemporanee e all'ambiente multiculturale che le caratterizza.⁸² Sotto il peso di una realtà non più omogenea, l'identità occidentale, infatti, si sentirebbe schiacciata dalla presenza dello straniero. Le basi di questa prospettiva venivano già preparate nel 1997 da James Clifford che, in un volume dal titolo *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997), affermava che:

In the twentieth century, cultures and identities reckon with local and transnational powers to an unprecedented degree. Indeed, the currency of culture and identity as performative acts can be traced to their articulation of homelands, safe spaces where the traffic across borders can be controlled. Such acts of control, maintaining coherent insides and outsides, are always tactical. Cultural action, the making and remaking of identities, takes place in the contact zones, along the policed and transgressive intercultural frontiers of nations, peoples, locales. Stasis and purity are asserted – creatively and violently – against historical forces of movement and contamination.⁸³

Le parole di Clifford cambiano la prospettiva euro centrista basata sull'idea della cultura occidentale come cultura universale. L'umanità, infatti, è sempre stata plasmata dai rapporti di interazione tra i popoli, piuttosto che da storicità costruite e controverse. Rileggendo la cultura in termini di spostamento si comprende come le identità delle persone coinvolte nelle migrazioni si estendano al di fuori del territorio normativo

⁸¹ *Id.*

⁸² A tal proposito è molto suggestiva la descrizione di Chambers del Mercato Barbès di a Parigi: «Stipato sotto la cupola bianca del Sacro Cuore di Montmartre e il profilo distante della Tour Eiffel c'è Barbès. I treni bianchi e celesti del métro passano accanto al boulevard de la Chapelle, oltre il mercato del sabato mattina dove la lingua predominante è l'arabo. I banchi sono pieni di verdure fresche (mango, banane verdi, patate dolci), pesce, sacchi di cous-cous, montagne di menta. L'abbigliamento è per lo più un misto di maschio urbano – jeans e camicia aperta – e di abiti e turbanti variopinti dell'Africa occidentale» *Id.*, p. 25.

⁸³ Clifford J., *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge-Londra, 1997, p.7.

e della temporalità (intesa come il rapporto tra mito e storia) dello Stato nazionale, al fine di vivere all'interno delle società con le proprie differenze.⁸⁴ Un approccio di questo tipo ipotizza che la società sia formata non da collettività statiche, bensì da sistemi tra i quali si sviluppano nuovi rapporti incentivati dai processi storici di dislocazione. In realtà, la staticità delle società rappresenta “quell'omogeneità” culturale e quegli stereotipi la cui “fissità”, come afferma Bhabha, era uno dei tratti fondamentali nella costruzione ideologica dell'alterità da parte del discorso coloniale.⁸⁵

Nei suoi scritti, Homi Bhabha si è occupato molto della differenza culturale e, in *Rethinking Experience of Countries with Colonial Past* (1995), afferma che l'incontro/scontro tra differenza culturale e potere risale al colonialismo e si alimenta della stessa ambivalenza del potere culturale.⁸⁶ In un altro importante volume dal titolo *The Location of Culture* (1995), egli chiarisce l'uso del termine “ambivalenza” in relazione al colonialismo, definendolo come un sistema di rappresentazione contraddittorio che viene minato da un “terzo spazio”:

The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People.⁸⁷

⁸⁴ *Id.*, p.251.

⁸⁵ Bhabha H., *Location of Culture*, Routledge, Londra, 1995, p.97.

⁸⁶ Bhabha H.K., *Rethinking Experience of Countries with Colonial Past*. Intervista realizzata da Jeff Makos, in «The University of Chicago Chronicle», XIV, 2, Feb.16, 1995.

⁸⁷ Bhabha H., *Location of Culture*, Routledge, Londra, 1995, p.54.

Questo denso brano ribadisce l'ambiguità implicita di ogni costruito culturale e identitario evidenziando come il discorso coloniale nasca *in modo relazionale*. È solo quando si comprende che tutti i sistemi culturali sono costruiti in questo terzo spazio, ambivalente e relazionale, che le rivendicazioni di un'intrinseca originalità o 'purezza' delle culture non cominciavano a reggere.⁸⁸ Di conseguenza, le identità coloniali, che sono il prodotto di queste relazioni, diventano chiaramente "instabili, antagonistiche e costantemente fluide".⁸⁹ Il fascino esercitato dalle teorie di Bhabha consiste soprattutto nell'*agency* che egli attribuisce a quelle figure di passaggio, a quei soggetti in transito e a quelle 'culture della diaspora' che non si collocherebbero all'interno di identità definite, ma in quegli spazi marginali detti anche *in-between spaces*.⁹⁰ Questi spazi rappresentano, secondo Neri, uno spazio di libertà in cui non agiscono costrizioni, e offrono tutta una serie di potenzialità creative che permettono di pensare "strategie identitarie più flessibili".⁹¹ Il terzo spazio enunciativo bhabhiano si potrebbe configurare, allora, come una forma di ibridità caratteristica dei soggetti migranti che mettono in atto una reale politica della differenza, cercando di sovvertire le strutture binarie dominanti.

Anche Stuart Hall, nel suo studio sul concetto di identità, conferma la visione di Bhabha parlando di un percorso di movimenti, rotture e attraversamenti di spazi, usando termini quali frammentazione e

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ Bhabha H., "Culture's In-Between", in Stuart Hall e Paul du Gay (a cura di), *Questions of cultural Identity*, Sage, London etc., 1996, pp. 53- 60.

⁹¹ Neri F., "Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione", in AA.VV., *Letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Mondadori, Milano, 2002, p. 220.

difference.⁹² Sia l'idea di frammentazione che quella di differenza si riferiscono alle identità che esistono *tra*, cioè in mezzo ad altre, ma anche come risultato di mescolanze di più identità e culture.⁹³ Non a caso, in un articolo che Hall scrive nel 1991 dal titolo *Il significato dei «nuovi tempi»*, emerge che il soggetto individuale ha acquisito una nuova importanza, mentre i soggetti collettivi (la classe, la nazione, il gruppo etnico), appaiono sempre più segmentati e compositi.⁹⁴ Consapevole che i modelli di soggetto a nostra disposizione hanno subito alterazioni, Hall afferma che non si può più concepire l'individuo come un Ego coeso, centrato, stabile e completo, bensì come un sé «più frammentato, incompleto, composto da “sé” molteplici o da identità contestuali, [...] qualcosa di “prodotto” e sempre in processo».⁹⁵ Si tratta di un'idea-chiave che farà da filo conduttore nei discorsi di Hall sull'identità perché: «le identità non sono mai unificate e [...] nella tarda modernità, sono sempre più spezzate, mai costrutti regolari bensì multipli a causa di discorsi, pratiche sociali e posizioni diverse, spesso intersecantesi e antagoniste».⁹⁶

La critica postcoloniale ha, quindi, gettato le basi per mettere in dubbio l'unicità delle identità e questo particolare consente la creazione di un dialogo con gli studi transnazionali. Ciò è confermato da Bill

⁹² In *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall si esprime sul rapporto tra identità e differenza: «Instead of thinking of national cultures as unified, we should think of them as constituting a discursive device which represents difference as unity or identity. They are cross-cut by deep internal divisions and differences, and “unified” only through the exercise of different forms of cultural power.» (p.617). Hall S., “Questions of Cultural Identity”, in *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, (eds) Held D., Hubert D., and Thompson K., 595-634, Blackwell, Cambridge, 1995.

⁹³ Bianchi C., Demaria C., Nergaard S., *Spettri del potere: ideologia, identità, traduzione negli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2002, p.122.

⁹⁴ Hall S., *Il significato dei «nuovi tempi»*, in “Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali”, trad. di Miguel Mellino, Meltemi, Roma, 2006, p. 126.

⁹⁵ *Id.*

⁹⁶ Hall S., A chi serve l'«identità»? , trad. it. di R. Ragonese, in *Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali*, a cura di C. Bianchi, C. Demaria, S. Nergaard, Meltemi, Roma, 2002, p.133.

Ashcroft, secondo il quale gli studi postcoloniali hanno fornito le premesse per un approccio transnazionale alle culture almeno per due motivi: in primo luogo, perché la globalizzazione, elemento chiave nei *Transnational Studies*, è dipendente dalle relazioni di potere che fioriscono nel ventunesimo secolo come patrimonio economico, politico e culturale dell'imperialismo occidentale.⁹⁷ Il pensiero postcoloniale, infatti, considera la globalizzazione come una condizione con una storia legata al sistema capitalista e all'economia globale, le cui origini si fondano sull'ideologia imperialista: «[...]globalization did not simply erupt spontaneously around the world [...], but has a history embedded in the history of imperialism, in the structure of the world system of international capitalism, and in the origins of a global economy within the ideology of imperial rhetoric».⁹⁸

In altre parole, secondo Ashcroft, la teoria postcoloniale offre la possibilità di rifuggire da una concezione omologante di globalizzazione e di preservare, invece, la nozione di eterogeneità.⁹⁹ In secondo luogo, nel recente saggio *Beyond the Nation: Post-Colonial Hope* (2009), egli motiva la sintonia tra l'ambito postcoloniale e quello transnazionale proponendo il concetto rivoluzionario di *transnation* per ampliare le

⁹⁷ Ashcroft B., Gareth G., Tiffin H. (eds.), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, Londra e New York, 2002, p.216.

⁹⁸ Ashcroft B., 'Ireland, Post-Colonial Transformation and Global Culture', in *Irelands in the Asia Pacific*, Kuch, P. and Robson, J.A. (eds.), *Irish Literary Studies* 52, Gerrard Cross, Colin Smythe, 2003, p. 177. Per approfondimenti si rimanda anche a Ashcroft B., *Key Concepts in Post-Colonial Studies (2nd Ed)*, 2nd, Routledge Press, Londra, 2007; Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *The Post-Colonial Studies Reader (2nd ed)*, Second, Routledge Press, Londra, 2006.

⁹⁹ Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., "Introduction to Globalization", *The Post-Colonial Studies Reader (2nd ed)*, Second, Routledge Press, Londra, 2006, pp. 461-462.

critiche postcoloniali del concetto di nazione.¹⁰⁰ Ribadendo che il “problema” della nazione sia di natura ideologica, Ashcroft afferma che *transnation* significa molto più che ‘*international*’ o ‘*transnational*’: questi termini potrebbero indicare una relazione tra due o più stati, mentre *transnation* definisce meglio la posizione dei soggetti diasporici:

Transnation is the fluid, migrating *outside* of the state (conceptually and culturally as well as geographically) that begins *within* the nation. This is possibly most obvious in India where the ‘nation’ is the perpetual scene of *translation*, but translation is but one example of the movement, the ‘betweenness’ by which the subjects of the transnation are constituted. It is the ‘inter’—the cutting edge of translation and renegotiation, the in-between space—that carries the burden of the meaning of culture. Nevertheless, the ‘transnation’ does not refer to an object in political space. It is a way of talking about subjects in their ordinary lives, subjects who live in-between the positivities by which subjectivity is normally constituted.¹⁰¹

L’idea di *transnation* si riferisce, dunque, ai soggetti che vivono in una condizione di *in-betweenness*, quello spazio culturale ed esistenziale che non coincide con un punto geografico specifico. Ashcroft, però, ci tiene a precisare che il carattere innovativo della *transnation* sta nel fatto di rivelare un potenziale utopico del concetto di nazione. Infatti, nessuno di noi sarebbe completamente *border free*, ovvero libero dalla ‘minaccia’ di essere identificato con una nazione, e ciò presuppone l’esistenza utopica di una cittadinanza transnazionale.¹⁰²

¹⁰⁰ Per un approfondimento sulla costruzione storica del concetto di nazione e di stato-nazione si veda; Tilly Ch., (a cura di), *The Formation of National States in Western Europe*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1975; Gellner E., *Nations and Nationalism*, Oxford, Blackwell, 1983. Per il concetto di identità nazionale nelle società postcoloniali si veda Bhabha H K., “DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation”, in Bhabha, H K. *Nation and narration*, Routledge, Londra, 1990.

¹⁰¹ Ashcroft B., “Beyond the Nation: Post-colonial Hope”, *Coolabah*, vol. 1, no. 1, 2009, pp. 12 – 22, p.14.

¹⁰² *Id.*

Il perfetto esempio del *transnational citizen/subject*¹⁰³ sarebbe l'immigrato di seconda generazione perché egli si forma in uno spazio transculturale, offre un esempio interessante di come i confini possano essere attraversati ed è una figura caratterizzata da una crisi esistenziale che produce un'identità fortemente scissa.¹⁰⁴ Gli immigrati di seconda generazione di cui parla Bill Ashcroft, come ad esempio lo scrittore anglo-caraibico Caryl Phillips, sono soggetti che non si identificano in un determinato gruppo, ma frutto di incontri interculturali che rompono la dialettica noi/altri, perché partecipano a molteplici realtà. Queste figure ibride vivono idealmente in uno spazio di frontiera, dove il concetto di "luogo" viene scardinato, portando con sé una ridefinizione dei concetti di appartenenza, cittadinanza, confine. I soggetti che abitano questo *in-between space* sono portatori di potenzialità creative e costruttori di strategie identitarie flessibili. La cittadinanza, quindi, si trasforma in uno dei luoghi di conflitto e di rivendicazione di una identità "multipla", contaminata, ricostruita sulla base di coordinate spaziali, culturali e linguistiche che non rispettano le linee dei confini geopolitici.

¹⁰³ Bisogna precisare che già Paul Gilroy, in *Black Atlantic*(1993), sottolinea i cambiamenti sociali dovuti alle migrazioni e parla dell'esistenza di *transnational hybrid citizens*, facendo riferimento ai discendenti degli africani coinvolti nella tratta atlantica degli schiavi che vivono in diversi paesi del mondo. Partendo dal riconoscimento di una cultura nera dislocata, poiché originata dalla condizione diasporica della tratta degli schiavi, Gilroy propone l'idea di una creatività irriducibile alle singole fonti – l'Africa, le Americhe, i Caraibi e l'Europa – da cui trae origine. Inoltre, lo studioso, rifiuta di considerare le culture nere provenienti da tutto il bacino dell'Atlantico come marginali, o derivanti da culture nazionali dominanti poiché si creerebbero sottoculture specifiche quali quella afro-americana, anglo-africana o, come nel caso di Caryl Phillips, anglo-caraibica. Gilroy sostiene infatti che per secoli gli intellettuali neri abbiano viaggiato, sia volontariamente che in modo coatto, e lavorato in uno spazio transnazionale che non può essere ridotto ad una mera associazione con il loro paese di origine. In altre parole, i discendenti degli africani deportati attraverso l'Atlantico, e che vivono ora in diverse parti del mondo, sono legati strettamente all'Africa dove, però, non potranno mai tornare. Gilroy P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, p.19.

¹⁰⁴ *Id.*

I.2 *Crossing the Black Atlantic*

I.2.1 Dai Caraibi alla “Madrepatria”

L'immagine dei migranti in costante movimento ritorna, ancora una volta, con le recenti migrazioni di coloro che lasciano l'Africa, l'Asia e il Medio Oriente, raggiungendo l'Europa attraverso il *Mare nostrum*.¹⁰⁵ La locuzione latina *Mare nostrum* è la denominazione con la quale gli antichi Romani indicavano il Mediterraneo,¹⁰⁶ oggetto di studio di Chambers già da molti anni. Le acque del Mediterraneo, 2.500.000 chilometri quadrati che bagnano tre continenti (Europea, Asia e Africa), continuano ad essere un crocevia importante per l'umanità. In *Migrazioni, modernità e il Mediterraneo* (2003), Chambers afferma che:

Gli immigrati di oggi, per quanto così temuti, disprezzati e vittimizzati dal razzismo, sono il ricordo storico del fatto che il Mediterraneo, ritenuto l'origine dell'Europa e dell'“Occidente”, è sempre stato parte di un altrove; proprio come le sue storie, le sue culture e le sue genti (compresi 27 milioni di italiani) hanno incessantemente abbandonato i suoi lidi per altri luoghi. Se Ulisse è la mitica figura del viaggiatore e dello straniero con cui quella storia ha inizio, è ancora con la figura del viaggiatore e dello straniero che questa storia continuerà.¹⁰⁷

Dunque, il Mediterraneo è uno spazio che rispecchia una realtà geografica non definita, il cui aspetto «fluido e “crespo”»¹⁰⁸ è diventato lo

¹⁰⁵ Secondo il Rapporto Statistico annuale *Global Trends*, consultabile sul sito dell'*UN Refugee Agency* (organizzazione istituita dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 14 dicembre 1950 e impegnata a proteggere i diritti dei rifugiati), solo in Italia gli sbarchi di migranti provenienti per la maggior parte dalla Libia sono stati più di 170.000 nel 2014, cioè una media di 460 al giorno. Nei primi cinque mesi del 2015 già circa 46.500 persone hanno attraversato il Mar Mediterraneo per raggiungere le coste del Sud Italia, anche in condizioni climatiche avverse, registrando un aumento del 12% rispetto allo stesso periodo dello scorso anno. Mentre secondo l'Organizzazione Internazionale delle Migrazioni, in Europa nella prima metà del 2015 sono arrivati 432.761 rifugiati. Per ulteriori informazioni si rimanda ai dati consultabili sul sito http://unhcr.it/risorse/statistiche/sea-arrivals-to-italy#_ga=1.34466917.590201644.1436450765.

¹⁰⁶ <http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/mare%20nostrum/>

¹⁰⁷ Chambers I., “Migrazioni, modernità e il Mediterraneo”, in *Paesaggi Migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma, 2003, p. 107.

¹⁰⁸ *Id.*

specchio delle voci che lo hanno percorso. La stessa metafora viene attribuita all'oceano Atlantico da Paul Gilroy secondo cui «the sea's liquid contamination involved both mixture and movement».¹⁰⁹ Le acque dell'Atlantico sono state testimoni della sofferenza causata dalla tratta degli schiavi neri e del viaggio che essi furono costretti a compiere, il cosiddetto *middle passage*.¹¹⁰ In *The Black Atlantic* (1993), Gilroy plasma l'idea di una grande cultura nera diasporica intesa come forma transnazionale di creatività culturale, irriducibile a qualsiasi tradizione nazionale o base etnica. Come sostiene lo stesso Gilroy, parlare delle migrazioni dei neri non ci spinge verso la terra, bensì verso il mare dalle cui acque emergono culture ibride e fluide:

Land and sea suggest the different ecologies of belonging that reveal themselves in the opposition between geography and genealogy. We can begin to perceive the irresistible force of the ocean and the associated impact of those who made their mobile dwellings on it, as an alternative form of power that confined, regulated, inhibited and sometimes even defied, the exercise of territorial sovereignty. Here, the Black Atlantic opens out into theories of diaspora culture and dispersion, memory, identity and difference.¹¹¹

Tra le culture ibride che Gilroy analizza c'è anche quella degli afro-caraibici che migrarono in Gran Bretagna dagli anni '50 agli anni '70 del Novecento, un'esperienza diventata esempio di 'scambi culturali

¹⁰⁹ Gilroy P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, p.5.

¹¹⁰ In uno studio sulle migrazioni forzate degli schiavi africani Paul Lovejoy spiega che: «Despite heavy loss of life during what has been called the "Middle Passage," many more Africans crossed the Atlantic than Europeans. The transportation of enslaved Africans constituted the largest single migration of people before the middle of the nineteenth century. From the sixteenth to the nineteenth centuries, the great majority of people moving from the Old World to the New World were black people». Lovejoy P. E., *The "Middle Passage": The Enforced Migration of Africans across the Atlantic*, Ann Arbor, Mich.: ProQuest Information and Learning, 2006.

¹¹¹ Gilroy P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, p.5.

complessi'.¹¹² Nel secondo dopoguerra, lasciare i Caraibi per il Regno Unito fu una scelta alquanto diffusa tra la popolazione caraibica, che si vide costretta a emigrare a causa delle pessime condizioni economiche. La forte riduzione della domanda di materie prime da parte dell'Inghilterra mise in ginocchio un'economia basata quasi esclusivamente sulla produzione di zucchero, determinando la stretta dipendenza dei Caraibi dalla madrepatria.¹¹³ Dapprima fu il Regno Unito stesso a richiedere forza-lavoro dalle colonie che, accogliendo questo appello, cominciarono a partire in massa nonostante le sanguinose lotte di liberazione che caratterizzarono la decolonizzazione.¹¹⁴

Anche se, da un punto di vista legale, i migranti caraibici non erano affatto considerati stranieri poiché avevano la doppia cittadinanza inglese e caraibica, la convivenza tra culture diverse in Inghilterra non fu pacifica. La situazione appariva molto contraddittoria. Infatti, la Gran Bretagna bisognosa di manodopera sostenne l'immigrazione, emanando il *British Nationality Act* del 1948.¹¹⁵ Questa legge garantiva il diritto di

¹¹² *Id.*, p.82.

¹¹³ Sul tema dell'emigrazione dai Caraibi si rimanda a Chamberlain M., *Caribbean Migration. Globalized Identities*, Londra, Routledge, 1998.

¹¹⁴ Sul sito dell'archivio nazionale del governo inglese alla voce *citizenship* si legge, "Postwar immigration also attracted, for the first time, large numbers of workers and their families from outside Europe - mainly from the Caribbean and from India and Pakistan, the two separate states created by 'partition' after Britain relinquished its Indian empire in 1947. During the 1950s, in particular, Britain's non-white immigrant population increased rapidly in size. Immigration from the West Indies was encouraged by the British Nationality Act of 1948, which gave all Commonwealth citizens free entry into Britain, and by a tough new US immigration law introduced in 1952 restricting entry into the USA. The symbolic starting point of this mass migration to the 'mother country' was the journey of the SS Empire Windrush from Kingston, Jamaica, to Tilbury, Essex, in June 1948. On board were almost 500 West Indians intent on starting new lives in Britain. From the Indian subcontinent, the majority of immigrants arrived in Britain during the 1950s and 1960s. Although often lumped together as one group by white Britons, these newcomers in fact came from a variety of backgrounds. They included Hindus from the Gujarat region of western India, Sikhs from the eastern Punjab region, and Muslims both from the west part of Pakistan and from East Pakistan, which became Bangladesh in 1972." http://www.nationalarchives.gov.uk/pathways/citizenship/brave_new_world/immigration.htm

¹¹⁵ Davidson R. B., *West Indian Migrants: Social and Economic Facts of Migration from the West Indies*, Oxford University Press, London, 1962.

cittadinanza inglese a tutti coloro che provenivano dal *New Commonwealth* e dal Pakistan ma i migranti non vennero integrati nella nuova società e iniziarono scontri violenti di stampo discriminatorio.¹¹⁶ L'esempio più evidente di queste tensioni furono i *Notting Hill Riots* del 1958, che fecero emergere la consapevolezza dell'ormai inevitabile multiculturalismo inglese.¹¹⁷ Ovviamente ne seguirono altri,¹¹⁸ mentre anche sul piano politico la discriminazione raggiunse livelli altissimi tanto da divenire bandiera delle campagne politiche del partito conservatore.¹¹⁹ Winston Churchill in persona nel 1955 coniò lo *slogan* del Fronte Popolare, "Keep Britain White" e, nel 1964, Peter Griffiths confermò la stessa linea politica con il grido: "If you want a nigger as a neighbour, vote Labour".¹²⁰ Quindi, anche se i 250.000 immigrati

¹¹⁶ Hansen R., *Citizenship and Immigration in Postwar Britain*, Oxford University Press, Oxford, 2004

¹¹⁷ Per un approfondimento sui violenti scontri avvenuti a Notting Hill si veda Pilkington E., *Beyond the mother country: West Indians and the Notting Hill white riots*, Tauris, 1988; Moore T., *Policing Notting Hill*, Waterside Press, 2013; Kelley R.D.G. and Tuck S., *The Other Special Relationship: Race, Rights, and Riots in Britain and the United States*, Palgrave Macmillan, New York, 2015.

Sono altresì interessanti a tal riguardo gli studi di Mike Phillips: Phillips Mike, *Londra Crossings: A Biography of Black Britain*, Continuum, Londra & New York, 2001; Phillips, Mike and Trevor Phillips, *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*, Harpercollins, Londra, 1998. Phillips M., *Londra Crossings: A Biography of Black Britain*, Continuum, Londra & New York, 2001.

¹¹⁸ Negli anni '60 anche Nottingham fu teatro di violenti scontri tra inglesi e immigrati caraibici come quelli avvenuti a Notting Hill. Negli anni '80 invece le proteste si spostarono nelle città di Liverpool, Manchester, Brixton e Birmingham. Per approfondimenti si rimanda a Ember M., Ember C. R., Skoggard I. *Encyclopedia of Diasporas: Immigrant and Refugee Cultures Around the World*, Volume II, Springer, New York, 2005, p.631.

¹¹⁹ Moore T., *Policing Notting Hill: Fifty Years of Turbulence*, Waterside Press, Hook, 2013.

¹²⁰ Con il *Commonwealth Immigrants Act* del 1962 si abolì il riconoscimento automatico del diritto di residenza a coloro che non erano nati nel Regno Unito e l'accusa di commissione di un reato poteva determinare l'espulsione dei cittadini non inglesi dal *Commonwealth*. Tuttavia, era prevista un'eccezione a tale potere di espulsione laddove il soggetto interessato risultasse residente nel Regno Unito nei cinque anni precedenti. L'*Immigration Act* adottato nel 1971 mantenne la deroga fondata sulla residenza dello straniero sul territorio britannico per almeno cinque anni, ma successivamente essa venne comunque abolita. Proprio con l'*Immigration Act* del 1971 si portò a compimento quel processo di definitiva equiparazione tra stranieri e cittadini del *Commonwealth* ai fini dell'espulsione dal territorio britannico avviato nel 1962. In effetti già con l'*Immigration Appeals Act* del 1969 era stato conferito potereal *Secretary of State* di espellere i cittadini del *Commonwealth*, oltre che nell'ipotesi già prevista della raccomandazione da parte di un tribunale penale, anche qualora avessero violato le condizioni del proprio soggiorno sul territorio britannico. Per approfondimenti sulla politica interna inglese dagli anni '50 in poi cfr. Zig Layton-Henry, Paul B. Rich, *Race, government, and*

caraibici¹²¹ rivestirono un ruolo fondamentale per l'economia e la ricostruzione postbellica della Gran Bretagna, la loro presenza fu considerata un'invasione nelle città inglesi i cui abitanti che si sentivano 'contaminati' dalla popolazione nera.¹²²

I.2.2 Caryl Phillips: identità ibrida, liquida, transnazionale

In una delle bananiere che nel 1958 approdaron sul suolo inglese c'era il piccolo Caryl Phillips, oggi docente di *Contemporary English Literature* e *Creative Writing* all'università di Yale, negli Stati Uniti, e scrittore di antologie, *travelogues*,¹²³ romanzi, saggi e testi teatrali.¹²⁴ Pur essendo conosciuto maggiormente per i suoi romanzi, Phillips ha iniziato la sua carriera artistica con la pubblicazione di tre *stage plays*: *Strange Fruit* (1980), *Where There is Darkness* (1982) e *The Shelter* (1983). Scritti negli anni '80, i testi teatrali di Phillips riflettono lo stato emotivo

politics in Britain, Macmillan, 1986; Messina A., *Race and Party Competition in Britain*, Clarendon Press, New York, 1989.

¹²¹ Ulteriori informazioni a tal riguardo sono contenute in un'altra raccolta di saggi di Caryl Phillips dal titolo *A New World Order* (2001), in cui egli afferma: "One hundred and twenty-five people came from the Caribbean to Britain between the years 1948 and 1958. Between 1959 and 1962 approximately another 125.000 arrived, making a grand total of about 250.000." (p.268). Phillips, C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001.

¹²² Joanna Herbert, studiosa di *Migration and Diaspora Studies* all'Università di Londra, si è interessata alla migrazione e alle relazioni etniche nel paesaggio urbano. Per approfondimenti cfr. Herbert J., *Negotiating Boundaries in the City: Migration, Ethnicity, and Gender in Britain*, Ashgate, Aldershot, 2008.

¹²³ Il termine *travelogue* (da *travel* + *monologue*) è stato coniato da Burton Holmes (1870-1958) per descrivere "[...] the gist of a journey ground fine by discrimination, leavened with information seasoned with humour, fashioned in literary form and embellished by picture that delight the eye, while the spoken story charms the ear". Cfr. Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye: Race, Cinema, and ethnographic spectacle*, Duke, Duke University Press, 2001, p. 84. Oggi il termine viene usato soprattutto per porre in rilievo il carattere personale del racconto di viaggio, cioè "[...] to describe the details of one's travel". Infatti, "From accounts of short jaunts to extensive diaries of adventure, travelogues are often authored by engaging story-tellers rather than anthropological experts. The travelogue has always been personal; allowing the traveller to equally feel a role of a romantic narrator and objective reporter [...] it offers a historical and cultural insight for those on the move, or simply to aid the poetic goal of run-journey-smoother". Cfr. Richard Meredith, *One Way or the Other: A Travelogue of True Adventures and (Misadventures) Stories*, Mercury Books, Newport Pagnell, 2002, p. 8.

¹²⁴ Per una completa bibliografia di Caryl Phillips si rimanda al sito ufficiale dell'autore: <http://www.carylphillips.com/publications.html>

dell'autore durante gli anni della sua formazione in Inghilterra e la reazione alle discriminazioni razziali che i neri subirono nel Leeds. Essi raccontano l'esperienza negativa degli emigrati caraibici in Inghilterra mettendo in scena storie di vite familiari dislocate e frammentate, come in *Strange Fruit* e *Where There is Darkness*, e affrontando tematiche molto forti quali la relazione tra donna bianca e uomo nero, i *clichés* ed i preconcetti della società inglese, come in *The Shelter*.

L'esilio e l'ibridità culturale contraddistinguono la vita di Phillips quanto quella dei suoi personaggi, pertanto il *displacement* – ossia la dislocazione e lo spaesamento fisici, psicologici e culturali tipici della diaspora, della schiavitù e dell'emigrazione in generale – costituisce l'altra importante tematica della sua scrittura. Egli stesso ha definito l'insieme delle sue opere: «[...] an exploration of the meaning of home [...] connected to persecution, with a preoccupation with memory, loss and belonging».¹²⁵ A tal proposito Phillips racconta in *Colour Me English* (2001), come l'ambiente in cui è cresciuto abbia influenzato le sue identità e, di conseguenza, la sua scrittura:

The fact that I was born in the Caribbean and journeyed to Britain in the late 1950s as an infant has had an incalculable effect upon who I am. That I grew up in Yorkshire as a working-class boy has also had a deep-seated effect upon me. [...] The evidence of these migrations over water and across land, through nations, class and geography had, twenty years ago, already bequeathed to me an exceedingly multifarious sense of self.¹²⁶

Dalle parole dello scrittore emerge la profonda amarezza di un uomo che è stato marchiato dai pregiudizi degli inglesi nei confronti dei

¹²⁵ Rabelais K., "Degrees of Damage: An Interview with Caryl Phillips", *Glimmer Train*, 65 (Winter 2008), p. 18.

¹²⁶ Phillips, C., *Colour Me English: Migration and Belonging Before and After 9/11*, The New Press, New York, 2001, p. 96.

neri, o forse più semplicemente di chi è ‘diverso’, perché proviene da altre parti del mondo. Cresciuto con l’etichetta di *outsider*, Phillips si riconosce a pieno nella scrittura degli autori afro-americani come Naipaul, Richard Wright, Wilson Harris, Sam Selvon e George Lamming.¹²⁷ Lo scrittore confessa, però, che la narrativa della prima generazione di scrittori caraibici in Inghilterra, come Lamming e Naipaul, «tended to be rooted in an exotic geography I didn’t recognize. Black Americans wrote about an urban experience I understood, and they were angry».¹²⁸ Un’eccezione tra questi romanzieri è la scrittura di Sam Selvon in cui Phillips si rispecchia completamente affermando di abbracciare la dicotomia selvoniana di attrazione e, al tempo stesso, di rifiuto all’Inghilterra: «In Selvon’s fiction there was a sense of being both inside and outside Britain at the same time. The literature was shot through with the uncomfortable anxieties of belonging and not belonging».¹²⁹ Ad ogni modo, le multiple influenze letterarie phillipsiane, secondo Ledent, costituiscono la manifestazione più evidente del suo multiculturalismo:

When asked which writers have most affected him, he [Phillips] invariably comes up with half a dozen names: James Baldwin, William Faulkner, Hendrik Ibsen, Toni Morrison, Derek Walcott and Richard Wright, several of whom originate, like him, from the cross-Atlantic triangle formed by Europe, the Americas and Africa. [...] They made him discover the black writer’s imaginative territory that was kept away from him during his teenage years when the only novels available were by Russian and English writers such as Fyodor Dostoyevski and John Braine.¹³⁰

¹²⁷ Phillips C., “Following On: The Legacy of Lamming and Selvon”, *Wasafiri*, 29 (Spring 1999), pp. 34-36.

¹²⁸ *Id.*

¹²⁹ Phillips, C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, p.234.

¹³⁰ Ledent, B. *Caryl Phillips, Contemporary World Writers*, Manchester University Press, Manchester, 2002, p.5.

Unico bambino nero in una scuola di bianchi in un'area industriale nel nord dell'Inghilterra, lo scrittore si è confrontato fin da giovanissimo con il problema dell'appartenenza e dell'esclusione etnica e sociale. A tal proposito Phillips ricorda in un'intervista: «I grew up when there was a stigma attached to being the newcomer: you were marked as an outsider. The society tried to impose choice on you: are you one of us or not? It's a very British conceit – membership».¹³¹ Già da queste poche frasi il termine *newcomer*, secondo Phillips, coincide perfettamente con *outsider*, ovvero, qualcuno che è estraneo/straniero e che, per quanto provi ad integrarsi, rimane ai margini. In *Colour Me English* (2001), Phillips racconta la sua esperienza negativa in una scuola nella città di Leeds dove, insieme ai suoi fratelli, rappresentava la 'diversità nera': «We had been the only black children at our primary school, and we remained the only black family on a tough, all-white working-class estate. All three of us were able to cope. We knew when to fight and we knew when to run. In fact, most of my childhood was spent either fighting or running, and my only refuge was reading [...]»¹³²

Insomma, il pregiudizio razziale era così diffuso nelle famiglie inglesi da compromettere anche i rapporti tra adolescenti. L'ostilità dei bianchi nei confronti dei neri sarebbe, secondo Phillips, una forma

¹³¹ <http://www.theguardian.com/books/2001/nov/03/fiction.artsandhumanities>. Come Phillips, anche un'altra scrittrice a lui contemporanea nata a Londra nel 1956 da genitori giamaicani, Andrea Levy, confessa i tormenti della sua adolescenza in Inghilterra affermando in un'intervista rilasciata al *The Guardian*: «I was educated to be English. Alongside me – learning, watchin, eating and playing – were white children. But those white children would never have to grow up to question whether they were English or not». <https://www.theguardian.com/books/2000/feb/19/society1>

¹³² Phillips, C., *Colour Me English: Migration and Belonging Before and After 9/11*, The New Press, New York, 2001, p. 3.

primitiva di razzismo radicata in un'avversione fisica per i neri.¹³³ In *A New World Order* (2001), l'autore spiega che la *negritude* 'disturbava' la *whiteness*¹³⁴ della società inglese, perché i neri caraibici erano diventati troppo simili agli ex colonizzatori nel loro modo di parlare, istruirsi e pregare. Gli inglesi iniziarono a discriminare i neri per il colore della loro pelle, unico elemento evidente che distingueva le due etnie: «So even the hitherto unacceptable Jew, Irishman or Pole, would now be acceptable for the battle was to 'Keep Britain White'. [...]A black man could never be a British man».¹³⁵

Di fronte all'invasione caraibica, l'identità bianca inglese doveva difendere il proprio territorio/casa/spazio rimarcando il concetto di "razza" come risultato dell'opposizione tra *whiteness*, intesa come privilegio e superiorità, e *blackness*, in quanto disprezzo e inferiorità.¹³⁶ Perché "l'identità" allora ha bisogno di considerare superiore una cultura o un'etnia rispetto ad altre?¹³⁷ La domanda di Chambers, nel saggio dal titolo *Una cartografia sradicata* (2007), richiama e mette in dubbio il senso di sicurezza implicito nell'idea di 'casa', definendolo come il 'luogo di un'estorsione micidiale'.¹³⁸ Lo studioso afferma che l'essere umano sente la necessità di appartenere, di identificarsi in un luogo

¹³³ Phillips, C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, p.308.

¹³⁴ Il concetto di 'razza' ruota attorno alla *whiteness*, intesa come categoria costruita in termini identitari dalle relazioni di potere che rendono l'essere *bianchi* la norma, discriminando le persone non *bianche*. Per approfondimenti sul concetto di *whiteness* nel postcolonialismo cfr. Lopez A.J., *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*, State University of New York Press, New York, 2005; Alley-Young G. Articulating Identity: Refining Postcolonial and Whiteness Perspectives on Race, Taylor & Francis on line, Volume 8, Issue 3, 2008, pp. 307-321.

¹³⁵ Phillips, C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, p. 315.

¹³⁶ Lorini A., *Ai confini della libertà*, Donzelli Editore, Roma, p. 182.

¹³⁷ Chambers I., 'Una cartografia sradicata', in Adamo S. (a cura di), *Culture planetarie?: prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, Meltemi, Roma, 2007, p.65.

¹³⁸ *Id.*

sicuro, e la casa, o l'idea che abbiamo di essa, diventa il simbolo, l'essenza dell'appartenenza:

La tradizione dell'appartenenza, dell'essere localizzato nelle radici apparentemente atemporali di sangue, lingua e suolo, può chiudere violentemente la porta alle storie degli altri; è sempre per questo che si uccide. [...] Pertanto, sciogliere la nozione rigida di luogo e di dominio che mi consente di parlare, che garantisce la mia voce, il mio potere, non vuole dire semplicemente disperdere la mia località nelle più ampie coordinate di un contesto in ultima istanza planetario.¹³⁹

Lo spostamento delle coordinate di cui parla Chambers costituisce il cuore pulsante della sovranità del soggetto occidentale. Per usare le sue stesse parole, si tratta del terrore di una razionalità che si confronta con ciò che non riesce a possedere perché la presenza dello straniero fa emergere qualcosa di inquietante nel colonizzatore, il quale è sempre stato abituato a controllare spazi, culture, cose e persone. Studiare da questo punto di vista gli scritti di Toni Morrison, Assia Djebar, Derek Walcott, Caryl Phillips e Jhumpa Lahiri, esempi di scrittori dalle identità multiple, significa riconoscere che quel senso dell'essere a casa è «un beneficio goduto al prezzo dell'esilio, dell'estraniamento della diaspora di qualcun altro/a».¹⁴⁰ James Clifford paragona la figura dello scrittore diasporico ad un antropologo e propone di sostituire alla parola *writer* quella di *traveler*.¹⁴¹ Questi intellettuali, infatti, viaggiando e attraversando i limiti arbitrari dell'etnografia occidentale, interpretano creativamente la loro condizione diasporica.

¹³⁹ *Id.*

¹⁴⁰ *Id.*

¹⁴¹ Clifford J., *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge-Londra, 1997, p.23.

Nato nel 1958 a St. Kitts, una piccola isola nel mar dei Caraibi, da genitori di origine africana e nonni di origine ebrea e indiana, Caryl Phillips incarna il modello dell'intellettuale sradicato in modo coatto dalla cultura di origine. Infatti, la sua prima migrazione è avvenuta a soli dodici settimane di vita quando la sua famiglia emigrò negli anni '50 in Inghilterra alla ricerca di un futuro migliore. Ma Phillips, dopo essersi laureato, non si è fermato in Inghilterra ma si è trasferito negli Stati Uniti d'America diventando il perfetto esempio delle identità ibride. Per questo motivo possiamo rintracciare almeno una triplice identità/eredità culturale a cui fondamentalmente Phillips appartiene: quella inglese, quella caraibica e quella africana. L'identità britannica è legata al luogo in cui è avvenuta la sua formazione. Da questa cultura egli è stato costretto a fuggire, non solo per seguire un'altra tradizione,¹⁴² ma anche perché è proprio qui che ha scoperto quanto siano necessarie le sue *migrations*, non volendo più continuare a vivere in una società razzista come quella inglese che l'avrebbe inevitabilmente influenzato il suo essere negativamente. In Inghilterra, infatti, Phillips è cresciuto a stretto contatto con il pregiudizio degli inglesi, avverso a chiunque non fosse parte di quella "tribù".¹⁴³ Le voci che gli intimavano di andare via erano così taglienti che lo scrittore, in un saggio dal titolo *The Extravagant Stranger* (2002), racconta: «If I had a pound for every time I've been told to go

¹⁴² E' l'autore stesso a dichiarare: "I was not thinking in such a clinical manner of travel as fulfilling an obligation to follow in a specific tradition. I was thinking of it as an absolute, and very personal, necessity. I had to leave Britain. Pure and simple. I had to get out of this country, which seemed determined to offer me only unpalatable, and racially determined, stereotypes as models for my own identity." Phillips, C., *Colour Me English: Migration and Belonging Before and After 9/11*, The New Press, New York, 2001, p. 93.

¹⁴³ Cfr. Schwarz B., "England in Europe: Reflections on National Identity and Cultural Theory", in *Cultural Studies* 6, 1992.

back to where I came from, I'd be a rich man». ¹⁴⁴ Quindi, Phillips non si fermò nel paese che avrebbe dovuto accoglierlo e iniziò a riflettere sulla propria identità:

I am seven years old in the north of England; too late to be coloured, but too soon to be British. I recognise the place, I feel at home here, but I don't belong. I am of, and not of this place. [...] Who am I? How do I explain who I am? How do I come to be here?¹⁴⁵

Il risentimento che lo scrittore provava per l'Inghilterra e l'Europa intera era troppo forte; Stefan Lampadius conferma questo sentimento in un saggio sul *travelogue* di Phillips *The European Tribe* (1987). Citando un'intervista di Rosalind Bell, Lampadius dichiara che l'intento di Phillips è di offrire all'Europa bianca una "contro-narrativa": «[...]in which his hybrid identity as a *European insider* and *outsider* gave him a special position to criticize its history and culture». ¹⁴⁶ La sua posizione di *insider* e *outsider* nello scenario europeo, quindi, non solo lo coinvolgeva in una 'battaglia' per riconoscere la sua identità ¹⁴⁷ ma spingeva Phillips a rifugiarsi nell'eredità che fa da background a questa 'battaglia', quella caraibica ereditata dai suoi genitori. Questa tradizione lo accompagnava in tutti i suoi viaggi e vi ritornava (e lo fa tuttora) ogni qualvolta che cercava di capire quell'irresistibile *impulse of migration* che ha spinto il popolo caraibico a lasciare la propria terra. Il ritorno ai Caraibi, dunque, sembrava non soddisfare a pieno l'ego di Phillips poiché neanche nelle

¹⁴⁴ Phillips C., "Extravagant Strangers", *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2002, p. 230.

¹⁴⁵ *Id.*

¹⁴⁶ Lampadius, S., "Caryl Phillips – A Postcolonial Traveller in Eastern Europe." Under Western and Eastern Eyes: Ost und West in der Reiseliteratur des 20. Jahrhunderts. Ed. Stefan Lampadius and Elmar Schenkel, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2012, p. 171-192. Cit. p.188, corsivo mio.

¹⁴⁷ Phillips, C., "Necessary Journeys", in *Necessary Journeys* edited by Melanie Keen and Eileen Daly, Arts Council England, Londra, 2005, pp 6-7.

Indie Occidentali si sentì “a casa”. Infatti, usando la forte metafora dell’albero trapiantato, lo scrittore dichiara che in quella terra si sentiva come: «a transplanted tree that had failed to take root in foreign soil».¹⁴⁸ Dopotutto, alla base di quella che egli stesso definisce *triple heritage of journeying*¹⁴⁹ c’è la tradizione africana, quella a cui sa di appartenere. Quest’ultima è probabilmente quella che lo avrebbe potuto aiutare a chiarire e trovare una posizione per la propria identità; invece scopre che quell’abusato concetto di *home* si può realizzare soltanto viaggiando ed afferma:

[...] I not only belong to the British tradition, but I am also a writer of African origin and for African diasporan people, home is a word that is often burdened with a complicated historical and geographical weight. This being the case, travel has been important for it has provided African diasporan people with a means of clarifying their unique position in the world.¹⁵⁰

Di conseguenza, emerge una sensazione di ambiguità collegata a tutte queste aree geografiche che spinge Phillips ad affermare: «I recognise the place, I feel at home here, but I don’t belong. I am of, and not of, this place».¹⁵¹ In una tale visione del mondo, Phillips utilizza incessantemente vettori spazio-temporali frammentati per orientarsi nella fluidità dei territori in cui si sposta. Tutto ciò sembra avere affinità con la teoria del ‘*transcendental homelessness*’ di George Lukács che, in *The Theory of the Novel* (1988), suggerisce che, in una realtà così eterogenea, le identità multiple si ritrovano in una costante ri-definizione di sé senza

¹⁴⁸ Phillips C., *The European Tribe*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1987, p.9.

¹⁴⁹ *Id.* p. 93.

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ Phillips C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, pp. 4-6.

avere la possibilità di abitare un unico luogo nelle loro vite.¹⁵² Robert Tally, invece, in *Spatiality* (2013) si riferisce alla condizione di *transcendental homelessness* per indicare l'angoscia esistenziale resa popolare da molti filosofi del XX secolo, come Heidegger, Sartre e Kierkegaard.¹⁵³ Ispirandosi ai concetti di libertà, ansia, paura e “*not-being-at-home*” esaminati da questi filosofi, Tally saccheggia la nozione di Lukács di *transcendental homelessness* definendolo come il modo in cui le persone riescano a ritrovare se stesse in uno spazio defamiliarizzato.¹⁵⁴ Il suggerimento di Tally di “spazio defamiliarizzato” corrisponde alla nozione di Bertrand Westphal di “spazio eterogeneo”¹⁵⁵ in cui il concetto di spazio diventa *uncanny*/perturbante¹⁵⁶ proprio perché multiplo. Westphal afferma che:

the polytopic view of space reserves for an individual a zone of intimacy, guarded against external intrusions. This is a secret space, a space of hyperbaton, one where the individual deploys a supplemental personal truth, protected from the eyes of the world and from the prescriptions of the code. This tension between the desire for a normatively sanctioned unity and the need for freedom emerging at the margins of the law inscribes the individual in a society where different, more or less compatible but asynchronous, rhythms coexist.¹⁵⁷

In uno spazio così segreto ma eterogeneo, deterritorializzazione e riterritorializzazione diventano linee guida per capire che nemmeno il concetto di *home* è monovalente. Bachelard si è occupato del concetto di

¹⁵² Lukács G., *The Theory of the Novel*, Trans. Anna Bostock, Whitstable Litho Printers Ltd., Kent, 1988, p.80.

¹⁵³ Tally R. T. Jr., *Spatiality*, Routledge, New York, 2013, p.65-66.

¹⁵⁴ *Id.* p.66.

¹⁵⁵ Westphal B., *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, Trans. Robert T. Tally, Palgrave Macmillan, New York, 2011.

¹⁵⁶ Tally R. T. Jr., *Spatiality*, Routledge, New York, 2013, p.66.

¹⁵⁷ Westphal B., *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, Trans. Robert T. Tally, Palgrave Macmillan, New York, 2011, pp.43-44.

“casa” come “primo universo”,¹⁵⁸ come “nido”¹⁵⁹ e “zona di protezione assoluta”¹⁶⁰ che diventa “spazio di consolazione e di intimità, in quanto spazio che deve condensare e difendere l’intimità.”¹⁶¹ Per le identità multiple, invece, la casa bachelardiana, “oggetto visibile e tangibile, fatta di solidi ben definiti e di strutture ben collegate”,¹⁶² diventa uno spazio utopico perché, emergendo da un’esperienza di *in-betweenness*, diventa sinonimo di viaggio verso un auto-riconoscimento e attraversamento di confini geografici.

Non è un caso se Caryl Phillips sia stato descritto da Murat Öner e Mustafa Bal come un ‘*transcendental homeless*’ alla ricerca della dimora utopica della sua anima.¹⁶³ Per Phillips, come per gli africani, viaggiare e migrare sono movimenti necessari, per cui la parola *home* assume solo un grande peso storico e geografico.¹⁶⁴ In un’intervista rilasciata a Paula Goodman, lo stesso Phillips definisce metaforicamente i suoi libri come la sua casa e la scrittura come il tentativo di mettere un punto fermo al suo essere perennemente *displaced*, trovando una risposta al suo bisogno di appartenenza: «[...] what I write is an attempt to answer the question where are you from? [To create a home for myself] is an attempt to try to convince myself that it’s not necessary to have a very concrete sense of

¹⁵⁸ Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 2006, p. 32.

¹⁵⁹ *Id.*, p. 129.

¹⁶⁰ *Id.*, p. 58.

¹⁶¹ *Id.*, p.75.

¹⁶² *Id.*

¹⁶³ <http://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=361>

¹⁶⁴ <http://www.theguardian.com/books/2004/dec/11/society2>.

home. That those of us who have not a very concrete sense of home are okay.»¹⁶⁵

In giro per i continenti, quindi, prendono forma le identità fluide di scrittori come Caryl Phillips; le migrazioni per acqua e via terra, attraverso le diverse classi sociali ed i pregiudizi più contorti delle società hanno prodotto – e producono ancora – quello che Phillips definisce un *exceedingly multifarious sense of self*.¹⁶⁶ Si tratta di migrazioni che aiutano a costruire quella identità personale che resiste ad ogni tentativo di *easy classification*¹⁶⁷ e che riesce a trovare un senso solo durante gli spostamenti. Autori dis-locali come Caryl Phillips vivono nella condizione di *in-betweenness*, ovvero quello stato esistenziale diasporico e transnazionale che li fa sentire fra due o più culture, poiché, riconoscendosi in molteplici identità ed abitando diversi spazi culturali e geografici non possono, non riescono ad avere radici in una singola cultura. È ciò che Rosa Grazia Romano, in un articolo dal titolo *Identità ed alterità nella società postmoderna: quale dialogo?* (2010) definisce ‘traità’, ovvero: «quello spazio [...] che consente il confronto esistenziale tra due esseri, che permette di uscire dalla propria egoità, di venir fuori dal proprio fondamentalismo e di entrare nella conviviale e bellica *communitas*, tanto necessaria quanto impossibile».¹⁶⁸

¹⁶⁵ Goodman P., “Home, Blood, and Belonging, a Conversation with Caryl Phillips”, in *Conversation with Caryl Phillips*, edited by Schatteman R.T., University Press of Mississippi, Mississippi, 2009, pp.93-104.

¹⁶⁶ Louise Yelin, “An Interview with Caryl Phillips”, *Culturefront* 7.2 (Summer 1998), p. 47.

¹⁶⁷ Phillips C., *The European Tribe*, Vintage Books, New York, 1987., pp.13-14.

¹⁶⁸ Romano R. G., “Identità e alterità nella società post-moderna: quale dialogo?” *Quaderni di Intercultura Anno II*, 2010, p.13.

Inter-relazionarsi, guardare oltre i confini, implica, quindi, il confronto con altre culture ma solleva anche discussioni relative all'appartenenza poiché, coloro che vivono *in-between*, vengono scossi da domande apparentemente semplici come “*Where are you from?*”. Chiedere a Phillips la sua provenienza, infatti, significa domandargli dove e quali siano le sue radici, il suo passato, la sua storia, la sua *home*. Si tratta di *vexing questions*,¹⁶⁹ domande troppo problematiche per chi, come lui, ha la consapevolezza di essere condannato a vivere l'irrequieta condizione esistenziale del soggetto diasporico, dello straniero o di doversi sempre sentire l'elemento estraneo in tutti i contesti.¹⁷⁰ Per Caryl Phillips rispondere solleva non pochi dubbi che lo motivano a scrivere in una prospettiva transnazionale per evitare che la sua identità, e la sua scrittura, debba compiere una scelta in termini nazionalistici.

In effetti Caryl Phillips, dichiarando di non appartenere “just to a particular tribe, clan, or race, but to the human race,”¹⁷¹ si sente coinvolto in una sorta di *migratory tribe*. È solo vagando per il mondo e incontrando ciò che piacevolmente Phillips stesso chiama *the strange others*,¹⁷² che gli individui appartenenti all' *migratory tribe* scoprono il loro *sense of their own place in the global scheme of things*.¹⁷³ Questo sentimento è ciò che lo spinge a rifiutare tutti i tentativi di riduzione della

¹⁶⁹ “Home is a place riddled with vexing questions.” Phillips C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, p. 6.

¹⁷⁰ Phillips afferma infatti: «I've grown up feeling strange, feeling like the strangers in the classroom, feeling like the odd one out». Schatteman, Renee. “Conversations with Caryl Phillips: Reflections upon an Intellectual Life.” *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Ed. Benedicte Ledent and Daria Tunca, Rodopi, Amsterdam, 2012. 45-55, p.87.

¹⁷¹ Phillips, Caryl, “Necessary Journeys”, *Necessary Journeys*, edited by Melanie Keen and Eileen Daly, Arts Council England, Londra, 2005, pp 6-7.

¹⁷² Phillips, Caryl, *The European Tribe*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1987, p.8.

¹⁷³ *Id.* p.7.

sua scrittura ad un campo specifico. Infatti, le sue migrazioni confermano l'impossibilità di circoscrivere la sua personalità artistica sotto il nome di qualsiasi etichetta culturale o geografica. La sua *hybrid identity* si riflette come in uno specchio nella sua scrittura al punto che in *A New World Order* (2001), Phillips dichiara apertamente la sua parziale condizione di *homelessness* come condizione del ventunesimo secolo che finirà per influenzare tutti: «The colonial, or postcolonial, model has collapsed. In its place we have a new world order in which there will soon be one global conversation with limited participation open to all, and full participation available to none. In this new world order nobody will feel fully at home.»¹⁷⁴

Phillips mette in evidenza, dunque, il superamento del modello coloniale e postcoloniale e la prospettiva di un mondo in cui nessuno sarà al sicuro, però la sua scrittura dialoga apertamente sia col periodo storico coloniale che postcoloniale.¹⁷⁵ Piuttosto, in questo 'nuovo ordine mondiale' che Phillips ipotizza, le *multiple identities* diventano protagoniste poiché le certezze astratte e metafisiche insite nell'idea di identità (nazionale, etnica, di genere, sessuale) vengono continuamente messe in dubbio; come scrive Chambers, in *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'Occidente* (2003), «dal continuo perpetrare di un divenire incerto, un divenire che riafferma [...] l'essere gettato in un mondo che si rivela non essere pienamente tuo».¹⁷⁶

¹⁷⁴ Phillips C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, p. 5.

¹⁷⁵ Alcuni testi narrativi di Caryl Phillips basati su una prospettiva coloniale sono, ad esempio, *Cambridge*, (Faber & Faber, Londra, 1992) e *Crossing the River* (Faber & Faber, Londra 1994).

¹⁷⁶ Chambers I., *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'Occidente*, Meltemi, Roma 2003, p.67.

Senza dimenticare che il merito dei *Postcolonial Studies* è stato quello di aver dato voce ai subalterni della terra¹⁷⁷ e di aver trasmesso la memoria storica della violenza che fenomeni come il colonialismo,¹⁷⁸ l'imperialismo¹⁷⁹ e la schiavitù¹⁸⁰ hanno prodotto in tutto il mondo, Miguel Mellino, in *Cittadinanze postcoloniali, Appunti per una lettura postcoloniale delle migrazioni contemporanee* (2009) sostiene che «se postcoloniale può essere letto come l'effetto delle migrazioni sugli spazi metropolitani, quindi come «presa di parola», esso emerge anche come il suo contrario, ovvero come sintomo del permanere di dispositivi originariamente coloniali di subordinazione e di sfruttamento nell'attuale spazio globale.»¹⁸¹ L'autore parla dell'esistenza di una “cittadinanza postcoloniale”, in riferimento all'attuale condizione del migrante. È chiaro che il lavoro di Mellino mostra un processo di frammentazione e disomogeneizzazione della società per cui “postcoloniale” è solo uno dei sintomi della scomposizione della cittadinanza e dei migranti all'interno dei confini

¹⁷⁷ La categoria della subalternità fa riferimento alla filosofia di Gramsci nei suoi “Quaderni del carcere”: i subalterni sono la classe emergente della più ampia massa del popolo, opposta e sottomessa alla classe dei dominanti e delle élite al potere (Cfr. Gramsci A., *Quaderni del carcere*, Edizione Critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, IV Vol., Einaudi, Torino, 1977). Il concetto gramsciano viene poi ripreso da Spivak, studiosa indiana femminista ed anche migrante, nel saggio *Can the Subaltern Speak?* Spivak afferma che essere subalterni non è una questione di classe o di genere, ma dipende sempre da una relazione egemoniale nella quale le diverse stratificazioni sociali fanno emergere nuovi soggetti. Poi, concentrandosi sul mondo femminile, Spivak sostiene che la donna nativa indiana non possa parlare, né essere ascoltata, perché c'è sempre qualcun altro che lo fa al suo posto. La sua voce è ventriloquizzata e lei scompare. È da questa presa di coscienza di invisibilità che Spivak rivendica con forza che il genere femminile ecceda l'indistinto genere grammaticale inglese del the subaltern. Per approfondimenti si rimanda a Spivak G. C., “Can the Subaltern Speak?” in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds.), University of Illinois Press, Urbana, 1988, 271-313.

¹⁷⁸ Cfr. Young R., *Postcolonialism: a Historical Introduction*, Londra, Blackwell, 2001.

¹⁷⁹ Cfr. Nkrumah K., *Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism*, Heinemann, Londra, (1965).

¹⁸⁰ Cfr. Hall S., “Race, Articulation and Societies Structured in Dominance”, in Baker Jr. H., Diawara M., Lindeborg R. (a cura di), *Black British Cultural Studies. A Reader*, Chicago University Press, Londra-Chicago, 1996, pp. 16-60; James C.L.R., *I giacobini neri. La prima rivolta contro l'uomo bianco*, DeriveApprodi, Roma, 2006.

¹⁸¹ Mellino M., *Cittadinanze Postcoloniali. Appunti per una lettura postcoloniale delle migrazioni contemporanee*, in *Studi Culturali*, Anno VI, n°2, Agosto 2009, pp. 285-300.

degli stessi paesi.¹⁸² A tal proposito, è davvero utile la proposta di Sandra Ponzanesi nel suo *Diasporic Subjects and Migration* (2002) in cui definisce come *migrant subjects* coloro che sono strettamente legati al processo geografico di *uprooting* e *resettling*, e considera la migrazione come uno *spectrum of phenomena* associati alla dislocazione spaziale e caratterizzati da una formazione storica rizomatica.¹⁸³

La pluralità che connota le origini, le appartenenze e i riferimenti culturali di scrittori dall'identità multipla come Phillips, fa di loro – secondo Manuela Coppola – dei “soggetti eccentrici”¹⁸⁴ che «occupano uno spazio analogamente multiplo e precario che è simultaneamente dentro e fuori il sistema sociale e letterario [...]».¹⁸⁵ Vivere in spazi linguistici e letterari multipli conferisce agli scrittori *in-between* una posizione privilegiata perché caratterizzata da «un potere transitorio»¹⁸⁶ che permette loro di scrivere attraverso «il riassetto di elementi pre-esistenti, ridefinendo confini e nozioni date di identità, canoni letterari e normatività linguistica».¹⁸⁷

¹⁸² *Id.*

¹⁸³ Ponzanesi S., “Diasporic Subjects and Migration”, in *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*, Di Gabriele Griffin, Rosi Braidotti, Zed Books, Londra, 2002, p.208.

¹⁸⁴ Coppola M., “Rented Spaces: Italian Postcolonial Literature”, in *Social Identities*, 17,1, 2011, pp. 21-135.

¹⁸⁵ *Id.*, p.122.

¹⁸⁶ *Id.*, p.130.

¹⁸⁷ *Id.*

I.3 Dall'identità alle identità

I.3.1 *Identity vs Identities*

L'emergere delle *multiple identities* apre una riflessione sulle reti e le relazioni sociali che i migranti tessono collegando le società e creando una dimensione multipolare, un essere “qui” e “altrove” contemporaneamente, un vivere trasversalmente rispetto ai confini geografici e politici.¹⁸⁸ Infatti, le identità multiple dei migranti si configurerebbero – per usare le parole di Sonia Floriani – come ‘identità di frontiera’.¹⁸⁹ Per Floriani il confine è una linea metaforica che segna il rapporto fra il “qui” e “l’altrove”, ovvero «le dimensioni che l’evento migratorio ha creato [...] come nuove linee lungo le quali ripensare l’identità».¹⁹⁰ Tra le tante definizioni che la letteratura offre della parola “identità”, quella di James Gee, professore di *Literacy Studies* alla Arizona State University, sembra essere adatta a questa discussione. Gee afferma che l’identità è ciò che permette ad ogni essere umano di essere riconosciuto «as a certain “kind of person” or even as several different *kinds* at once [...] at a given time and place».¹⁹¹

È ancora Stuart Hall a ribadire il carattere dinamico di un’identità affermando che essa è uno «state of becoming rather than being: not ‘who we are’ or ‘where we came from’, so much as what we might become

¹⁸⁸ Ceschi S., Riccio B., “Transnazionalismo e “Diaspora”. Dalla ricerca sociale alle politiche globali?”, in Fondazione ISMU, *Dodicesimo Rapporto sulle migrazioni 2006*, Franco Angeli, Milano, 2007, pp.305-315.

¹⁸⁹ Floriani S., *Identità di frontiera: migrazione, biografie, vita quotidiana*, Rubbettino, Catanzaro, 2004.

¹⁹⁰ *Id.*, p.13.

¹⁹¹ Gee, J.P. “Identity as an analytic lens for research in education”, in *Review of Research in Education*, 25, 99-125, p.99, corsivo mio.

[...]».¹⁹² Lungi dal confutare l'idea di caratteristiche innegabili che identificano il nostro essere, l'identità è un divenire sempre qualcos'altro a seconda del contesto, dei luoghi e delle interazioni a cui siamo soggetti. Da un punto di vista sociale, continua Hall, tutti gli uomini potrebbero possedere identità multiple poiché ognuna gioca un diverso ruolo nella società: «all people have multiple identities connected not to their “internal states” but to their performances in society. This is not to deny that each of us has what we might call a “core identity” that holds more uniformly, for ourselves and others, across contexts».¹⁹³

L'attenzione si focalizza sui diversi contesti e ruoli sociali dei migranti i quali, coinvolti in una molteplicità di legami e pratiche transnazionali, creano:«[...] appartenenze ed identificazioni multiple che attraversano più contesti nazionali o locali. Essi incarnano molti degli aspetti che [...] danno sostanzialmente forma alla globalizzazione, ovvero una serie di dinamiche che trasformano profondamente la percezione del tempo e dello spazio [...]».¹⁹⁴ In effetti, fenomeni come la globalizzazione, le migrazioni (di massa e/o individuali) e le innovazioni tecnologiche hanno cambiato la società degli ultimi trent'anni, ribaltandone i confini ed estendendone gli orizzonti a prospettive globali. La letteratura sul transnazionalismo¹⁹⁵ suggerisce che i migranti contemporanei, con la loro organizzazione transnazionale dell'esistenza,

¹⁹² Hall S., “Introduction: Who Needs ‘Identity’?” in *Questions of Cultural Identity*, di Hall S., Du Gay P., Sage, London etc., 1996, p. 4.

¹⁹³ *Id.*, p. 99.

¹⁹⁴ Ruba S., “Mobilità transnazionali e cittadinanza. Per una geografia di genere dei confini”, in Salvatici S., (ed.), *Confini. Costruzioni, Attravesamenti, Rappresentazioni*, Rubbettino, Catanzaro, 2005, p. 153.

¹⁹⁵ Nei prossimi paragrafi verranno approfonditi i *Transnational Studies*.

realizzano nuove cartografie dello spazio sociale e considerano la propria casa come un luogo “deterritorializzato”, che manca cioè di una precisa collocazione.¹⁹⁶ Questa condizione diasporica – per usare le parole di James Clifford – queste *collective homes away from home*¹⁹⁷ sottolineano una fitta rete di legami culturali, politici ed economici che attraversano una molteplicità di territori nazionali: «The empowering paradox of diaspora is that dwelling here assumes a solidarity and connection there. But there is not necessarily a single place or an exclusivist nation. [...] (It is) the connection (elsewhere) that makes a difference (here)».¹⁹⁸

L'appartenenza a molteplici luoghi contribuisce a creare le *multiple identities* che acquisiscono costantemente nuove forme e significati poiché sono influenzate dall'interazione di momenti storici e contesti socio-culturali con cui l'individuo viene a contatto.¹⁹⁹ Una ricchezza di esperienze e prospettive personali e collettive si intrecciano e si possono successivamente trasformare in modo che, secondo Donald Nonini e Aihwa Ong, il transnazionalismo ci presenti «new subjectivities in the global arena».²⁰⁰ A tal proposito, Stuart Hall, nell'introduzione a *Questions of Cultural Identity* (1996), afferma che le identità, sottoposte a costanti processi di cambiamento e trasformazione, non possono essere univoche, bensì frammentate: «[...] never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic,

¹⁹⁶ *Id.*

¹⁹⁷ J. Clifford, “Diasporas”, in *Cultural Anthropology*, vol. 9, 1994, pp. 302-338.

¹⁹⁸ *Id.*, p. 322.

¹⁹⁹ Giddens, A., *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age.*, Polity Press, Cambridge, 1991.

²⁰⁰ Nonini D. M., Aihwa O., “Chinese transnationalism as an alternative modernity”, in Aihwa Ong and Donald M. Nonini (eds), *Ungrounded Empires: The Cultural Politics of Modern Chinese Transnationalism*, Routledge, Londra, 1997, pp. 3-33, p.3.

discourses, practices, and positions».²⁰¹ Non più circuiti chiusi o pacchi pre-confezionati ancor prima del confronto col mondo, le identità si relazionano con uno spazio che varca i confini geografici e culturali perciò vengono influenzate e modificate da questi spostamenti. Salih parla di uno spazio strategico che potrebbe prevenire l'esclusione sociale e il rafforzamento delle barriere:

In un certo senso la dimensione transnazionale può essere metaforicamente vista come un terzo spazio, dove i soggetti detengono una forma di potere, identificabile proprio in quella resistenza all'integrazione e assimilazione ad una nazione, che costituisce una forma di anomia come fonte di azione sociale e capitale di difficile concettualizzazione per le teorie sociologiche tradizionali.²⁰²

Ciò non significa che un'identità multipla cambia completamente a seconda del luogo in cui si trova, cancellando ciò che ha incontrato prima; piuttosto, essa incrementa le proprie conoscenze sulla base di una memoria che farà sempre parte della propria molteplicità. Hellen Gorashi, in un saggio dal titolo *Multiple Identities Between Continuity and Change* (2003) conferma che le identità multiple sono influenzate sia dai cambiamenti sociali che dagli spostamenti geografici, inoltre hanno comunque elementi di continuità con le esperienze passate. Gorashi, citando Rätzel e Bourdieu, afferma che il giusto equilibrio tra

²⁰¹ Hall S., "Introduction: Who Needs 'Identity'?" in *Questions of Cultural Identity*, di Hall S., Du Gay P., Sage, London etc., 1996, p. 4.

²⁰² Ruba S., "Mobilità transnazionali e cittadinanza. Per una geografia di genere dei confini", in Salvatici S., (ed.), *Confini. Costruzioni, Attravesamenti, Rappresentazioni*, Rubbettino, Catanzaro, 2005, p. 154.

cambiamento e continuità permette l'esistenza di identità che non sono imposte *a priori* ma costruite *in itinere* dai soggetti stessi.²⁰³

I.3.2 Le identità multiple e la mobilità

In questa nuova dimensione, concetti quali nazionalità, identità razziale, etnica e culturale iniziano a vacillare e si assiste all'avanzare di una società multiculturale caratterizzata da quella che il filosofo Édouard Glissant chiama 'totalità-mondo'.²⁰⁴ Una totalità che, valorizzando la mobilità, diventa lo specchio di migrazioni non solo fisiche ma anche metaforiche e salva l'individuo dalla concezione dell'identità come categoria creata dal sistema stato-nazione:

[...] è l'erranza ciò che spinge l'ente ad abbandonare i pensieri del sistema e a sostituirli con pensieri forse, non di esplorazione, perché questo termine ha una connotazione colonialista, ma di indagine del reale, pensieri di spostamento che sono anche pensieri di ambiguità e di incertezza che ci preservano dai pensieri di sistema, dalla loro intolleranza, dal loro settarismo.²⁰⁵

La differenza, le migrazioni, ma anche le radici culturali e la memoria, trovano, il loro punto d'incontro nelle identità multiple che diventano il nuovo paradigma interpretativo della società contemporanea. Secondo Giorgio Porcelli ciò è dovuto al fatto che i luoghi di sicurezza della modernità non esistono più.²⁰⁶ Questi luoghi – ovvero la famiglia, il lavoro, la cultura, la lingua, l'omogeneità etnica e la religione – non sono più fissi, rigidamente radicati in uno spazio delimitato perché l'uniformità

²⁰³ Gorashi H., Multiple Identities between continuity and change, The narratives of Iranian wome in Exile, in *Focaal – European Journal of Anthropology* no. 42, 2003: pp. 63-75, p.64.

²⁰⁴ Glissant É., *Poetica del diverso*, Meltemi, 2004, p.66.

²⁰⁵ *Id.*, p.100.

²⁰⁶ Porcelli, G. *Identità in frammenti: prospettive globali di sociologia della conoscenza*, Franco Angeli, Milano, 2012, p.100.

sociale, tipica della società moderna, ha lasciato il posto alle differenze culturali.²⁰⁷ Anche Paul Gilroy propone interessanti provocazioni a riguardo, facendo riferimento a James Baldwin²⁰⁸, Richard Wright²⁰⁹ e William Edward Burghardt Du Bois,²¹⁰ ovvero scrittori che sentono di appartenere non solo ad una originaria comunità diasporica ma anche alle culture dei luoghi che abitano. Secondo Gilroy queste personalità artistiche offrono più contesti in cui rivendicare la propria identità, almeno per due ragioni:

The first arises from the urgent obligation to reevaluate the significance of the modern nation-state as a political, economic, and cultural unit. Neither political nor economic structures of domination are still simply coextensive with national borders. This has a special significance in contemporary Europe, where new political and economic relations are being created seemingly day by day, but it is a worldwide phenomenon with significant consequences for the relationship between the politics of information and the practices of capital accumulation. [...]The second reason relates to the tragic popularity of ideas about the

²⁰⁷ *Id.*

²⁰⁸ James Baldwin nasce a New York nel 1924 e viaggia per tutta la sua vita tra Parigi, New York, Istanbul e la Svizzera dove muore nel 1987. Pubblica la raccolta *Notes For A Native Son* (1955) e il racconto *Giovanni's Room* (1956), discutendo tematiche molto forti, come l'omosessualità e le relazioni tra persone di etnie diverse. Partecipa attivamente al movimento per i diritti civili dei neri e scrive *The Fire Next Time* (1963), una raccolta contenente due saggi e considerata una delle più importanti per quanto riguarda la lotta contro le discriminazioni razziali.

²⁰⁹ Scrittore nato nel Mississippi nel 1908 ma trasferitosi in Francia dopo aver visitato la Spagna durante il periodo dittatoriale di Francisco Franco, l'Asia, l'America Latina ed il Ghana durante la rivoluzione, Richard Wright pubblica il celebre romanzo *Native Son* (1940) che influenzerà il pensiero di Caryl Phillips.

²¹⁰ DuBois, primo studente afro-americano ad Harvard ad ottenere un dottorato di ricerca in ambito sociologico, conia il termine *double consciousness* per riferirsi alla multiculturalità della popolazione nera negli Stati Uniti. La "doppia coscienza" di cui parla lo studioso è: «[...] a peculiar sensation, [...] (a) sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. The history of the American Negro is the history of this strife- this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self. In this merging he wishes neither of the older selves to be lost. He does not wish to Africanize America, for America has too much to teach the world and Africa. He wouldn't bleach his Negro blood in a flood of white Americanism, for he knows that Negro blood has a message for the world. He simply wishes to make it possible for a man to be both a Negro and an American without being cursed and spit upon by his fellows, without having the doors of opportunity closed roughly in his face». Du Bois W. E. B., *The Souls of Black Folk*, Dover Publications, New York, 1903, pp 2-3.

integrity and purity of cultures. In particular, it concerns the relationship between nationality and ethnicity.²¹¹

Le motivazioni che Gilroy offre riguardo al concetto di *hybrid identity* spostano l'attenzione dalla prospettiva strettamente nazionalista, che ha caratterizzato il pensiero euro-americano moderno, a quella della riconsiderazione delle diverse forme culturali. Per secoli, infatti, l'attenzione degli studiosi è stata rivolta al ruolo che la Nazione ha avuto nella formazione identitaria. Tuttavia, secondo l'ideologia nazionalista, la diversità interna rientrava sempre in una sorta di omogeneità nazionale: qualunque differenza etnica esistesse tra i cittadini era tenuta assieme dalla loro cittadinanza che li distingueva dalle 'altre' nazionalità. Già nel 1966, Berger and Luckmann ribaltano questa ideologia. Essi preparano così il terreno per un'idea diversa del concetto di identità affermando che, pur essendo oggettivamente associata ai luoghi in cui gli individui abitano nel mondo, essa si forma: «[...] only *along with* that world. [...] [A] coherent identity incorporates within itself all the various internalized roles and attitudes».²¹²

È Stuart Hall ad assumere una posizione più decisa. In *Ethnicity: Identity and Difference* (1991) Hall parla dell'identità in termini di *unsettled space*²¹³ poiché essa è una sorta di questione aperta, irrisolta, che non può essere considerata come un punto fisso o un terreno di azione. Essa è piuttosto un processo proprio in quanto scissa: «Identity is not a fixed point but an ambivalent point. Identity is also the relationship

²¹¹ Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, p.481-482, corsivo mio.

²¹² Berger P., Luckmann T., *The Social Construction of Reality: A treatise on the sociology of knowledge*, Anchor Books, New York, 1966, p.132.

²¹³ Hall S., 'Ethnicity: Identity and Difference', in *Radical America*, 23 (4), 1991, 10.

of the Other to oneself».²¹⁴ Negli anni '90 del Novecento queste riflessioni spingono Katzenstein, Jepperson e Wendt ad affermare che il termine identità fa implicitamente riferimento a: «[...] mutually constructed and evolving images of self and other».²¹⁵ Richard Handler, invece, ricorda che le culture ed i gruppi sociali ad ogni livello analitico – locale, regionale, nazionale o transnazionale - devono essere interpretate come processi in corso di “costruzione” e “negoiazione”;²¹⁶ egli denuncia la sterilità nel considerare concetti quali nazione, etnia, cultura e tradizione entità immutabili. Tra i pionieri di questa filosofia vi è anche Homi Bhabha che si oppone ad uno storicismo retrogrado che continua a dominare il pensiero critico occidentale:

The move away from the singularities of ‘class’ or ‘gender’ as primary conceptual and organizational categories, has resulted in an awareness of the subject positions - of race, gender, generation, institutional location, geopolitical locale, sexual orientation - that inhabit any claim to identity in the modern world. What is theoretically innovative, and politically crucial, is the need to think beyond narratives of originary and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences. These ‘in-between’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood - singular or communal - that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.²¹⁷

Considerando la nazione in termini di ibridità, liminalità, *in-betweenness*, il pensiero di Bhabha è fortemente innovativo e sovversivo in quanto considera lo Stato-nazione come uno spazio interstiziale capace di contenere diverse identità e di ri-definire le nostre società senza

²¹⁴ *Id.* p.15

²¹⁵ Jepperson R. L., Wendt A. e. Katzenstein P.J., ‘Norms, Identity and Culture in National Security’, in *The Culture of National Security: Norms and Identity in World Politics*, (a cura di) Peter J. Katzenstein, Columbia University Press, New York, 1996, p.59.

²¹⁶ Handler R., ‘Is Identity a Useful Cross-Cultural Concept?’ In *Commemoration: The Politics of National Identity*, ed. John R. Gillis, Princeton University Press, Princeton, 1994, p. 27.

²¹⁷ Bhabha H.K., *The Location of Culture*, Routledge, New York, 2004, p.2.

rinchiuderle in categorie precostituite o confini nazionali. Anche la filosofia di Clifford e Said dialoga con quella di Bhabba. L'autore di *The Predicament of Culture* (1988) si chiede apertamente: «Yet what if identity is conceived not as a boundary to be maintained but as a nexus of relations and transactions actively engaging a subject?».²¹⁸ Said, in *Culture and Imperialism* (1993), invece, concorda con il rifiuto dell'unicità identitaria e denuncia il carattere escludente delle etichette sociali affermando che:

No one today is purely one thing. Labels like Indian, or woman, or Muslim, or American are not more than starting-points, which if followed into actual experience for only a moment are quickly left behind. Imperialism consolidated the mixture of cultures and identities on a global scale. But its worst and most paradoxical gift was to allow people to believe that they were only, mainly, exclusively, white, or Black, or Western, or Oriental. Yet just as human beings make their own history, they also make their cultures and ethnic identities. No one can deny the persisting continuities of long traditions, sustained habitations, national languages, and cultural geographies, but there seems no reason except fear and prejudice to keep insisting on their separation and distinctiveness, as if that was all human life was about.²¹⁹

Il pensiero di Said, pur essendo incentrato sul divario tra le culture occidentali e quelle orientali, può essere considerato come un modo alternativo di guardare alla storia dell'uomo, perché questa prospettiva si basa sulla volontà di abbattere le barriere che dividono le culture. Lungi dall'idea che si debba dimenticare la storia delle guerre per la conquista dei territori, Said afferma che la questione dell'identità non riguarda solo “soldati e cannoni” ma anche «ideas, about forms, images and imaginings».²²⁰ Non si può, a tal riguardo, non citare un altro saggio di

²¹⁸ Clifford J., *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 1988, p. 344.

²¹⁹ Said E., *Culture and Imperialism*, Vintage Book, New York, 1993, p. 336.

²²⁰ *Id.*, p. 242.

Stuart Hall dal titolo *Who needs identity?* (1996). Ponendosi domande sulla logica del discorso identitario, Hall ribadisce che, nonostante le identità siano state concepite come elementi stabili in modo da essere un'ancora di salvezza per un mondo in rapido cambiamento; in realtà, è proprio attraverso le differenze e i cambiamenti culturali che esse si costruiscono:

Throughout 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 at its 'margin', an excess, something more. The unity, the internal homogeneity, which the term identity treats as foundational is not a natural, but a constructed form of closure [...].²²¹

Una provocazione del genere rifiuta la capacità di esclusione dei popoli e implica che il fondamento costitutivo delle identità non debba più coincidere con i confini geografici o con una visione monoculturale della società.²²² Bisogna precisare, però, che nel caso di Caryl Phillips l'enfasi posta sulla sua condizione di *displacement* non scaturisce solo da un punto di vista biografico. La capacità di inglobare identità multiple nella propria personalità è dovuta anche al rifiuto persistente delle etichette che la critica ha cercato di attribuirgli. Infatti, tra i tanti studiosi che si sono interessati alle opere di Caryl Phillips, alcuni gli hanno impresso una sorta di etichetta geografica e/o letteraria.²²³ Rini Vyncke lo

²²¹ Hall S., "Introduction: Who Needs 'Identity'?" in *Questions of Cultural Identity*, di Hall S., Du Gay P., Sage, London etc., 1996, p. 5.

²²² Floriani S., *Identità di frontiera: migrazione, biografie, vita quotidiana*, Rubbettino, Catanzaro, 2004.

²²³ In un'intervista ad Anita Sethi, Caryl Phillips afferma che anche l'accettare l'etichetta di "scrittore" può essere un "noose around the neck", ovvero, un cappio al collo. Cfr. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/caryl-phillips-i-prefer-not-to-raise-my-head-above-the-parapet-1688887.html>

ha definito «a second generation postcolonial author»²²⁴, mentre, Elena Machado Sáez, in *Postcoloniality, Atlantic Orders, and the Migrant Male in the Writings of Caryl Phillips* (2005), scrive che Caryl Phillips fa parte della generazione di scrittori caraibici postcoloniali.²²⁵ È opportuno, inoltre, ricordare che Caryl Phillips è stato inserito sull'enciclopedia online di scrittori postcoloniali²²⁶ sotto la voce “*Caribbean*”. Eppure la consapevolezza di non appartenere soltanto alla *black working-class* dello Yorkshire²²⁷ in cui è cresciuto, spinge Phillips a rifiutare tutte le etichette con cui è stato definito per affermare: «I resist being labelled, but it took me a while to realize I didn't have to make my life a narrative of resistance. Within myself I contain many worlds; I want to embrace all of them».²²⁸ La conseguenza diretta delle sue migrazioni sono, infatti, i diversi mondi contenuti nella sua personalità artistica. Anche Axel Stähler conferma l'impossibilità di imprimere un'etichetta alla personalità di Phillips:

Himself of mixed ancestry (African, European, Indian, and Jewish), his writing making ample use of postmodern narrative techniques, resorting to an impressive range of intertextuality, and often designated postcolonial or Caribbean, black British, British and, more recently, also AfricanAmerican, Phillips is an author who cannot be labelled – nor does he want to be.²²⁹

²²⁴ Rini Vyncke, *From The Final Passage (1985) to In the Falling Snow (2009): Caryl Phillips as a Second Generation Postcolonial Author* (MA dissertation, Ghent University, Belgium, 2009-2010)

²²⁵ Elena Machado Sáez che ha scritto in *Postcoloniality, Atlantic Orders, and the Migrant Male in the Writings of Caryl Phillips*, Small Axe, Volume 9, 2005, pp.17-39, p.18.

²²⁶ Cfr. www.postcolonialweb.org

²²⁷ Phillips C., *Color Me English: Migration and Belonging Before and After 9/11*, The New Press, New York, 2011, p.86.

²²⁸ Phillips C. cit., in M. Jaggi, *Rites of passage*, *The Guardian*, Saturday November 3, 2001.

²²⁹ Stähler, Axel, “*Not Afraid of Ambiguity*”: *Caryl Phillips in Interview with Axel Stähler*. *Anglistik*, 18 (2), (2007) pp. 197-203, p.1.

Stahler considera la scrittura di Phillips come *medium for individual and collective self-exploration*²³⁰ e afferma che in essa si riflettono le sue identità/eredità perché l'autore affronta questioni come il *displacement*, la memoria e l'identità, usando spesso coppie di opposti come bianco/nero, *home/exile*, *strangeness/familiarity*. Non è un caso se nella scrittura phillipsiana i concetti di nazionalità, *belonging* e *identity* occupano un ruolo centrale. Phillips sostiene che, nonostante l'innegabile contributo che scrittori di altre nazionalità abbiano dato alla letteratura inglese, la Gran Bretagna resta: «a country for whom a sense of continuity with an imagined past continues to be a major determinant of national identity».²³¹

I.4 Modernità liquida e radici rizomatiche

Se parlare di attraversamento di confini e, quindi, di spazi, mette in primo piano una delle dialettiche più conflittuali della storia umana, ovvero quella tra identità ed alterità, prendere le distanze da categorie precostituite – come quelle di etnia, genere, nazionalità, famiglia o classe sociale, significa muovere passi significativi verso la comprensione degli *in-between spaces* in cui gli scrittori dalle identità fluide lavorano. La relazione con chi viene considerato “altro”, “altro” da sé, è infatti influenzata da una rete di informazioni precostituite dal contesto della cultura di appartenenza. A tal riguardo, Romano afferma che l'uomo è strettamente dipendente dal suo contesto culturale perché il suo modo di

²³⁰ *Id.*

²³¹ Phillips, C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, p. 296.

rappresentare la realtà: «[...] è preselezionato dalle conoscenze, dalle esperienze precedentemente acquisite, dai pregiudizi che ciascuno struttura. Tali pregiudizi costituiscono la nostra indispensabile ed imprescindibile precomprensione delle cose».²³² Stabilire una relazione con l'altro da sé e abbracciare diverse culture non significa negare il proprio essere, bensì spogliarsi delle rigide nozioni fisse a favore di una modernità liquida²³³ – per usare le parole di Zygmunt Bauman – in cui ogni individuo non può più essere riconosciuto in relazione ad una identità isolata, poiché «nel nostro mondo fluido impegnarsi per tutta la vita nei confronti di un'identità [...] è un'impresa rischiosa. Le identità sono vestiti da indossare e mostrare, non da mettere da parte e tenere al sicuro[...]».²³⁴ Nel panorama sociologico, Bauman è un esempio perfetto di identità multipla e transnazionale perché la sua vita è stata caratterizzata sia da migrazioni forzate che da spostamenti volontari. Nato in Polonia e con origini ebraiche, fu costretto ad emigrare nel 1925 nell'Unione Sovietica per sfuggire all'Olocausto. In seguito, dopo brevi periodi in Israele e Australia, Bauman ebbe l'opportunità di insegnare all'Università di Leeds dove rimase fino al 1990,²³⁵ stesso periodo in cui

²³² Romano R. G., "Identità e alterità nella società post-moderna: quale dialogo?", in *Quaderni di Intercultura Anno II*, 2010, p.13.

²³³ *Modernità Liquida* è il nome del volume di Zygmunt Bauman che interpreta la fase attuale della nostra società e identifica il concetto di fluidità come chiave di lettura dei cambiamenti in atto: «I fluidi viaggiano con estrema facilità. Essi «scorrono», «traboccano», «si spargono», «filtrano», «tracimano», «colano», «gocciolano», «trapelano»; a differenza dei solidi non sono facili da fermare: posso aggirare gli ostacoli, scavalcarli, o ancora infiltrarvi. Dall'incontro con i corpi solidi escono immutati, laddove questi ultimi, qualora restino tali, non sono più gli stessi, diventano umidi o bagnati. La straordinaria mobilità dei fluidi è ciò che li associa all'idea di «leggerezza» (cit. p. VII). Bauman Z., *Modernità Liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2002.

²³⁴ Bauman Z., *Intervista sull'identità*, a cura di B. Vecchi, Laterza, Roma-Bari, 2003, p.87.

²³⁵ Mi sembra doveroso riportare un passo del prologo di una celebre intervista in cui Bauman ci racconta un aneddoto che 'sintetizza' le migrazioni della sua vita. Quando l'Università Carlo di Praga decise di conferirgli la laurea *honoris causa* si sollevò un 'problema' relativo alla sua identità poiché alla cerimonia doveva essere suonato l'inno del paese di provenienza del neolaureato. Problema

Phillips risiedeva a Leeds. Bauman affronta la questione dell'identità e in *Intervista sull'identità* (2003) sostiene che gli schemi di riferimento culturali che ogni società pone all'individuo crollano davanti alla velocità con cui il mondo stesso avanza. Il sociologo, facendo implicitamente riferimento alle migrazioni, sia forzate che volontarie, e all'attraversamento degli spazi che da sempre caratterizza l'umanità, afferma che questi schemi:

Faticano ad assimilare contenuti nuovi [e sono] troppo limitati e ingombranti per alloggiare tutte quelle nuove, inesplorate e non sperimentate identità, così allettanti e a portata di mano, ognuna delle quali offre benefici eccitanti perché inconsueti, e promettenti perché ancora non screditati. Gli schemi, rigidi e appiccicaticci come sono, hanno anche un altro difetto: è difficile ripulirli dei vecchi contenuti e sbarazzarsi di loro una volta scaduti. Nel mondo nuovo di opportunità fugaci e di fragili sicurezze, le identità vecchio stile, non negoziabili, sono semplicemente inadatte".²³⁶

Le identità "non negoziabili" di cui parla Bauman possono essere considerate l'opposto delle *multiple identities*. Avendo identità restie al cambiamento, alcuni individui, pur attraversando diversi spazi, restano appannaggio degli ancoraggi sociali e dei quadri di riferimento

risoltostrategicamente dal sociologo grazie alla scelta di una "identità europea", l'unica che non lo facesse sentire 'altro': «[...]mi chiesero di scegliere tra l'inno britannico e l'inno polacco... Beh, non trovai facile dare una risposta. La Gran Bretagna era il paese che avevo scelto e che mi aveva scelto offrendomi una cattedra quando la permanenza in Polonia, il mio paese di nascita, era diventata impossibile perché mi era stato tolto il diritto di insegnare. Laggiù, però, in Gran Bretagna, io ero un immigrato, un nuovo venuto, fino a non molto tempo fa un profugo da un paese straniero, un alieno. Poi sono diventato un cittadino britannico naturalizzato, ma quando sei un nuovo venuto puoi mai smettere di esserlo? Non avevo intenzione di passare per un inglese e né i miei studenti né i miei colleghi hanno mai avuto il minimo dubbio che fossi uno straniero, un polacco per essere esatti. Questo tacito *gentlemen's agreement* ha impedito ai nostri rapporti di guastarsi: al contrario, li ha resi onesti, tranquilli e nel complesso sereni ed amichevoli. Avrei dovuto quindi far suonare l'inno polacco? Ma anche questa scelta non aveva molto fondamento: trent'anni e passa prima della cerimonia di Praga ero stato privato della cittadinanza polacca. La mia esclusione era stata ufficiale, avviata e confermata da quel potere che aveva la facoltà di distinguere il «dentro» dal «fuori», chi apparteneva da chi no: pertanto il diritto all'inno nazionale polacco non mi competeva più. Janina, la compagna della mia vita, ha trovato la soluzione: perché non far suonare l'inno europeo? Effettivamente, perché no? Europeo lo ero, senza dubbio, non avevo mai smesso di esserlo: ero nato in Europa, vivevo in Europa, lavoravo in Europa, pensavo europeo, mi sentivo europeo». *Id.*, pp. 3-4.

²³⁶ *Id.*, pp.27-28.

tradizionali. Ciò non significa che un'identità transnazionale non abbia caratteristiche personali bensì, lontana da ingombranti eredità, secondo Bauman, essa gode di una condizione di indefinitezza dell'“io” e vive in piena libertà:

Una volta che l'identità ha cessato di essere un'eredità ingombrante (in quanto inseparabile da noi) ma confortevole (in quanto impossibile da perdere) e non è più l'atto di un impegno valido per sempre in qualcosa che potrebbe e dovrebbe durare da qui all'eternità, ma è diventata piuttosto il compito a vita di individui orfani di eredità non negoziabili e privati di approdi credibili e fidati, l'identità stessa non può che trasformarsi, come di fatto avviene, in un tentativo [...] di lavarsi le mani dei propri impegni precedenti e di sottrarsi al rischio di restare impantanati in un qualche impegno di cui altri sarebbero ben lieti e desiderosi di lavarsi a loro volta le mani.²³⁷

Di identità fluide si sono anche occupati Silvia Schultermandl e Sebnem Toplu che, in un volume intitolato *A Fluid Sense of Self: The Politics of Transnational Identity* (2010), affermano che le identità sono troppo complesse da poter essere relegate nei confini di una sola nazione. Esse sono, infatti, *fluid entities* che, creando un “*fluid sense of self*”,²³⁸ ripudiano di concepire l'identità in modo unificato perchè essa è diventata «a contested idea due to its inherent practices of assigned specific labels to identities, such as one artificially directed race, class or gender».²³⁹ A conferma di ciò, Antonella Cirillo nel recente volume dal titolo *Xenia, nuove sfide per l'integrazione sociale* (2015) si esprime sul concetto di identità come qualcosa di fluido spiegando che la deterritorializzazione e il movimento spazio-temporale degli uomini ha cambiato la situazione

²³⁷ Bauman Z., *La società individualizzata*, Il Mulino, Bologna, 2002, pag. 188-192.

²³⁸ Id. p. 193.

²³⁹ Schultermandl S., Toplu S., *A Fluid Sense of Self: The Politics of Transnational Identity*, LIT Verlag, Vienna, 2010, pp. 11-13.

globale. I confini tra gli Stati e le culture, ormai evanescenti, mettono in crisi il concetto di appartenenza:

Allo sfaldamento dei legami più solidi e stabili – e delle certezze cognitive – si è risposto nella modernità avanzata con l’affermazione di identità ‘liquide’, ‘multiple’, ‘plurali’ e ‘complesse’ svincolate dall’immediato riferimento locale e di cittadinanze aperte ‘cosmopolite’, ‘universalistiche’ e ‘globali’ alternative all’idea e alla pratica di una cittadinanza chiusa definita su base nazionale.²⁴⁰

Lungi dal perdere le loro eredità, le identità fluide affondano, quindi, le loro radici in diverse culture. Caryl Phillips stesso parla di radici in *The European Tribe* (1987) raccontando la prima volta che fece ritorno nei Caraibi. Lo scrittore narra l’insoddisfazione e il *displacement* dovute alla difficoltà di non riuscire a trovare un pieno senso di *belonging* tra le diverse culture appartenenti al suo essere:

Before I explored Europe there was one other journey I felt compelled to make: the journey back to the Caribbean of my birth. The discoveries that I made there were both deep and profound, but I still felt like a transplanted tree that had failed to take root in foreign soil. The direction in which my branches had grown still puzzled me, for the forces that had shaped their development were not to be found in the Caribbean. I found this disturbing, as I hoped that the Caribbean might furnish me with answers to urgently felt questions. In fact, all that happened was that my Caribbean journey heightened an already burning desire to increase my awareness of Europe and Europeans.²⁴¹

La metafora dell’albero trapiantato che fallisce nel suo tentativo di mettere radici in un’altra terra è la stessa che usa Christiana De Caldas Brito, scrittrice contemporanea nata a Rio de Janeiro ed attualmente residente a Roma. Nel suo racconto *Lo zaino della saudade* (1997) anche De Caldas Brito fa ricorso all’immagine delle radici e racconta:

²⁴⁰ Toscano M. A., Cirillo A., *Xenia: Nuove sfide per l’integrazione sociale*, Franco Angeli, Milano, 2015, p. 17.

²⁴¹ Phillips C., *The European Tribe*, Vintage Books, New York, 1987, p. 9.

Come un albero trapiantato, l'immigrato, appena arrivato, ha le proprie radici esposte. C'è rischio, perché le radici non sono ancora entrate nella nuova terra. Quali sono le radici di un essere umano? I suoi affetti, i ricordi, la lingua, le persone simili a lui, le abitudini, il clima dove è cresciuto, i suoni che hanno popolato la sua immaginazione, i colori che ha sempre visto intorno a sé, gli odori familiari. [...] Anche una persona che non è mai emigrata si trova davanti al problema di lasciare vecchi schemi, abbandonare le abitudini che non servono più [...] Questo processo di abbandono si può chiamare "crescita": è comune agli immigrati e a chi non ha mai lasciato la propria città. Stiamo sempre cambiando, aggiungendo qualcosa alla nostra vecchia identità: per questo ciascuno di noi può entrare in empatia con la condizione dell'immigrato.²⁴²

Nei brani dei due autori si può percepire sia il dolore che l'immigrato prova in condizioni di migrazione non volontaria, sia la costante ricerca e l'arricchimento individuale che derivano da un individuo in cui si intrecciano diverse radici culturali. Ma perché sentiamo parlare di radici culturali o popolari? Perché il linguaggio botanico mutua in quello letterario-filosofico? A primo impatto, sembrerebbe quasi impossibile affiancare la parola "radice" all'idea di identità, poiché le radici sono qualcosa che evocano staticità. In realtà, ciò è dovuto al fatto che le radici penetrano nella terra fortificando, nutrendo e rendendo unico ciò che viene sostenuto, l'albero. Nell'immaginario collettivo tutto questo presuppone un orientamento arboreo verticale che, affiancato alla parola identità, può assumere la valenza di "univocità". L'esistenza, in questo contesto, è considerata come qualcosa di unico, radicato – appunto – in una sola cultura, una sola patria, una sola lingua. A tal proposito, il filosofo Gilles Deleuze e lo psicanalista Félix Guattari, nel libro dal titolo *Mille piani* (2000) propongono la sostituzione

²⁴² De Caldas Brito C., *Lo zaino della saudade*, in *Memorie in valigia*, a cura di Sangiorgi R. e Ramberti A., Fara Editore, Santarcangelo di Romagna 1997, p.13-14.

dell'immagine della radice verticale con quella di "rizoma".²⁴³ La metafora è molto forte. Il rizoma, dal greco *ρίζωμα*, che significa 'complesso di radici', deriva da *ρίζα* che significa, appunto, 'radice'.²⁴⁴ È un particolare tipo di radice che cresce in modo orizzontale, per cui, Deleuze e Guattari sostengono che, a differenza degli alberi o delle radici, il rizoma è in grado di mettere in contatto: «un punto qualunque con un altro punto qualunque, e ognuno dei suoi tratti non rinvia necessariamente a tratti della stessa natura, mette in gioco regimi di segni molto differenti e anche stati di non-segni. [...] Il rizoma procede per variazione, espansione, conquista, cattura, iniezione».²⁴⁵

Al contrario della radice verticale, quindi, il procedere del rizoma si sviluppa in maniera trasversale con movimenti decentrati in cui ogni parte può essere connessa a un'altra, senza il necessario passaggio per punti predefiniti.²⁴⁶ Le connessioni che viaggiano al di là di punti prefissati e l'idea del rizoma evocano, secondo il pensiero dei filosofi francesi, l'immagine di una rete in cui tutto è in contatto ma in piena libertà. Ciò che accade al soggetto è l'abbandono della logica essenzialista verso «una logica del senso/evento la cui unità [...] non unifica né totalizza parti, oggetti o soggetti, ma li lascia essere esprimendoli nella loro irriducibile frammentarietà».²⁴⁷

²⁴³ Deleuze G., Guattari F.; Millepiani. *Capitalismo e schizofrenia*, volume I, a cura di Giorgio Passerone, Castelvechi, Roma, 2000.

²⁴⁴ <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=rizoma>

²⁴⁵ Deleuze G., Guattari F.; Millepiani. *Capitalismo e schizofrenia*, volume I, a cura di Giorgio Passerone, Castelvechi, Roma, 2000, p.57.

²⁴⁶ *Id.*, p.18.

²⁴⁷ *Id.*, p. 173.

Anche Carl Gustav Jung, nel volume dal titolo *Simboli della trasformazione* (2012) si esprime a tal riguardo, parlando del procedere rizomatico della coscienza individuale. Infatti, il filosofo considera la coscienza come frutto del rizoma sotterraneo ed afferma che l'individuo «armonizzerebbe meglio con la verità se tenesse conto dell'esistenza del rizoma, giacché l'intreccio delle radici è la madre di ogni cosa».²⁴⁸ In realtà è Eduard Glissant, in *Poetica del diverso* (2004) ad applicare il principio del pensiero della radice e del rizoma al concetto identitario. La radice unica, scrive Glissant, «[...] è quella che uccide tutto intorno a sé, mentre il rizoma è la radice che si estende verso l'incontro con le altre radici».²⁴⁹ Glissant propone un'analisi dell'identità come rizoma che è molto più appropriata a descrivere la condizione degli scrittori transnazionali. Il concetto di identità, secondo il filosofo caraibico, assume la forma rizomatica, tipica delle culture composite, poiché crea una poetica della relazione secondo la quale ogni identità si estende in un rapporto con l'altro.²⁵⁰ Se le culture ataviche, cioè quelle che hanno miti fondatori e libri epici come quella greca con l'Odissea di Omero, «rassicurano la comunità sul suo destino e conseguentemente tendono

²⁴⁸ Jung C. G., *Simboli della trasformazione*, Boringhieri, Torino, (2012), p. 13.

²⁴⁹ Glissant É., *Poetica del diverso*, Meltemi, 2004, p. 45.

²⁵⁰ Glissant distingue fra culture ataviche e culture composite: «Le prime, cioè le culture occidentali, [...] concepiscono la propria lingua come la lingua eletta e sono fondate sull'idea di Genesi, ovvero di creazione del mondo, e sul concetto di filiazione, ovvero legame continuo del presente della comunità a quella genesi. Le culture composite, presenti nei paesi del Terzo Mondo e nelle ex colonie, al contrario, ereditano i propri principi, non li formulano da sé; in esse ogni idea di genesi può solo essere importata, le loro lingue si evolvono in una reciproca contaminazione, si creolizzano per usare l'espressione di Glissant. Rifacendosi a Deleuze e Guattari e alla loro critica della nozione di radice, Glissant classifica le culture ataviche come culture della radice unica, 'quella che uccide tutt'intorno a sé'». S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma, 2000, pp. 57-58.

[...] a escludere l'altro da questa comunità», le culture composite, invece, avranno una letteratura che «stabilirà relazioni e non esclusioni».²⁵¹

L'intrecciarsi delle relazioni culturali, tipico delle identità composite e multiple, non a caso rimanda all'intreccio del rizoma e della rete che non è, o non è più, in contraddizione con l'individualità poiché 'l'altro' viene considerato come valore aggiunto. In tutto ciò, lo scrittore contemporaneo – sostiene Glissant – pur conoscendo una sola lingua, non è una persona monolingue, e non può essere considerata nemmeno come un'entità assoluta, bensì in mutamento «perché scrive in presenza di tutte le lingue del mondo».²⁵² Uno dei compiti più evidenti della letteratura consiste, allora, nel cercare di far ammettere all'umanità che «l'altro non è il nemico, che il diverso non mi cancella, che se cambio nell'incontrarlo non significa che mi diluisco».²⁵³ È in questa dimensione ideale, di totale comprensione e accettazione delle differenze, che le identità multiple stabiliscono relazioni interculturali e creano un dialogo con il mondo reale circostante.

I.5 A *Global sense of place*: le migrazioni transnazionali e la globalizzazione

I.5.1 Verso una cittadinanza transnazionale?

Una prima definizione teorico-empirica delle migrazioni umane, utile a chiarire la portata di tali fenomeni, è quella che mette in evidenza

²⁵¹ Glissant É., *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma, 2004, p.51.

²⁵² *Id.*, p. 32.

²⁵³ *Id.*, p.44.

la loro natura complessa e composita, quale risultante di una pluralità di fattori economici, storico-sociali, culturali e psicologici.²⁵⁴ Come afferma Lidia Lo Schiavo in *Migrazioni transnazionali, multiculturalismo, democrazia, prospettive normative e problemi empirici* (2010), le migrazioni sono il prodotto di «un complesso di relazioni sociali che coinvolgono i migranti, i non migranti, coloro che possono diventarlo, le società di arrivo e di partenza, lo spazio transnazionale delle relazioni tra società, tra gruppi, individui, Stati».²⁵⁵

Poichè una delle più grandi migrazioni che ha definito l'umanità è stata la diaspora africana, definita da Gilroy come *transnational and intercultural multiplicity*,²⁵⁶ coloro che ne fanno parte non sono soltanto cittadini di una macro comunità diasporica di africani, il cosiddetto *Black Atlantic people*,²⁵⁷ sono anche individui che non potranno mai appartenere soltanto ad un luogo e, ancor prima di nascere, saranno cittadini transnazionali con un'identità ibrida. Gilroy concentra la sua analisi sulla tratta degli schiavi tra l'Africa e le Americhe e sull'esperienza delle comunità di immigrati neri nella Gran Bretagna postcoloniale. A tal riguardo, Miguel Mellino precisa che nelle intenzioni di Gilroy:

[...]questo spazio socioculturale, cosmopolita e delocalizzato, può essere pensato dalle diverse comunità nere - afrocaraibici, neri europei, africani e afroamericani - come quel background comune su cui ricreare *identità culturali e politiche alternative a quelle assolute o essenziali. L'essenza di questo Atlantico nero, infatti, è*

²⁵⁴ Lo Schiavo L., "Migrazioni transnazionali, multiculturalismo, democrazia, prospettive normative e problemi empirici", in *Quaderni di Intercultura*, Anno II/2010, pp. 1-18.

²⁵⁵ *Id.*, p.1.

²⁵⁶ Gilroy P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, p.195.

²⁵⁷ *Id.*

*costituita da una cultura nera diasporica, intesa come una forma transnazionale di creatività culturale, irriducibile a qualsiasi tradizione nazionale o base etnica.*²⁵⁸

L'Atlantico nero di Gilroy propone, quindi, forme di identità diverse da quelle nazionali e, per questo motivo, ha creato quelle che Mellino chiama 'controculture della modernità'²⁵⁹ ovvero, spazi transnazionali in cui le espressioni culturali e politiche possono essere lette come una sfida alle concezioni moderne della nazionalità, dell'etnicità e dell'autenticità e integrità culturale.²⁶⁰ Ad ogni modo, quello di *transnational citizenship* sembra assumere una dimensione ossimorica. Come può la cittadinanza essere affiancata all'aggettivo transnazionale?²⁶¹ Il concetto di cittadinanza, infatti, abbraccia diversi campi e può essere inteso come uno status giuridico, una categoria amministrativa, o anche una visione etica che incarna una specifica identità civica, politica e nazionale. A tal riguardo, Geoffrey Stokes, in un articolo dal titolo *Transnational citizenship: problems of definition, culture and democracy* (2004), chiarisce che la cittadinanza è un concetto che indica l'appartenenza individuale ad una comunità politica specifica.²⁶² Questa comunità, un tempo rappresentata dalle città-stato, si è trasformata in seguito in imperi e stati nazionali. Stokes usa invece i

²⁵⁸ Mellino M., *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Meltemi, Roma, 2005, p.136, corsivo mio.

²⁵⁹ *Id.*

²⁶⁰ *Id.*

²⁶¹ Bauböck R., *How Migration Transforms Citizenship: International, Multinational and Transnational Perspectives*. IWE Working Paper Series No. 24, 2002.

²⁶² Stokes G. 'Transnational citizenship: problems of definition, culture and democracy', *Cambridge Review of International Affairs*, 17:1, 119-135, (2004), p. 121. Per approfondimenti cfr. Brock, G. (2002) 'World Citizenship: David Miller versus the New Cosmopolitans', *International Journal of Politics and Ethics*, 2(3), pp. 211-24.; Carter, A. (1997) 'Nationalism and Global Citizenship', *Australian Journal of Politics and History*, 43(1), pp. 67-81; Carter, A. (2001) *The Political Theory of Global Citizenship* (Londra, Routledge); Stokes, G. (2002) 'Democracy and Citizenship', in: A. Carter and G. Stokes (Eds), *Democratic Theory Today* (Cambridge, Polity Press).

termini di *transnationalism*²⁶³ e *transnational citizenship*²⁶⁴ per indicare «[...] those normative traditions of political thought that encompass ways of thinking and acting about issues, events and conditions that transcend the nation state».²⁶⁵ La precisazione di Stokes riguardo la *transnational citizenship* è chiaramente ispirata alla condizione migratoria perché essa implica un viaggio oltre le tradizionali culture nazionalistiche.

I.5.1 L'influenza della globalizzazione

A fare da sfondo alla transnazionalizzazione delle migrazioni contemporanee ci sarebbe una crisi dello stato-nazione dovuta sia ai limiti imposti da categorie come etnicità e 'razza',²⁶⁶ sia alla globalizzazione che come ribadisce Salih: «conferisce particolare intensità alla dimensione transnazionale della migrazione, portando con sé mutamenti radicali [...] a livello dell'esperienza soggettiva dell'appartenenza culturale, dell'identità e dell'azione politica da parte dei migranti [...]».²⁶⁷

Judith Gans conferma il pensiero di Salih e precisa che la nozione di cittadinanza transnazionale è stata influenzata dalla globalizzazione per due precise ragioni:

²⁶³ Stokes G. 'Transnational citizenship: problems of definition, culture and democracy', *Cambridge Review of International Affairs*, 17:1, 119-135, (2004), p. 121.

²⁶⁴ *Id.*

²⁶⁵ *Id.*

²⁶⁶ Prendendo come esempio Du Bois, Gilroy denuncia il disagio dei limiti tradizionali imposti dai confini nazionali, dall'etnicità e dalla 'razza': «Du Bois's travel experiences raise in the sharpest possible form a question common to the lives of almost all these figures who begin as African Americans or Caribbean people and are then changed into something else which evades those specific labels and with them all fixed notions of nationality and national identity. Whether their experience of exile is enforced or chosen, temporary or permanent, these intellectuals and activists, writers, speakers, poets, and artists repeatedly articulate the desire to escape the restrictive bonds of ethnicity, national identification, and sometimes even "race" itself.» Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, p.19.

²⁶⁷ Ruba S., "Mobilità transnazionali e cittadinanza. Per una geografia di genere dei confini", in Salvatici S., (ed.), *Confini. Costruzioni, Attravesamenti, Rappresentazioni*, Rubbettino, Catanzaro, 2005, p.154.

First, the movement of people across national boundaries to live and work calls into question issues of national identity and belonging, of membership in a polity, and of the rights that accrue to that membership. Second, a hallmark of globalization is the existence of transnational and multinational organizations that are overlays on national sovereignty. These exist in parallel with the nation state and both complicate and diffuse the rights and privileges that accrue to citizenship.²⁶⁸

Prestando attenzione al pericolo di omologazione da un punto di vista identitario, nel movimento di vite implicito delle migrazioni, la globalizzazione ha avuto e continua ad avere, quindi, un ruolo importante. Essa implica l'interazione di dinamiche politico-economico-culturali che cambiano ciò che la società era abituata a considerare esclusivo di un luogo.²⁶⁹ Secondo gli studiosi Collier e Dollar, attualmente viviamo la terza fase del fenomeno della globalizzazione in cui le economie nazionali si aprono ancora più di prima agli scambi con l'estero, creando traffici finanziari e collegamenti che rendono labili i confini socio-spaziali.²⁷⁰

Non esiste una definizione esaustiva di 'globalizzazione' e, se Jan Aart Scholte afferma che il termine si riferisce a: «a large public spread across the world as one of the defining terms of late twentieth century

²⁶⁸ Gans J., *Citizenship in the Context of Globalization*, Immigration Policy Working Papers, June 2005, Udall Center for Studies in Public Policy, The University of Arizona, p.1.

²⁶⁹ «Va detto che la globalizzazione economica, che si presenta oggi ai nostri occhi come una possente tendenza di fondo incontrastabile quasi come evento naturale, è quanto alla sua genesi il risultato di un orientamento politico affermatosi negli anni '80 con l'avvio del processo di liberalizzazione dei movimenti di merci e capitali. Un processo di cui non si possono non riconoscere i vantaggi complessivi, ma ha condotto, grazie anche alle recenti innovazioni tecnologiche, ad un'automazione incontrollata del potere di forze cieche di mercato. [...] Oggi lo stato nazionale rappresenta sempre meno la cornice regolatrice entro cui si muove l'economia di mercato, e al contrario è il mercato globale a presentarsi come il quadro di compatibilità entro cui sono costrette a muoversi le politiche degli stati nazionali» Privitera W., *Sfera pubblica e democratizzazione*, Laterza, Bari, 2001, p. 121-122.

²⁷⁰ Secondo una categorizzazione abbastanza condivisa dagli studiosi, il mondo economico è suddiviso in tre fasi di globalizzazione interrotte dalle Guerre Mondiali. La prima fase si colloca circa dal 1870 al 1914; la seconda dal 1945 al 1980; la terza dagli anni '80, con la liberalizzazione di molti mercati, fino ai nostri giorni. Per approfondimenti si rimanda a Collier P. e Dollar D. *Globalizzazione, crescita economica e povertà. Rapporto della Banca mondiale*, Il Mulino, Bologna, 2003.

social consciousness»,²⁷¹ James Rosenau precisa che la globalizzazione non va confusa col globalismo²⁷² e si concentra sugli aspetti politici.²⁷³ Anthony Giddens, invece, sostiene che la globalizzazione sia un fenomeno che implica un allontanamento dalla classica idea di ‘società’ intesa come sistema chiuso e definito.²⁷⁴ Il sistema delimitato di cui parla Giddens è lo stesso di cui discute Anthony McGrew, ovvero lo statonazione. McGrew, infatti, sottolinea i limiti che il concetto di statonazione ha sull’identità e fornisce una descrizione della globalizzazione più precisa:

[...] globalization constitutes a multiplicity of linkages and interconnections that transcend the nation states (and by implication the societies) which make up the modern world system. It defines a process through which events, decisions and activities in one part of the world can come to have a significant consequence for individuals and communities in quite distant parts of the globe.²⁷⁵

Purtroppo, le posizioni dei critici non sono univoche e, se si fa riferimento alle coppie concettuali oppositive quali globalizzazione/statonazione o locale-globale, molti degli studiosi della globalizzazione – quali Sassen,²⁷⁶ Robertson²⁷⁷ e Cerny²⁷⁸ - evidenziano gli effetti omologanti di questo fenomeno. Da un punto di vista sociale, però,

²⁷¹ Scholte J. A., “*Globalisation and Modernity*,” Saggio proposto alla International Studies Association Convention, San Diego, 15–20 April 1995.

²⁷² Il Globalismo è la corrente che crede che la globalizzazione abbia una dimensione prevalentemente economica. L’idea sottesa è quella di una economia libera da influenze dall’alto, e che opera ispirandosi unicamente al modello del mercato autoregolato. Per approfondimenti si rimanda a Albrow M., *The global Age. State and society beyond modernity*, Polity Press, Cambridge, (1996),

²⁷³ Rosenau J., “The Dynamics of Globalisation: Towards an Operational Formulation,” San Diego, Paper presented at the International Studies Association Convention, San Diego, 18 April 1996, 3–4.

²⁷⁴ Giddens A., *The consequences of modernity*, Polity Press, Cambridge, 1990, p.64.

²⁷⁵ McGrew A., “A Global Society” in Hall S., Held D., *Modernity and Its Futures*, Polity Press, Cambridge, 1990, p. 64.

²⁷⁶ Cfr. Sassen S., *Globalization and Its Discontents*, New Press, New York, 1998; Sassen S., *The Global City: New York, Londra, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1998.

²⁷⁷ Robertson R., *Globalisation: Social Theory and Global Culture*, Sage, London etc., 1992.

²⁷⁸ Cerny P. G., “Paradoxes of the Competition State: The Dynamics of Political Globalization,” in *Government and Opposition*, n. 2, spring 1997.

l'interazione tra economie e culture diverse implica quasi sempre la formazione di identità basate su un'organizzazione sociale non più statica e localizzante, in una parola transnazionale. A proposito di ciò, Stuart Hall, in *Modernity and Its Futures* (1995), ricorda che, nonostante le tendenze contraddittorie insite nel fenomeno, la globalizzazione ha almeno tre conseguenze sul concetto di identità nazionale:

1. National identities are being eroded as a result of the growth of cultural homogenization and “the global post-modern.”
2. National and other “local” or particularistic identities are being strengthened by the resistance to globalization.
3. National identities are declining but new identities of hybridity are taking their place.²⁷⁹

Condividendo a pieno il terzo punto della riflessione di Stuart Hall riguardo al declino delle identità nazionali e alla nascita di nuove identità, si potrebbe affermare che la globalizzazione non distrugge l'identità culturale o i modelli di identità nazionale. Piuttosto, come conferma John Tomlinson, la globalizzazione è la forza più significativa nella creazione e proliferazione delle identità culturali.²⁸⁰ I diversi punti di vista della critica, secondo Tomlinson, sono dovuti al fatto che la forma dominante del concetto di identità è proprio quella nazionale.²⁸¹ Del rapporto tra identità e globalizzazione si è occupato anche Giuseppe Scidà. Dichiarando di non escludere del tutto il pericolo omologante intrinseco della globalizzazione, egli afferma che:

²⁷⁹ Hall S., Held D., Hubert D., Thompson K., *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Blackwell, Londra, 1995, p. 619.

²⁸⁰ Tomlinson J., 'Globalization and Cultural Identity', in *The Global Transformations Reader An Introduction to the Globalization Debate*, Held D., McGrew A., Polity Press, Cambridge, 2004, p. 270.

²⁸¹ *Id.*

[...] le obbiettive tendenze omologanti della globalizzazione rischiano di farci perdere di vista le sue altrettanto obbiettive tendenze a produrre eterogeneità, dal momento che, messi a contatto tra loro (e la globalizzazione è anche questo), diversi contesti socio-culturali producono diverse reazioni all'impatto con la diversità.²⁸²

In altre parole, occorre riconoscere le eterogeneità²⁸³ che la globalizzazione produce, perché le identità coinvolte in questo processo, affrontano, o hanno affrontato nel loro passato, migrazioni, volontarie o forzate, che hanno favorito «[...] la pluralizzazione della struttura sociale [rendendo] la presenza di identità multiple, relative ad una molteplicità di appartenenze, una caratteristica comune dell'uomo moderno».²⁸⁴ Le identità che emergono dall'eterogeneità sociale sono dislocate e caratterizzate da un forte conflitto interiore: quello tra *belonging* e *unbelonging* – cioè appartenenza o non-appartenenza – ad una sola cultura. A tal proposito, in un saggio dal titolo *Territorio, luogo, identità* (2009), Marco Antonsich sottolinea il valore positivo dei processi di globalizzazione poiché essi hanno determinato la fine stessa dello Stato-Nazione²⁸⁵ inteso come un'entità delimitata da confini geografici che non è più in grado di dare sicurezze economiche ai suoi abitanti.²⁸⁶ Da qui l'idea di spogliare la nozione di “*place*” di una precisa scala geografica per vestirla di una sorta di “*global sense of place*”²⁸⁷ poiché, il luogo dove

²⁸² Scidà G., *Ragionare di globalizzazione*, Franco Angeli, Milano, 2003, p.76.

²⁸³ *Id.*

²⁸⁴ Lazzarini G., *La società multi-etnica*, Franco Angeli, Milano, 1993, p.60-61.

²⁸⁵ Per approfondimenti si rimanda ad una raccolta di saggi a cura di Elena dell'Agnese *Geo-grafia. Strumenti e parole* (Unicopli, Milano, 2009) in cui studiosi come Richard O'Brien, Keinichi Ohmae e Marco Antonsich, dibattono sui concetti di Stato-Nazione e globalizzazione.

²⁸⁶ Antonsich M. “Territorio, luogo, identità”, in *Geo-grafia, strumenti e parole*, a cura di Elena Dell'Agnese, Unicopli, Milano, 2009, pp. 113-136.

²⁸⁷ Termine coniato da Doreen Massey che a tal riguardo afferma: «[...] there is indeed at the moment a recrudescence of some very problematical sense of place, from reactionary nationalisms, to competitive localisms, to introverted obsessions with “heritage”. We need, therefore, to think through what might be an adequately progressive sense of place, one which would fit in with the current

gli individui di diverse nazionalità si ritrovano, è percepito come spazio positivo e progressivo, aperto a scambi relazionali, e non come un territorio statico.²⁸⁸ Antonsich afferma che ciò sia dovuto al fatto che: «[...] il territorio viene associato ad uno spazio fisso e stabile, storicamente controllato e regolato dal potere dello Stato-nazione, mentre il luogo come spazio relazionale, viene associato ad uno spazio flessibile, mutevole, plurimo, dove la società può svilupparsi liberamente e pienamente al di là dello stato».²⁸⁹ L'idea di relazione del luogo di cui parla Antonsich fu anticipata già da Doreen Massey nel suo libro dal titolo *Space, Place and Gender* (1994). La studiosa sostiene che l'identità di un posto non scaturisce dal susseguirsi di vicende interne allo Stato-nazione, bensì dal fatto che essa venga costruita proprio tramite relazioni sociali: incontri ed intrecci al di fuori dei confini geografici. Infatti, secondo Massey, se si tengono in considerazione gli scambi economico-sociali e gli spostamenti degli individui su scala globale, ogni *place* può essere considerato come un *meeting place*,²⁹⁰ ovvero, il punto della loro intersezione:

Instead then, of thinking of places as areas with boundaries around, they can be imagined as articulated moments in networks of social relations and understandings, but where a large proportion of those relations, experiences and understandings are constructed on a far larger scale than what we happen to define for that moment as the place itself, whether that be a street, or a region or even a continent.

global-local times and the feelings and relations they give rise to, and which would be useful in what are, after all, political struggles often inevitably based on place. The question is how to hold on to that notion of geographical difference, of uniqueness, even of rootedness if people want that, without being reactionary». Massey D., *A Global Sense of Place*, in *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994, p. 151.

²⁸⁸ *Id.*

²⁸⁹ Antonsich M., *Territorio, luogo, identità*, in *Geo-grafia, strumenti e parole*, a cura di Dell'Agnese E., Unicopli, Milano, 2009, p.118.

²⁹⁰ Massey D., *A Global Sense of Place*, in *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994, p. 155.

And this in turn allows a sense of place which is extroverted, which includes a consciousness of its links with the wider world, which integrates in a positive way the global and the local.²⁹¹

In questo contesto, alcune relazioni storicamente e socialmente costruite – come quella tra luogo e identità – da coloro che difendono i confini dello stato-nazione senza confrontarsi con le nuove identità dei migranti, risultano statiche. Ciascuna forma di identità, infatti, non essendo un circuito chiuso, cambia e si modifica attraverso fattori storico-sociali, legati allo spazio e al tempo, ma, soprattutto all’attraversamento degli spazi.²⁹² A tal proposito, è molto interessante il parere di Rebecca Walkowitz in *The Location of Literature: The Transnational Book and the Migrant Writer* (2006). Walkowitz spiega che, l’approccio transnazionale, è ideale per studiare la migrazione poiché riflette lo spostamento da paradigmi *nation-based*²⁹³ a modelli che enfatizzano un mondo di attraversamenti di individui e connessioni transcontinentali.²⁹⁴

I.6 Il transnazionalismo

Il concetto di transnazionalismo nasce originariamente da un insieme di studi sulle compagnie multinazionali nell’ambito della geografia economica, in riferimento al movimento di capitali e alle catene di produzione.²⁹⁵ Solo successivamente i *Transnational Studies* hanno

²⁹¹ *Id.*

²⁹² *Id.*

²⁹³ Walkowitz L. R., “The Location of Literature: The Transnational Book and the Migrant”, *Contemporary Literature*, XLVII/4 (Winter 2006), p. 533.

²⁹⁴ *Id.*

²⁹⁵ Taylor M, Thrift N.J., *The geography of multinationals*, vol. 1, Croom Helm, Londra, 1986.

cominciato a rivolgere l'attenzione allo studio dei flussi migratori internazionali e del processo migratorio inteso non più come movimento lineare o circolare, bensì transnazionale.²⁹⁶

Bisogna precisare che le relazioni transnazionali debbano essere intese come manifestazioni di più ampie tendenze sociali che non si limitano alla sola esperienza degli immigrati; piuttosto, influenzano anche la vita delle persone che accolgono, o dovrebbero accogliere, i nuovi arrivati. Pertanto, discutere lo stato attuale della letteratura sul transnazionalismo ha lo scopo di gettare le basi per un approccio innovativo al teatro di Caryl Phillips. Se lo stile di un autore è legato anche alle esperienze che ha vissuto, è necessario chiedersi in che modo le eredità culturali e le migrazioni abbiano influenzato la stesura degli *stage plays* di Phillips. Aver vissuto, e vivere tuttora, in luoghi diversi da quello in cui è nato e cresciuto, attraversare costantemente spazi frontaliere, riconoscere diverse *homelands*, contribuisce a fare di lui uno scrittore transnazionale.

I.6.1 Un termine in evoluzione

Per parlare di migrazioni transnazionali è doveroso introdurre riflettere sul termine 'transnazionale' che, affiancato allo studio delle migrazioni contemporanee, è ancora pieno di sfumature. Il termine 'transnazionale' è formato dal prefisso di origine latina, 'trans-', che

²⁹⁶ Vertovec S., Cohen R., *Migration, diasporas and transnationalism*, Edward Elgar, Cheltenham, 1999.

significa al di là, attraverso, oltre,²⁹⁷ e dall'aggettivo 'nazionale', che indica l'appartenenza a una nazione considerata come unità etnica, ma anche come organismo politico, economico e sociale.²⁹⁸ Infatti, sul dizionario enciclopedico Treccani, gli aggettivi *soprannazionale* e *supernazionale* risultano essere sinonimi del lemma 'transnazionale' che indica un fenomeno: «che trascende le singole nazioni o ne supera le divisioni, o si estende oltre i limiti di una nazione».²⁹⁹ Quindi, letteralmente, il transnazionalismo indicherebbe uno spostamento fisico-geografico strettamente connesso al movimento, quindi, alla migrazione. In realtà, se il prefisso 'trans-' significa, in questo caso, oltrepassare i confini di una nazione, i *Transnational Studies*, coinvolgendo diverse comunità o identità in 'trans-ito', si occupano anche del superamento delle barriere linguistiche e culturali. Ma cosa è il transnazionalismo applicato al campo letterario? Il termine è stato usato per la prima volta nel 1916 da Randolph Bourne in un articolo dal titolo *Trans-national America* (1916) in cui lo studioso discute la conflittuale dialettica tra identità statunitense e diversità etnica, e immagina una società "cosmopolita" caratterizzata da una nuova forma di pluralismo etnico perfettamente condivisa dagli americani.³⁰⁰

²⁹⁷ Cfr. Il Dizionario online della lingua italiana De Mauro, <http://dizionario.internazionale.it/parola/trans->

²⁹⁸ Cfr. Il Dizionario online della lingua italiana De Mauro, <http://dizionario.internazionale.it/parola/nazionale>

²⁹⁹ Cfr. Il Dizionario enciclopedico Treccani online <http://www.treccani.it/vocabolario/transnazionale/>

³⁰⁰ All'alba della Prima Guerra Mondiale, il critico Rudolph Bourne, ricordando gli ideali democratici ed il cambiamento della società americana, affermava: «Let us speak, not of inferior races, but of inferior civilizations. We are all to educate and to be educated. These peoples in America are in a common enterprise. It is not what we are now that concerns us, but what this plastic next generation may become in the light of a new cosmopolitan ideal. We are not dealing with static factors, but with fluid and dynamic generations. To contrast the older and the newer immigrants and see the one class as democratically motivated by love of liberty, and the other by mere money-getting, is not to illuminate

Ad ogni modo, si dovrà aspettare il 1990 per l'utilizzo del transnazionalismo come nuovo approccio analitico mirato alla comprensione delle migrazioni contemporanee. Infatti, nel 1990, le antropologhe Christina Szanton Blanc, Linda Basch e Nina Glick Schiller, sotto l'egida della Fondazione di ricerca antropologica Wenner-Gren, organizzarono una conferenza dalla quale emerse come risultato una pubblicazione intitolata *Towards a Transnational Perspective on Migration* (1992). Secondo le studiose, il transnazionalismo è un processo attraverso il quale i migranti creano una serie di campi sociali che attraversano i confini nazionali.³⁰¹ Quattro anni dopo, un'altra conferenza, organizzata sempre dallo stesso gruppo, aggiunse importanti novità alle ricerche. Le organizzatrici invitarono alla riflessione 23 studiosi illustrando un paradosso: mentre vi era un crescente numero di persone che viveva in uno spazio situato al di sopra dei confini politici, e l'accumulazione di capitali si espandeva a livello globale, un maggiore numero di Stati-Nazione chiudevano i loro confini e, di conseguenza, si creavano piccole unità territoriali all'interno delle Nazioni stesse.³⁰² Blanc, Basch e Schiller parlarono di 'processi transnazionali',³⁰³ invece che di transnazionalismo per indicare le relazioni sociali alla base dell'esperienza quotidiana degli immigrati e il modo in cui esse venivano mantenute attraverso «multiple, overlapping familial, economic, social,

the future» p.86-88. Bourne R. S., "Trans-National America", in *The Atlantic Monthly*, July, 1916, pp. 86-97.

³⁰¹ Basch, L., N. Glick Schiller & C. Szanton Blanc, *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*, Gordon & Breach Publishers, Amsterdam, 1994, p.27.

³⁰² Szanton Blanc Cristina, Basch Linda, e Glick Schiller Nina, "Transnationalism, NationStates and Culture", in *Current Anthropology*, 1995, n. 4, pp. 683-84.

³⁰³ *Id.*

organizational, religious, and political practices that transcend borders».³⁰⁴

Con il passare del tempo il termine ‘transnazionale’ fu esteso a vari campi di ricerca, dalla sociologia all’antropologia, dalla scienza politica alla geografia. Nel 1999, Steven Vertovec, in un articolo dal titolo *Conceiving and Researching Transnationalism* (1999), ne riassume in sei punti il significato. Secondo il direttore del programma di ricerca dal titolo *Transnational Communities* del dipartimento di studi sociali di Swidon (Regno Unito), il transnazionalismo ha almeno sei diversi punti di analisi. Esso può essere considerato:

- “*Social morphology*”³⁰⁵, ovvero focalizzato nello studio dei migranti che, oltrepassando i confini nazionali, formano ‘comunità transnazionali’ tenute assieme da una rete di rapporti sociali, dalla mobilità e dalla tecnologia.
- “*Type of consciousness*”³⁰⁶, ovvero una coscienza tipica degli individui coinvolti nelle diaspore globali – studiate in modo approfondito dai Cultural Studies – caratterizzata da multiple identificazioni.
- “*Mode of cultural reproduction*”³⁰⁷, associato a quei processi culturali che scaturiscono da una re-interpretazione di stili, istituzioni sociali e pratiche quotidiane. Questi processi sono spesso descritti in termini di sincretismo, creolizzazione, traduzione culturale, e ibridismo, e la moda,

³⁰⁴ *Id.*

³⁰⁵ Vertovec S., *Conceiving and researching transnationalism*, *Ethnic and Racial Studies* n. 2, 1999, pp.448-456.

³⁰⁶ *Id.*

³⁰⁷ *Id.*

la musica, il cinema e le arti visive sono solo alcune tra le aree in cui maggiormente si osservano.

- “*Avenue of capital*”,³⁰⁸ dove i soggetti agenti sono le corporazioni transnazionali e i piccoli capitali inviati dai migranti ai familiari e conoscenti nel paese d’origine.
- “*Site of political engagement*”,³⁰⁹ che coinvolge politicamente sia i singoli individui, che le organizzazioni non governative.
- “*Re-construction of place or locality*”,³¹⁰ ovvero come quell’insieme di pratiche e significati, derivanti da specifici punti geografici, che vengono spesso trasferiti coi migranti stessi.

Alla luce di questo tentativo di catalogazione, numerosi critici hanno avanzato le proprie definizioni. Sheffer afferma che l’esistenza di esperienze ed economie politiche della migrazione sfuggono e rielaborano i confini dello stato-nazione.³¹¹ Brah, invece, concepisce il transnazionalismo come un filo conduttore tra gli studi sulle formazioni diasporiche nella società e il concetto di identità, e sostiene che le identità diasporiche esistano sia a livello locale che globale perché esse creano «networks of transnational identifications encompassing ‘imagined and ‘encountered’ communities».³¹² Anche Katharyne Mitchell si esprime a tal riguardo in due saggi. In *Different Diasporas and the Hype of Hybridity* (1997), si occupa delle identità che si creano negli spazi diasporici definendole ‘ibride’ e afferma: «With both diaspora and

³⁰⁸ *Id.*

³⁰⁹ *Id.*

³¹⁰ *Id.*

³¹¹ Sheffer G., ‘The emergence of new ethno-national diasporas’, in *Migration* 28, 1995, pp. 5–28

³¹² Brah A., *Cartographies of diaspora: contesting identities*. Routledge, Londra, 1996, p.196.

hybridity it is the spaces in the margins, the unfixed spaces in-between states and subject positions that are vaunted as the location of resistance and intervention in hegemonic narratives of race, culture and nation.»³¹³

In un altro saggio, intitolato *Transnationalism* (2000), Mitchell definisce il transnazionalismo come una serie di «cross-border movements in which immigrants develop and maintain numerous economic, political, social and cultural links in more than one nation'».³¹⁴ La nozione di transnazionalismo implica, pertanto, una vasta riconfigurazione della geografia umana. Ciò è dovuto al fatto che l'allontanamento dai confini nazionali sposta l'attenzione sull'attraversamento delle frontiere creando, inevitabilmente, un acceso dibattito critico sui che migranti diventano “trasmigranti”.³¹⁵ I trasmigranti sviluppano e mantengono relazioni di vario tipo (familiari, economiche, sociali, organizzative, religiose e politiche) attraverso i confini degli Stati nazionali. Le reti di relazioni nelle quali si muove il trasmigrante connettono due o più società al punto che nella loro vita quotidiana agiscono, prendono decisioni, sono emotivamente coinvolti e sviluppano la propria identità in relazione a queste reti transnazionali. A conferma di ciò, Ambrosini afferma che il carattere distintivo di questa figura sociale transnazionale sia quello di vivere una vita multipla e provare un multiplo senso di appartenenza.³¹⁶

³¹³ Mitchell K, 'Different diasporas and the hype of hybridity', *Environment and Planning D: Society and Space*, 15, 1997, p. 260.

³¹⁴ Mitchell K., 'Transnationalism'. In Johnston, R.J., Gregory, D., Pratt, G. and Watts, M.J., editors, *The dictionary of human geography* (fourth edition), Blackwell, Oxford, 2000, p. 853.

³¹⁵ *Id.*

³¹⁶ Ambrosini M., “Delle reti e oltre: processi migratori, legami sociali e istituzioni”, in *Stranieri migranti. Reti migranti*, (a cura di) Decimo F., Sciortino G., Il Mulino, Bologna, 2006.

I.6.2 Lo spazio, i non-luoghi e gli spazi transnazionali

Per parlare di spazio transnazionale è necessario cercare di definire cosa sia uno spazio. Anche se sembra sembrerebbe automatico pensare che tutti noi occupiamo uno spazio, abitiamo cioè un luogo specifico, tale localizzazione richiama in causa concetti come appartenenza etnica e sociale, e coinvolge ciò che Susan S. Friedman definisce «the geopolitics of identity within differing communal spaces of being and becoming».³¹⁷ In sostanza, lo spazio, creato e costruito dall'uomo nel tempo, influisce in maniera determinante sulle costruzioni identitarie degli individui che lo vivono. Yi-Fu Tuan, uno dei principali teorici della prospettiva umanistica, afferma che la geografia ha come scopo principale quello di studiare il sentimento e le idee spaziali dell'uomo nell'esperienza, e fa una netta distinzione tra spazio e luogo: «“Space” and “place” are familiar words denoting common experiences. We live in space. There is no space for another building on the lot. [...] *Place is security, space is freedom: we are attached to the one and long for the other*».³¹⁸

Il luogo trasmetterebbe, quindi, un senso di stabilità, mentre lo spazio indicherebbe insicurezza e minaccia. La cultura gioca un ruolo fondamentale in questo discorso ed è necessario riflettere sulla contrapposizione spazio/pericolo – luogo/sicurezza. Nel momento in cui la modernità tenta di abbattere il luogo, inteso come spazio sociale

³¹⁷ Susan S. Friedman, *Mappings. Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton University Press, Princeton, 1998, p. 3.

³¹⁸ Tuan Yi-Fu, *Space and Place The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001, p.1.

costruito entro confini fisici, sostituendovi lo “spazio dei flussi”, il luogo riafferma la sua irriducibilità. La fortunata espressione di Marc Augé, “Non luoghi”, esprime bene questa filosofia. Spazi svuotati di senso che entrano prepotentemente a far parte della quotidianità. Infatti, l’antropologo francese Marc Augé parla degli spazi contemporanei come di ‘non-luoghi’, ovvero spazi che:

[...] scoraggiano l’idea di «insediarsi», rendendo la colonizzazione o l’addomesticamento dello spazio praticamente impossibile. Tuttavia, [...] accettano l’inevitabilità di una loro frequentazione (e a volte anche di un prolungato soggiorno) da parte di elementi estranei e dunque fanno tutto il possibile per rendere la propria presenza «meramente fisica», vale a dire del tutto irrilevante dal punto di vista sociale; cancellare, azzerare, rendere nulle le soggettività idiosincratiche dei loro «passeggeri».³¹⁹

I ‘non-luoghi’ di Augé sono gli aeroporti, le sale d’attesa o le catene alberghiere uguali in tutto il mondo in cui non esiste interazione. I soggetti vengono inghiottiti da porzioni di spazio antropofagiche che assumono, dunque, una funzione omologante.³²⁰ Lo spazio si pone, allora, in una posizione centrale nel discorso della mobilità poiché esso prende in considerazione sia l’estensione geografica delle relazioni sociali che l’esperienza del singolo soggetto in relazione a tutto questo. Anche Doreen Massey si esprime a tal riguardo nei suoi studi. Colei che più di altri ha contribuito a formulare e diffondere gli studi su ‘luogo’ e ‘spazio’ spiega che i crescenti movimenti internazionali di flussi monetari e persone, la globalizzazione e il capitalismo aiutino alla comprensione e

³¹⁹ Augé M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 2009, pp. 62- 63.

³²⁰ *Id.*

l'esperienza dello spazio.³²¹ Infatti, in un volume dal titolo *For Space* (2005), Massey dichiara l'importanza delle relazioni sociali, politiche, economiche e culturali che sono alla base del concetto spaziale, poiché esso col tempo ha assunto la funzione di 'contemporaneità dinamica': «constantly disconnected by new arrivals, constantly waiting to be determined (and therefore always undetermined) by the construction of new relations. It is always being made and is always therefore, in a sense, unfinished».³²² È possibile, allora, pensare anche allo spazio, oltre che all'identità, non più come entità fissa e delimitata, bensì costruttrice di rapporti sociali che diventano transnazionali. Uno dei significati che Steve Vertovec attribuisce al transnazionalismo riguarda proprio lo spazio che il transnazionale occupa e che merita una riflessione più ampia. Infatti, secondo lo studioso, se questo spazio è diventato nella critica il termine che indica «multiple ties and interactions linking people or institutions across the borders of nation-states», d'altra parte si potrebbe creare una confusione concettuale.³²³

Bisogna precisare che il transnazionalismo fa del movimento dell'uomo un vero e proprio campo d'indagine in cui i cambiamenti spaziali assumono un ruolo più influente rispetto alle transizioni temporali. Mentre nel modernismo l'elemento tempo è stato centrale (la sua frammentazione, la celebrazione della 'non linearità', il tempo inteso sia cronologicamente – *chronos* – che come tempo personale del flusso di

³²¹ Massey D., 'A Global Sense of Place', in *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994, p. 2.

³²² Massey D., *For Space*, Sage, London etc., 2005, p. 107.

³²³ Vertovec S., *Conceiving and researching transnationalism*. *Ethnic and Racial Studies* 22,1999, p. 447-448.

coscienza – ovvero *kairos*, dal greco antico, momento opportuno), nella nostra epoca, il tempo diventa accessorio alla più dominante nozione di spazio.³²⁴ Già Foucault, nel 1986 segnalava l'interesse del postmodernismo nella categoria dello spazio affermando che l'umanità fosse influenzata soprattutto dallo spazio: «[...] the anxiety of our era has to do fundamentally with space, no doubt a great deal more than with time».³²⁵ Fredric Jameson conferma questa visione ribadendo che «our psychic experience and our cultural languages are today dominated by categories of space rather than the modernist categories of time».³²⁶

Sempre negli stessi anni, Laclau, nel volume dal titolo *New Reflections on the Revolution of our Time* (1990), si occupa del rapporto tra *transnationalism* e *dislocations*³²⁷ sottolineando la natura ossimorica della relazione tra *time* e *space*. Il tempo, infatti, sarebbe l'opposto dello spazio poichè «the spatialization of an event consists of eliminating its temporality».³²⁸ Anche Urry si esprime a tal riguardo, criticando aspramente Giddens e accusandolo di trascurare nei suoi studi le conseguenze che derivano dal capitalismo sullo spazio globale, poichè: «it is space rather than time which is the distinctively significant dimension of contemporary capitalism».³²⁹ Le preoccupazioni emerse da questo tipo di affermazioni non si sono fatte attendere. Caren Kaplan fa notare l'uso esagerato del concetto spaziale nei discorsi accademici sugli

³²⁴ Massey D., *For Space*, Sage, London etc., 2005.

³²⁵ Foucault M., 'Of Other Spaces', *Diacritics* 16, Spring 1986, p. 22-23.

³²⁶ Jameson F., *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991, p. 16.

³²⁷ Laclau E., *New Reflections on the Revolution of our Time*, Verso, Londra, 1990, p. 41.

³²⁸ *Id.*

³²⁹ Urry J., 'Social Relation, Space and Time', in Derek Gregory and John Urry eds, *Social Relations and Spatial Structures*, Macmillan, Basingstoke, 1985, p.21.

studi transnazionali, sia nel campo economico che in quello letterario, evidenziando l'abuso della nozione di 'un mondo senza confini':

Just how tempting and powerful is the notion of 'a world without boundaries' at this historical juncture? [...] As free-trade zones proliferate and tariffs are dismantled, mobility, flexibility, and speed have become the watchwords of both the traders and the theorists in metropolitan cultures. The notion of a 'world without boundaries' [...] appeals to conservative, liberal and progressive alike – the multinational corporation and the libertarian anarchist might choose to phrase their ideal world in just such terms. But can the formation of free trade zones and post-modern theories of diasporic subjects be equated?³³⁰

Il quesito di Kaplan sulla comparazione tra soggetti diasporici e la formazione delle *free trade zones*³³¹ ha spinto alcuni studiosi ad affermare che la nozione di tempo non può, ad ogni modo, essere completamente ignorata nemmeno negli Studi Transnazionali poiché, come ribadisce Foner, il transnazionalismo non è un discorso nuovo anche se sembra essere stato inventato di recente.³³² Ad ogni modo, focalizzando l'attenzione sui soggetti coinvolti in questo dibattito critico, è importante chiedersi di chi si parla negli Studi Transnazionali. Portes suggerisce che, per poter essere considerato transnazionale, un soggetto debba essere "almeno" bilingue, vivere tra due o più culture e condividere interessi politico-economico-culturali che rendano necessaria la sua presenza in luoghi diversi.³³³ È molto importante, in effetti, conoscere e comprendere le diverse forme che in passato ha assunto il transnazionalismo se vogliamo cogliere qualcosa delle sue complessità

³³⁰ Kaplan C., 'A world without boundaries': the Body Shop's trans/national geographics, in *Social Text* 43, 1995, p. 45.

³³¹ *Id.*

³³² Foner N., 'What's new about transnationalism? New York immigrants today and at the turn of the century', in *Diaspora* 6, 1997, 355.

³³³ Portes A., *Globalization from below: the rise of transnational communities*. ESRC Transnational Communities Programme Working Paper n. 1, 1997, p.16 (disponibile su <http://www.transcomm.ox.ac.uk>).

attuali e di come esso riesca ad intrecciarsi con i discorsi coloniali e postcoloniali caratterizzati da tantissimi movimenti diasporici ed attraversamenti di confini. Mary Louise Pratt parla, infatti, del periodo coloniale e postcoloniale in termini di *transculturation* e, definisce *contact zones*/zone di contatto³³⁴ quegli spazi sociali transnazionali dove gruppi di culture diverse – e quindi anche di identità differenti – si incontrano e si scontrano *vis-à-vis* fino a creare, spesso, relazioni di dominio e subordinazione altamente asimmetriche, tra cui il colonialismo, la schiavitù e le diaspore postcoloniali consequenziali a questi eventi storici.

I.6.3 Il Transnationalismo e i *Diaspora Studies* a confronto

L'attenzione che i critici nell'ambito degli studi transnazionali hanno rivolto ai *Diaspora Studies*, è dovuta al fatto che le due teorie letterarie si basino sull'interesse per il movimento dei migranti. Nell'introduzione ad una raccolta di saggi riguardanti la cosiddetta '*Diasporic Literature*', Mark Shackleton analizza il concetto di diaspora partendo dalle implicazioni epistemologiche del termine: «The notion of diaspora in particular has been productive in its attention to the real-life movement of peoples throughout the world, whether these migrations have been through choice or compulsion. But perhaps of even greater significance to

³³⁴ Pratt M.L., *Imperial eyes: travel writing and transculturation*, Routledge, Londra, 1992.

postcolonial theory has been the consideration of the epistemological implications of the term – diaspora as theory».³³⁵

Il termine diaspora, che ha origini molto più antiche rispetto a quello di transnazionalismo, viene “dal greco διασπορά ‘dispersione’, dal verbo διασπείρω ‘disseminare’. In generale dispersione specialmente di popoli che, costretti ad abbandonare la loro madrepatria, si disseminano in varie parti del mondo [...]”³³⁶ Le diaspore storicamente più note sono quelle dei popoli ebraici e armeni ma, col passare del tempo, il termine è stato attribuito anche ad alcune minoranze religiose europee. Dal 1970 in poi il concetto di diaspora, abbandonando la sola accezione religiosa, ha subito un’inflazione e viene interpretato in diversi modi. Secondo Gabriel Sheffer, la sua diffusione è consequenziale al sorprendente aumento di interesse per la migrazione e la capacità di integrazione dei migranti nei paesi di accoglienza.³³⁷ John Lie, invece, parla di un cambiamento di prospettiva: dalla migrazione internazionale alla diaspora transnazionale.³³⁸ Ad ogni modo, Thomas Faist, in un saggio dal titolo *Diaspora and Transnationalism: What Kind of Dance Partners?* (2010), individua almeno tre caratteristiche che gli studi transnazionali hanno usato per definire la diaspora. La prima caratteristica riguarda le cause che causano la migrazione o la dispersione; la seconda implica una terra di partenza ed una di destinazione; infine, la diaspora deve occuparsi

³³⁵ Shackleton, M., *Diasporic Literature and Theory – Where now?*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, January 11, 2008 , p. XII.

³³⁶ <http://www.treccani.it/vocabolario/diaspora/>

³³⁷ Sheffer G., “Whether the study of ethnic diasporas? Some theoretical, definitional, analytical and comparative considerations” in Prévélakis, G. (dir.), *Les Réseaux des Diasporas*, L’Harmattan, Paris, 1996.

³³⁸ Lie J., “From international migration to transnational diaspora”, *Contemporary Sociology*, Vol. 24, No. 4, 1995, pp. 303-306.

anche dell'integrazione dei migranti e/o delle minoranze nei paesi di insediamento. Le nozioni più antiche di diaspora prevedevano, infatti, che i soggetti/gruppi diasporici creassero nette barriere con le società di arrivo impedendo, così, ogni possibilità di assimilazione politica, economica e culturale.³³⁹ Alla luce di queste affermazioni sarebbe più corretto usare il sostantivo plurale e parlare di 'diaspore'. Gli studiosi si concentrano sull'analisi delle cause sociali dei movimenti dei popoli, sul ritorno delle comunità diasporiche nelle madrepatrie e sulla possibilità di integrazione dei migranti nella società di arrivo. Mentre Faist afferma che l'assimilazione nelle culture di arrivo, costituirebbe la fine delle diaspore,³⁴⁰ Bruneau, invece, focalizza l'attenzione sull'integrazione dei migranti e definisce la diaspora come un "*patchwork of families, communities and religious network*"³⁴¹ all'interno dello stato-nazione.

Per quanto riguarda invece il rapporto con il transnazionalismo, è opportuno precisare che, anche se i *Diaspora Studies* e i *Transnational Studies* condividono l'interesse per l'attraversamento dei confini dei migranti, il termine diaspora è stato spesso usato per indicare i gruppi umani che vivono al di fuori della propria madrepatria (a volte anche immaginaria, come nel caso dei discendenti degli africani deportati in tutto il mondo durante lo schiavismo), mentre il transnazionalismo è utilizzato sia per far riferimento ai legami socio-culturali che i migranti

³³⁹ Faist T., 'Diaspora and transnationalism: What kind of dance partners?', in *Diaspora and Transnationalism Concepts, Theories and Methods*, Bauböck R. & Faist T. (eds.), Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010, p.12, corsivo mio.

³⁴⁰ *Id.*, p. 13.

³⁴¹ Bruneau M., 'Diasporas, Transnational Spaces and Communities', in R. Bauböck, Th. Faist (eds), *Diaspora and Transnationalism: concepts, theories and methods*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010, p.49.

tessono in tutti i paesi, che per le reti sociali delle organizzazioni internazionali. I pareri degli studiosi non sono uniformi a tal proposito e Dufoix, nel suo volume *Diasporas* (2008), afferma che la diaspora ed il transnazionalismo sono ‘quasi’ *twin concepts*.³⁴² Secondo lo studioso, la differenza tra i due risiederebbe nel fatto che i *Diaspora Studies* non si limitano all’ambito accademico; essi hanno alle spalle una lunga tradizione politico-culturale e per questo motivo sono diventati «a global word that fits the global world».³⁴³ A ribaltare questa visione sono Keck e Sikkink che, in *Activists Beyond Borders: Advocacy Networks in International Politics* (1998), affermano che la diaspora e il transnazionalismo – intesi come concetti e fenomeni osservabili – non necessariamente coincidono con quella che viene chiamata la società globale o transnazionale.³⁴⁴ Sulla distinzione tra i due approcci si esprimono anche Khagram e Levitt in una raccolta di saggi dal titolo *The Transnational Studies Reader: Interdisciplinary Intersections and Innovations* (2008), spiegando che mentre i *Diaspora Studies* hanno come punto di partenza concetti come ‘comunità’ e ‘dispersione’, i *Transnational Studies* trovano terreno fertile negli studi sociali.³⁴⁵ A tal riguardo, è interessante un’altra riflessione di Bruneau, il quale parla di *diasporism* e *transnationalism* e chiama in causa la nozione di ‘spazio’:

Diaspora implies a very strong anchoring in the host country and sometimes, when the home country is lost or is not accessible (as with the Greeks of Asia Minor, Armenians or Tibetans), a clear-cut

³⁴² Dufoix S., *Diasporas*, University of California Press, Berkeley, 2008.

³⁴³ *Id.* p. 108.

³⁴⁴ Keck M.E., Sikkink K., *Activists beyond Borders: Advocacy Networks in International Politics*, Cornell University Press, Ithaca, 1998.

³⁴⁵ Khagram S. & P. Levitt, *The Transnational Studies Reader: Interdisciplinary Intersections and Innovations*, Routledge, Londra, 2008.

break with it. This is compensated, in the host country, by the creation of territorial markers, places of memory, favoured by an 'iconography' fixing the link with the home country. That gives some kind of autonomy from host and origin societies to the diasporic social formation compared to the transnational community. In transnational spaces and territories of mobility, this break does not take place, nor is there the need to be rerooted elsewhere on the host territory. Any particular family has two parallel lives in two or more nation-states: the home country is dominated and the host countries, where the family has migrated, are dominant.³⁴⁶

Quindi, secondo l'analisi di Bruneau, mentre uno spazio 'diasporico' si riferisce maggiormente ai rapporti tra patrie e nazioni ospitanti e alla rottura che alcune comunità possono attuare con il paese di origine, quello 'transnazionale' chiama in causa tutti i paesi e le culture che i migranti vivono, facendo dei confini geografici una risorsa a cui attingere per dare un senso alla loro identità multiforme. Lo spazio, in questo caso, diventa elemento centrale per riflettere sulla realtà del XXI secolo in cui, le posizioni degli studiosi si ampliano. Jackson, Crang e Dwyer, in un saggio dal titolo *Transnationalism and the Spaces of Commodity Culture* (2003), affermano che lo spazio della transnazionalità comprende non solo le geografie materiali o il commercio di beni e servizi transnazionali, ma anche le geografie simboliche e immaginarie. La riflessione dei tre geografi inglesi, Jackson, Crang e Dwyer, basata sulla studio della *Britishness*, intende lo spazio transnazionale come qualcosa di complesso, multidimensionale, il cui approccio include il superamento di gruppi etnici specifici:

[It] actively destabilizes traditional views of 'Britishness' by refusing to restrict the transnational to members of specific

³⁴⁶ Bruneau M., 'Diasporas, Transnational Spaces and Communities', in R. Bauböck, Th. Faist (eds), *Diaspora and Transnationalism: concepts, theories and methods*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010, p.49.

ethnically defined minority groups. This more expansive view of transnationality also recognizes its historical antecedents and wider contemporary resonances. [...] the definition of transnationalism, mov[es] beyond specific ethnically defined or spatially dispersed ‘transnational communities’, to a more encompassing notion of transnational space.³⁴⁷

L’analisi effettuata dai tre geografi offre l’immagine dello spazio transnazionale come dimensione ideale in cui gli individui possono anche avere affinità residuali con le identità di migranti di generazioni precedenti, o identità derivanti dalle loro esperienze transnazionali.³⁴⁸ La precisazione di Brah, infine, risulta inerente a questa indagine poiché afferma che il concetto di diaspora deve essere utilizzato come supporto analitico che permetta una critica del discorso delle *fixed origins* e tenga conto del desiderio di soggetti coinvolti di crearsi una nuova “casa”, distinto dal desiderio di casa come nostalgico mito della madrepatria.³⁴⁹

³⁴⁷ Crang P., Dwyer C. and Jackson P., ‘Transnationalism and the Spaces of Commodity Culture’, in *Progress in Human Geography*, vol. 27, 2003, pp. 438-456.

³⁴⁸ *Id.*

³⁴⁹ Brah A., *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, Routledge, Londra, 1996.

CAPITOLO II

CARYL PHILLIPS E IL TEATRO

II.1 La genesi della scrittura e del teatro di Caryl Phillips

Alla fine degli anni '70, Caryl Phillips, appena ventenne, lavorò per tre estati consecutive come macchinista teatrale al Festival Internazionale di Edimburgo. Questa esperienza lo avvicinò al mondo del teatro ancora più di quanto avessero fatto gli studi letterari a Oxford; da quel momento, iniziò a dedicarsi assiduamente alla scrittura teatrale. In un saggio dal titolo *I Could Have Been a Playwright* (2006), Phillips racconta che tutte le mattine lavorava alla piccola macchina da scrivere portatile che la madre gli aveva regalato e che, ben presto, quello che stava scrivendo sarebbe diventata la sua prima pubblicazione.³⁵⁰ Il manoscritto a cui lo scrittore si riferisce in questi ricordi è lo *stage play* intitolato *Strange Fruit*. L'opera, che inaugura la sua carriera artistica, venne rappresentata nel 1980 in Inghilterra al *Crucible Theatre* di Sheffield e pubblicata l'anno successivo. A *Strange Fruit* (1980) seguì la pubblicazione di altri due testi teatrali, *Where There is Darkness* (1982) e *The Shelter* (1984).³⁵¹ Non è un caso se il debutto di Phillips avvenne come drammaturgo poiché il teatro era il genere che meglio conosceva: «The theatre was in my blood long before I knew I wanted to write, but once I had decided that I wanted to write inevitably it was to the theatre

³⁵⁰ Davis G. V., Fuchs A., *Staging New Britain, Aspects of Black and South Asian British Theatre Practice*, P.I.E.- Peter Lang, Bruxelles, 2006, p.38.

³⁵¹ L'ultimo testo teatrale pubblicato da Caryl Phillips col titolo di *Rough Crossings* (2007) non è stato inserito in questo lavoro di tesi sotto consiglio diretto dello scrittore poiché si tratterebbe di un adattamento dal romanzo di Simon Schama commissionatogli da terzi e non una produzione propria.

that I turned». ³⁵² In realtà, già durante gli studi universitari di letteratura inglese, Phillips nutriva la grande ambizione di diventare regista teatrale. Si cimentò, infatti, nella direzione di alcune *pièces* dei suoi autori preferiti come Shakespeare, Ibsen, Pinter e Tennessee Williams. ³⁵³

Per capire a pieno il significato della scrittura teatrale di Caryl Phillips, è doveroso aprire una breve parentesi biografica. Infatti, l'instabilità familiare fu il fattore che spinse Phillips a riversare nell'arte scrittorica le insicurezze di una vita che già da bambino si divideva tra diverse culture. Lillian e Malcom Phillips inoltre non resistettero alle *pressures of migration*, ovvero le difficoltà dovute all'atto migratorio e al conseguente senso di sradicamento tipico di chi è costretto a lasciare la terra madre. Infatti, a poco meno di otto anni dal loro arrivo in Inghilterra, si separarono. La disgregazione familiare, influenzò profondamente Caryl che, insieme ai fratelli, visse trasferito di settimana in settimana tra “*new set of people*” ³⁵⁴ presso alcune *white families*, fino a quando la madre non ottenne il loro definitivo affidamento. A tal proposito, in un articolo dal titolo *Caryl Phillips: Reading My Way Back to the Past, and the Moors* (2015), lo scrittore racconta uno dei periodi più bui della sua esistenza, proprio mentre l'Inghilterra viveva un momento molto fiorente. Ricorda la Gran Bretagna degli anni '60, infatti, come una nazione che iniziava a riemergere dalle macerie del secondo dopoguerra: la censura teatrale era stata abolita, l'aborto e l'omosessualità non erano più considerati attività

³⁵² Bell R., “Worlds Within: An Interview with Caryl Phillips”, *Callaloo*, 14.4 (1991), p. 579.

³⁵³ Cfr. Davison C.M., “Crisscrossing the River: An Interview with Caryl Phillips”, *Ariel*, 25.4 (1994), p. 56.

³⁵⁴ Jaggi M., “Rites of Passages. A Conversation with Caryl Phillips”, *Guardian*, November III, 6-7 (2001), p. 27.

criminali, le gonne delle adolescenti si accorciavano e i capelli si allungavano. L’Inghilterra vinse un campionato mondiale di calcio (1966) e i Beatles cominciarono l’ascesa verso il successo.³⁵⁵ Oltre a questi eventi famosi e positivi, Phillips ne cita uno personale che traumatizzò la sua adolescenza:³⁵⁶ seppure abbia provato a rimuoverlo dalla sua memoria, lo scrittore ricorda con dolore le due interminabili settimane che trascorse nel Nord dell’Inghilterra, e più precisamente a Silverdale, in quello che egli stesso chiama «a camp for underprivileged children».³⁵⁷

In una vita caratterizzata da molta solitudine, quelli che Phillips definisce i “*twin rails of reading and writing*”,³⁵⁸ ovvero la lettura e la scrittura, costituiranno le coordinate interiori della sua esistenza, i punti fermi da cui partire e a cui approdare, capaci di colmare i vuoti e le incomprensioni familiari. Phillips, infatti, non riuscì ad essere sostenuto dal padre nella sua passione letteraria e provava sconforto nel fatto che il genitore si considerasse figlio dell’impero coloniale britannico: «[...] imaginative writing played no part in my father’s colonial education as a subject of British Empire. My father rudimentary schooling never embraced poetic conceits such as those I seemed determined to indulge in. This also contributed to open a gap between us. My father was an immigrant, this he much understood.»³⁵⁹ Quella che è stata definita dallo scrittore come un’infanzia che non lasciò ricordi felici³⁶⁰ fu consolata non

³⁵⁵ <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/sep/08/caryl-phillips-reading-my-way-back-to-the-past-and-the-moors>

³⁵⁶ *Id.*

³⁵⁷ *Id.*

³⁵⁸ Phillips C., *A New World Order*, Vintage, Londra, 2001, p. 4.

³⁵⁹ Jaggi M., “Crossing the River. Caryl Phillips talks to Maya Jaggi”, *Wasafiri*, 20, (Autumn 1994), p. 26.

³⁶⁰ *Id.* p. 79.

solo dai libri ma anche dal cinema. Il grande schermo rappresentava per Phillips una passione che stimolava la sua immaginazione, considerata unica amica e forza creatrice.³⁶¹ A tal proposito, in *A New World Order* (2001), rivela le sensazioni che la sala cinematografica gli suscitava:

[...] I sit in the dark and imagine, for my imagination is my only true childhood friend. I like to write. I have fallen in love with adjectives; 'glisten', 'glimmer' and 'glitter' are my favourite words. And I love stories. At the end of the screening, I stand while the national anthem is played. I stand, a seven-year-old boy in a cinema at the bottom of a hill in Leeds, and I listen to the turgid tones of 'God Save the Queen'. And then I step back into the streets and prepare to walk up the hill to my 'home'.³⁶²

Diventato ormai adulto, grazie allo studio intenso e una forte determinazione, Phillips si laureò ad Oxford in letteratura inglese nel 1979, lo stesso anno in cui Margaret Thatcher diventò primo ministro inglese. Di quel periodo ricorda: «I left university when Britain was trying to understand why these truculent Caribbean youths were fighting the police; it was clamouring for an articulate second generation who were not throwing bricks. I was perceived as somebody who could explain».³⁶³ Erano anni burrascosi per i giovani caraibici di seconda generazione come lui,³⁶⁴ che cercavano di inserirsi nella società inglese,

³⁶¹ Phillips C. *A New World Order*, Vintage, Londra, 2001, p. 4.

³⁶² *Id.*

³⁶³ Jaggi M., "Rites of passage", *The Guardian*, Saturday 3 November 2001.

³⁶⁴ È doveroso precisare dal punto di vista generazionale Caryl Phillips può essere considerato appartenente alla seconda generazione di immigrati caraibici. Tuttavia, Mark Stein in *Black British Literature: Novels of Transformation*, propone una struttura tripartita della grande migrazione caraibica del dopoguerra e sostiene che Phillips appartenga ad una generazione di mezzo (97-99). Questa generazione è costituita da persone nate in una ex colonia che sono state portate in Inghilterra quando erano molto giovani. In quanto tali, si trovano tra due generazioni: «They are neither wholly party to the migrant writers who came to Britain in the 1950s and 1960s, and they are also distinct from the writers born in Britain between the mid-1960s and 1990s» (97). Secondo Stein, gli immigrati della *middle generation* sono influenzati dalla cultura inglese non solo attraverso l'istruzione coloniale delle loro famiglie, ma soprattutto dal fatto che siano cresciuti direttamente in Inghilterra. Invidiano, quindi, gli immigrati di prima generazione che sono venuti in Gran Bretagna durante l'età adulta e hanno trascorso parte della loro vita nel loro paese di origine ma, allo stesso tempo, mantengono un collegamento con un paese diverso da Gran Bretagna in quanto quel paese resterà sempre il luogo in

ma che arrivarono allo scontro continuando le proteste come quelle di *Notting Hill* iniziate negli anni '60 dalle generazioni precedenti. L'ambiente claustrofobico inglese, come lo definisce Phillips,³⁶⁵ tracciava una linea netta tra gli immigrati e gli inglesi, un muro, che serviva a tenere le distanze tra *us and them* / i caraibici e gli inglesi.³⁶⁶ Questa linea non doveva essere oltrepassata perché chiunque lo avesse fatto sarebbe stato ostracizzato e punito. Ledent, in un saggio dal titolo *Caribbean Literature: Looking Backward and Forward* (2007), afferma che a quel tempo l'Inghilterra offriva agli immigrati tanto lavoro ma la retribuzione era talmente bassa che non permetteva una vita dignitosa.³⁶⁷ Anche trovare un tetto diventava frustrante perché molte persone rifiutavano di concedere le loro case in affitto ai neri: «Discrimination in employment and housing brought home to Caribbean immigrants the fact that before being Britons they were blacks who were likely to be discriminated against».³⁶⁸ Gli scontri contro la discriminazione dei neri si protrassero fino agli anni '80 e l'emanazione del *British Nationality Act* del 1981, che revocava ai figli degli immigrati il diritto di cittadinanza inglese, provocò proteste contro le forze dell'ordine anche a Brixton, Southall, Bristol e Liverpool.³⁶⁹ Ovviamente non è in 'questa' Inghilterra che Phillips riesce a trovare una risposta alle domande che la sua identità dalle multiple appartenenze già gli poneva. Il suo essere '*black and British*' lo escludeva

cui sono nati. Stein M., *Black British Literature: Novels of Transformation*, The Ohio State University Press, Columbus, 2004.

³⁶⁵ Phillips C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, p.244.

³⁶⁶ *Id.*

³⁶⁷ Ledent B., "Caribbean Literature: Looking Backward and Forward", *Vetas Digital* 5.78-79 (January 2007). Disponibile online: <http://vetasdigital.blogspot.com/2007/01/caribbean-literature-looking-backward.html>

³⁶⁸ *Id.*

³⁶⁹ Moore T., *Policing Notting Hill*, Waterside Press, Hampshire, 2013.

dalla società inglese, che entrava sempre più a far parte di una casta che l'autore chiama *European tribe*/tribù europea.³⁷⁰ Questa situazione sociale lo spinse a rifiutare l'idea «of standing alone with Britain as [his] sole 'home'»³⁷¹ e, per questo motivo, considera il viaggio negli Stati Uniti (1978) come quello che più di tutti rafforzò la sua voglia di resistere a tutte le forme di esclusione.³⁷² Mosso dalla necessità di venire a patti con la sua confusione culturale per essere *black* e *British*,³⁷³ lo scrittore confessa il motivo del suo *displacement* contrapponendosi al personaggio di Otello:³⁷⁴

I was raised in Europe, but as I walked the tiny streets of Venice, with all their self-evident beauty, I felt nothing. *Unlike Othello, I am culturally of the West.* I stood on the Rialto and thought how much more difficult it must have been for him, possessing a language and a past that were still present. Nothing inside of me stirred to make me rejoice, 'Ours is a rich culture', or 'I'm a part of this'.³⁷⁵

A differenza di Otello, Phillips è cresciuto in Occidente ma condivide con il personaggio shakespeariano un sentimento di

³⁷⁰ Phillips C., *The European Tribe*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1987.

³⁷¹ Phillips C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, p. 308.

³⁷² Gli Stati Uniti D'America furono per Phillips una grande sorpresa. A sorprenderlo, tuttavia, non sarà tanto la società americana quanto quella afroamericana. Il senso di appartenenza che caratterizza quella *black middle class* e il vedere come essa invece (a differenza dell'Inghilterra dove i *blacks* non avevano sviluppato un senso altrettanto coeso di un'identità di una storia condivisa) riconosca e fondi la sua identità nella razza, nella sua storia e nelle sue tradizioni, sono per lui un'importante, inattesa scoperta.⁷¹ Ancora oggi afferma: «The longer I stay here [in the United States] the more I realize how underdeveloped the black British sense of identity is». Cfr. Sharpe, J., "Of This Time, of That Place: A Conversation with Caryl Phillips", *Transition* 68 (1995), pp.154-161, cit., p. 156.

³⁷³ Phillips C., *The European Tribe*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1987, p.2.

³⁷⁴ Il personaggio shakespeariano è oggetto di un altro romanzo phillipsiano dal titolo *The Nature of Blood* (1997). Per un approfondimento sul rapporto tra Caryl Phillips e Otello cfr. *Post-Empire Imaginaries?: Anglophone Literature, History, and the Demise of Empires*, a cura di Barbara Buchenau, Virginia Richter, Brill Rodopi, Leiden, 2015; Armstrong A., 'It's in the Blood! Othello and his Descendants: Reading the Spatialization of Race in Caryl Phillips' *The Nature of Blood, Shibboleths: A Journal of Comparative Theory*, 2.2, June 2008, pp. 118-132; Erickson P., 'Contextualizing Othello in Reed and Phillips', *Citing Shakespeare: The Reinterpretation of Race in Contemporary Literature and Art*, Palgrave Macmillan, New York, 2007; Mengfbar-Rico C., 'Rethinking Othello and New Images on Black and White', *Society for Caribbean Studies Annual Conference Papers*, 11, 2010.

³⁷⁵ Phillips C., *The European Tribe*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1987, p.128, corsivo mio.

otherness/alterità,³⁷⁶ che lo fa sentire «both of and not of Europe».³⁷⁷ Questo sentimento di inclusione/esclusione dell'autore dallo “spazio europeo” dipende dalla sua *multiple identity* e chiama in causa anche l'esperienza del dominio coloniale. Sembra interessante notare come l'impero britannico abbia mantenuto nel tempo un atteggiamento ambivalente nei confronti delle popolazioni assoggettate. Per motivare e stabilizzare la realtà imperiale, nel corso dei secoli gli inglesi hanno tentato di imporre una visione unitaria dell'impero. Come osserva lo stesso Caryl Phillips nella raccolta antologica *The Extravagant Strangers* (1999): «The once great colonial power that is Britain has always sought to define her people [...] by identifying those who don't belong. As a result, Britain has developed a vision of herself as a nation that is both culturally and ethnically homogeneous [...]».³⁷⁸

L'idea nazionalistica insita dell'impero britannico è contrapposta a Tommaso Borri all'esperienza sradicata degli intellettuali caraibici, quali George Lamming e Vidiadhar Surajprasad Naipaul. Questi artisti, che negli anni '50 avviarono il boom della letteratura caraibica nella madrepatria, si trasferirono volontariamente nella realtà metropolitana di Londra: «Le motivazioni di questo esilio intellettuale volontario sono state espresse in modo articolato dai protagonisti stessi. [...] Da questo punto di vista la scelta, per quanto dura, si rivelò fruttuosa. Proprio grazie

³⁷⁶ A tal riguardo è interessante ricordare l'interpretazione di Edward Said in *Orientalism*. Il critico palestinese sostiene che: “In Shakespeare's *Othello* ('that abuser of the world'), the Orient and Islam are always represented as outsiders having a special role to play *inside* Europe”. Edward Said individua nell'*Otello* la presenza dell'Islam e dell'oriente, percepiti come 'outsiders', al fine di mettere in scena un determinato ruolo che gli è stato attribuito dall'occidente. Per approfondimenti cfr. Said E.W., *Orientalism*, Penguin books, India, 2001, p.71.

³⁷⁷ Phillips C., *The European Tribe*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1987, p.133.

³⁷⁸ Phillips C., *Extravagant Strangers. A Literature of Belonging*, Vintage International, New York, 1999, p. 13.

alla nuova condizione di sradicamento culturale un gruppo di intellettuali caraibici ebbe modo di riunirsi per discutere in modo specifico di temi identitari». ³⁷⁹

A differenza di Lamming e Naipul, la prima migrazione di Phillips, dai Caraibi verso l'Inghilterra fu involontaria poiché avvenne in tenera età; eppure, lo scrittore di St. Kitts, condivide con questi autori la successiva scelta di vivere una vita dislocata tipica degli autori con un background caraibico. È con queste parole che il poeta Edward Kamau Brathwaite descrive la condizione culturale caraibica:

The most significant feature of West Indian life and imagination since Emancipation has been its sense of rootlessness, of not belonging to the landscape; dissociation, in fact, of art from act of leaving. [...] The problem of and for West Indian artists and intellectuals is that having been born and educated within this fragmented culture, they start out in the world without a sense of 'wholeness'. ³⁸⁰

Il senso di dislocazione è, insomma, un tratto distintivo della scrittura phillipsiana poiché, come afferma Ledent nella biografia dedicata a Phillips, esso costituisce «the cornerstone of his artistic enterprise». ³⁸¹ Il fatto che Phillips abbia sempre viaggiato (e continui a farlo ancora oggi), ha avuto un forte impatto sulla sua identità e sulla sua scrittura. Il viaggio statunitense del 1978, il ritorno ai Caraibi nel 1980 e un intenso tour attraverso le maggiori capitali europee nel 1984 resero Phillips ancora più consapevole della ricchezza del suo background multiculturale che racchiudeva radici africane, caraibiche ma anche

³⁷⁹ Borri T., "Canoni estetici della letteratura caraibica nel periodo dell'indipendenza", in *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, a cura di Fantaccini F., De Zordo O., Firenze University Press, Firenze, 2012, p.90.

³⁸⁰ E.K. Brathwaite, *Timehri*, in A. Donnell, S. Lawson Welsh (eds), *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, 1970, cit., pp. 344-345.

³⁸¹ Ledent B., *Caryl Phillips*, Manchester University Press, Manchester, 2002, p.1.

europee e indiane. Sebbene egli sia conosciuto molto di più per i suoi dieci romanzi,³⁸² l'inizio della sua carriera avviene grazie al teatro,³⁸³ luogo eterotopico – per usare le parole di Foucault³⁸⁴ – contenitore di multipli spazi per eccellenza. Colmare i vuoti dei fogli bianchi portando in scena il suo multiplo senso di appartenenza, l'interesse nella storia e la necessità dei viaggi, conferisce alla sua scrittura sottili note di autobiografismo. Un autobiografismo non propriamente reale ma che può definirsi emozionale³⁸⁵ attraverso la scrittura, egli dà forma e sostanza alle proprie lacerazioni, esprimendo la parte più vera della sua interiorità. La pratica della scrittura e quella del viaggio si rivelano, dunque, 'terapeutiche' per esplorare i luoghi che popolano le sue identità ed eredità culturali, tutte fondamentali per la presa di coscienza del proprio sradicamento:

The gift of travel has been enabling for me in the same way that it has been enabling for those writers in the British tradition, those in the African diasporan tradition, and those in the Caribbean tradition, many of whom have found it necessary to move in order

³⁸² Phillips C., *The Final Passage*, Faber & Faber, Londra, 1985/ Penguin, New York, 1985; Phillips C., *A State of Independence*, Faber & Faber, Londra 1986/ Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1986; Phillips C., *Higher Ground*, Viking, Londra-New York, 1989; Phillips C., *Cambridge*, Bloomsbury, Londra, 1991/ Alfred A. Knopf, New York, 1992; Phillips C., *Crossing the River*, Bloomsbury, Londra, 1993/ Alfred A. Knopf, New York, 1994; Phillips C., *The Nature of Blood*, Faber & Faber, Londra, 1997/ Alfred A. Knopf, New York & Toronto, 1997; Phillips C., *A Distant Shore*, Secker & Warburg, Londra, 2003/ Alfred A. Knopf, New York, 2003; Phillips C., *Dancing in the Dark*, Secker & Warburg, Londra, 2005; Alfred A. Knopf, New York, 2005; Phillips C., *In the Falling Snow*, Harvill Secker, Londra, 2009/ Alfred A. Knopf, New York, 2009; Phillips C., *The Lost Child*, Oneworld, Londra, 2015/ Farrar, Straus & Giroux, New York, 2015.

³⁸³ Ledent B., *Caryl Phillips: A Master of Ambiguity*, cfr. <http://www.l3.ulg.ac.be/phillips/cpambiguity.html>

³⁸⁴ Nell'elencare i principi della eterotopologia, ovvero la scienza che studia "i contro-spazi, le utopie localizzate", Foucault cita il teatro e il cinema affermando che questi spazi: «giustappo(ngono) in un luogo reale più spazi che normalmente sarebbero incompatibili. Troviamo così il teatro, dove sul palco si susseguono una serie di luoghi estranei; il cinema, in cui vengono proiettati su schermi a due dimensioni spazi in tre dimensioni[...].» Foucault M., *Utopie Eterotopie*, Cronopio, 2006, p. 18.

³⁸⁵ Caryl Phillips parla dei suoi libri affermando: "My books are autobiographical not in terms of facts and details but emotionally". Louise Yelin, "An Interview with Caryl Phillips", *Culturefront* 7.2 (Summer 1998), p. 47.

that they might reaffirm for themselves the fact that dual and multiple affiliations feed our constantly fluid sense of self.³⁸⁶

Nel corso dei prossimi paragrafi si cercherà di dimostrare che Phillips utilizza la scrittura come tecnica di negoziazione identitaria e spaziale, mezzo per acquisire visibilità e rivendicare, quindi, legittimità di appartenenza. Non sorprende, allora, se tutta la sua intensa e variegata produzione sia percorsa dal filo rosso di due tematiche centrali, il concetto di *home* e di *identity*, alla cui ricerca si è votato sin dagli anni '70, senza mai però raggiungere risposte risolutive bensì mantenendo il senso di un'appartenenza ambigua e mai definitiva, quello che lui definisce “*an exceedingly multifarious sense of self*”.³⁸⁷

II.2 “I Could Have Been a Playwright”

Nell'arco di trentacinque anni di carriera³⁸⁸ Phillips ha dedicato la sua vita alla stesura di opere che comprendono diversi generi letterari, dai *radio plays* alle raccolte di brani antologici.³⁸⁹ Quelle a cui la critica ha prestato meno attenzione sono i testi teatrali. Phillips, secondo Ledent, può essere paragonato a Derek Walcott.³⁹⁰ Il premio Nobel per la letteratura nel 1992, che condivide con Phillips le stesse origini caraibiche ed ha avuto più successo come poeta che come drammaturgo. Nel caso di Phillips, Ledent spiega il disinteresse della critica verso i testi teatrali con

³⁸⁶ *Id.* p. 15.

³⁸⁷ Phillips, C., *Colour Me English: Migration and Belonging Before and After 9/11*, The New Press, New York, 2001, p. 96.

³⁸⁸ I venticinque anni sono stati festeggiati con un convegno internazionale tenutosi all'Università di Liège in Belgio a Dicembre 2006.

³⁸⁹ Per informazioni su tutta la produzione phillipsiana si rimanda alla sezione *Publications* sul sito personale dello scrittore <http://www.carylphillips.com/publications.html>.

³⁹⁰ Ledent B., “Caryl Phillips’s drama: Liminal fiction under construction?”, in *Journal of Postcolonial Writing*, 51:1, 2015, 84-94, p.86.

una doppia motivazione. Principalmente esso è dovuto alla scarsa reperibilità dei testi; infatti, solo tre delle opere teatrali sono state pubblicate, tutto il resto della produzione drammatica phillipsiana (sotto forma di *radio plays*) si trova alla *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* della Yale University e non è accessibile a tutti i lettori. Inoltre, secondo Ledent, il fatto che Phillips non sia molto conosciuto come drammaturgo potrebbe essere dovuto a una sorta di diffidenza per i primi testi dello scrittore considerati meno maturi e, perciò, difficilmente “etichettabili e canonizzabili”.³⁹¹ In realtà, i testi teatrali phillipsiani continuano ancora oggi ad essere in stretto dialogo con i suoi romanzi.³⁹² Perché, allora, Phillips non continuò la carriera di drammaturgo e si dedicò a scrivere romanzi a tempo pieno? Le motivazioni sono tante e comprendono sia fattori storico-sociali che personali. In primo luogo, negli anni ‘80 le compagnie che accettavano di mettere in scena le opere di giovani scrittori si erano drasticamente ridotte e questo scoraggiava molto i drammaturghi.³⁹³ In secondo luogo, l’apertura del canale televisivo Channel Four e il successo dei *television drama* della BBC avevano spinto i drammaturghi a lasciare il palcoscenico e iniziare a lavorare per la TV.³⁹⁴ Questo era infatti il mezzo di comunicazione in ascesa all’epoca, si rivolgeva a un pubblico più vasto e dava compensi molto più alti del teatro. In terzo luogo, i registi si spostavano sempre più

³⁹¹ *Id.*

³⁹² *Id.*

³⁹³ Phillips C., “I Could Have Been a Playwright”, in Davis G. V., Fuchs A., *Staging New Britain, Aspects of Black and South Asian British Theatre Practice*, P.I.E.- Peter Lang, Bruxelles, 2006, p.42.

³⁹⁴ Anche Caryl Phillips, nel 1987, scrisse una sceneggiatura cinematografica dal titolo *Playing Away* (Faber and Faber, Uk). Il film, prodotto nel 1988 da Vijay Amarnani, Brian Skilton e Christopher Sutton, fu diretto da Horace Ové. Per ulteriori informazioni si rimanda al sito dello scrittore <http://www.carylphillips.com/playing-away.html>

tra i diversi mezzi di comunicazione e, in tali circostanze, era difficile per i drammaturghi creare solidi rapporti di lavoro.³⁹⁵ Lo stesso Phillips ha dichiarato la sua scrittura teatrale fu influenzata negativamente da tutti questi fattori socio-economici.³⁹⁶ Dopo il successo di *Where There is Darkness* nel 1982 and *The Shelter* nel 1983, il Royal Court Theatre gli commissionò un altro testo teatrale. Una volta scritta e consegnata, l'opera non venne rappresentata perché considerata troppo difficile e costosa da mettere in scena. Nel frattempo Phillips cominciò a guadagnare grazie ai lavori per le reti televisive e radiofoniche BBC e ITV³⁹⁷ e abbandonò l'arte drammatica, ma l'amore per questo genere non è mai venuto meno nel tempo. Ledent ha affermato, infatti, che è molto importante leggere i suoi romanzi alla luce dei testi teatrali: «the latter [his stage plays] at once complement the former [his novels] and contain in a nutshell some of the themes and characters on which his more mature work is built and which can therefore be viewed as the backbone of his world vision.»³⁹⁸

Oltre a comunicare la visione del mondo phillipsiano, bisogna aggiungere che, sia i romanzi che i testi teatrali, sono lavori in cui l'autobiografismo non è assente. La maggior parte dei protagonisti, infatti, sono tutti emigranti di colore che vivono le loro vite lacerate e sdoppiate tra diverse terre e culture. La capacità di introspezione che

³⁹⁵ Phillips C., "I Could Have Been a Playwright", in Davis G. V., Fuchs A., *Staging New Britain, Aspects of Black and South Asian British Theatre Practice*, P.I.E.- Peter Lang, Bruxelles, 2006, p.42.

³⁹⁶ *Id.*

³⁹⁷ Per i *radio plays* di Phillips si rimanda alla pagina del suo sito <http://www.carylphillips.com/radioplays.html>

³⁹⁸ Ledent B., "Caryl Phillips's drama: Liminal fiction under construction?", in *Journal of Postcolonial Writing*, 51:1, 2015, 84-94, p.87.

Phillips dimostra di possedere nei confronti dei suoi personaggi deriva, oltre che dalla sua sensibilità, anche da tutte le esperienze, le situazioni e le sensazioni vissute e sperimentate sulla propria pelle. La scrittura è il solo modo per cercare delle risposte al proprio “*multiple sense of home*”,³⁹⁹ alla sua “*high anxiety of belonging*”,⁴⁰⁰ e al binomio esistenziale del suo essere *black* e *British*. Sia dai romanzi che dalle opere di teatro il lettore può avvertire le sensazioni di Caryl Phillips il quale, come un *familiar stranger* – come direbbe George Lamming⁴⁰¹ - si sente dentro e fuori il luogo in cui vive. Egli si trova nella posizione di *in-betweenness*, di sdoppiamento tra il mondo britannico-europeo e quello caraibico-africano a cui, inevitabilmente, il colore della pelle lo lega. È un doppio sentimento quello che lo avvicina ma allo stesso tempo lo allontana dai *West Indians* di seconda generazione, dei quali ‘semplicemente’ accetta di far parte, senza tuttavia identificarsi completamente e scrive: «I had to accept the fact that I was a part of a new generation of *West Indians* in England who were very different from their parents».⁴⁰²

³⁹⁹ Paula Goldman, “Home, Blood, and Belonging: A Conversation with Caryl Phillips”, *Moving Worlds: A Journal of Transcultural Writings*, 2.2 (2002), p. 117.

⁴⁰⁰ Dal titolo del saggio conclusivo di Caryl Phillips, *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, p. 303.

⁴⁰¹ I testi di George Lamming danno voce agli emigrati caraibici e sono la testimonianza della presa di coscienza di questo popolo. Secondo lo scrittore, l’immigrazione in Gran Bretagna ha contribuito a creare tra gli immigrati una sensazione di ‘Caribbeanness’, o meglio ‘West Indianness’, e, a tal proposito, afferma: «No Barbadian, no Trinidadian, no St. Lucian, no islander from the West Indies sees himself as a West Indian until he encounters another islander in foreign territory. [...] In this sense, most West Indians of my generation were born in England» (Lamming G., *The Pleasures of Exile*, 1960; Allison & Busby, Londra, 1984, p. 214). Lo scrittore di *In the Castle of my Skin* (1953) e *The Pleasure of Exile* (1960) era uno tra i più conosciuti intellettuali caraibici in Inghilterra ai tempi dell’*Empire Windrush*, ovvero l’inizio del grande esodo che ha portato migliaia di persone caraibiche in Gran Bretagna rendendola, così, la terza isola più grande dei Caraibi, dopo la Giamaica e Trinidad, con circa mezzo milione di *west indians*.

⁴⁰² Bell R., “Worlds Within. An Interview with Caryl Phillips”, *Callaloo* 14.3 (1991), p. 580.

Da un punto di vista letterario è necessario ricordare e sottolineare che, come Phillips, anche altri autori a lui contemporanei come – David Dabydeen, Fred D’Aguiar e Joan Riley⁴⁰³ - sono gli eredi di una tradizione complessa poiché la loro scrittura deve molto alla generazione di artisti che li aveva preceduti, da Jean Rhys negli anni ’30 a Wilson Harris, George Lamming, Sam Selvon, e V.S. Naipaul dopo la seconda guerra mondiale.⁴⁰⁴ Quindi, sebbene essi vivano *tra diverse culture*, come i loro predecessori, si differenziano dal fatto di non aver avuto lo stesso shock culturale dei primi gruppi arrivati in Inghilterra, i quali avevano vissuto direttamente un’esperienza coloniale. In un articolo intitolato *Following On: The Legacy of Lamming and Selvon* (1999), Caryl Phillips afferma che gli scrittori immigrati di seconda generazione sentono la stessa «loneliness, ambivalence, and confusion about their relationship to British society»⁴⁰⁵ degli scrittori di prima generazione. Le sensazioni che Phillips prova durante il periodo trascorso a Oxford lo confermano: «I felt that I was being cut away from the black community at a time when it need all its articulated voices to engage in the ongoing debate. I was stuck with this rather strange question: I didn’t know if the best thing to do would be to get my degree first and then to contribute.»⁴⁰⁶

Eppure questa condizione di *displacement* non si è trasformata, e non si trasforma nemmeno oggi, in rabbia; né trova rifugio in ideologie

⁴⁰³ Per un approfondimento sugli autori provenienti dalle Indie Occidentali ed emigrati in Inghilterra cfr.

⁴⁰⁴ Ledent B., “Caribbean Literature: Looking Backward and Forward”, *Vetas Digital* 5.78-79 (January 2007). Disponibile online alla pagina: <http://vetasdigital.blogspot.com/2007/01/caribbean-literature-looking-backward.html>

⁴⁰⁵ Phillips C., “Following On: The Legacy of Lamming and Selvon”, *Wasafiri*, 29 (Spring 1999), pp. 34-36, p. 36.

⁴⁰⁶ *Id.*, p.581.

separatiste e in politiche che rivendicano un'identità afrocentrica, come la *négritude*⁴⁰⁷ o il rastafarianesimo.⁴⁰⁸ La scrittura phillipsiana resiste fin dall'inizio a tentativi di categorizzazione poiché Phillips ha sempre evitato di porre al centro della sua arte ciò che John McLeod chiama “*the growing pains of black British youth*”,⁴⁰⁹ preferendo una filosofia di vita alla continua ricerca di completezza nella storia e geografia del mondo e dell'umanità.

II.3 L'ispirazione phillipsiana: *Spaces of identities and experiences of border-crossing*

Avvicinarsi alla produzione drammatica phillipsiana e alla sua identità transnazionale è come iniziare un viaggio nella sua arte scrittorica. Per comprendere a pieno tutti i “luoghi” che compongono questo viaggio è necessario risalire ai modelli che hanno ispirato Phillips sia nei testi teatrali che in quelli di *fiction* e *non-fiction*. Oltre all'analisi dei testi e le notizie biografiche, uno dei volumi più utili per poter compiere un'azione simile è *A New World Order* (2001) per la sua struttura organizzata secondo diversi livelli geografici che riflette, secondo Ledent, il *melting*

⁴⁰⁷ Per approfondimenti a riguardo cfr. Abiola Irele, “Negritude-Literature and Ideology”, in *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 3, No. 4 (Dec., 1965), Cambridge University Press, Cambridge, pp. 499-526.

⁴⁰⁸ Per approfondimenti a riguardo cfr. Carol D. Yawney “Rastafari in Global perspective” in *The Reordering of Culture: Latin America, The Caribbean and Canada in The Hood* (a cura di) Alvina Ruprecht, Cecilia Taiana, Carleton University Press, Carleton, 1995. pp. 58-61.

⁴⁰⁹ McLeod J., “Between two waves: Caryl Phillips and Black Britain.”, in *Spec. issue of Moving Worlds: A Journal of Transcultural Writings*, 7.1 (2007): 9-19, p.13.

pot di luoghi che l'identità phillipsiana sovrappone.⁴¹⁰ Ribadendo la difficoltà nel “posizionare” Caryl Phillips come scrittore, Ledent si chiede:

Should he be regarded as exclusively Caribbean because of his birth in St. Kitts, or as British, Black British, diasporic African or even African American by virtue of his cosmopolitan life? To some extent, all these labels could be valid, as Phillips himself suggests in [...] *A New World Order* (2001) and in the themes developed in his many books, whether drama, fiction or non-fiction. Clearly, his work testifies to a complex, *multifaceted identity* which [...] addresses a wide variety of subjects. Nevertheless, it also displays a great coherence and might very well be seen as a whole Phillips himself has said that his books all seem to be the same book, part of a continuum.⁴¹¹

Infatti, in *A New World Order* (2001), Phillips analizza, secondo un preciso modello cartografico, diverse figure letterarie provenienti da Stati Uniti, Gran Bretagna, Africa e Caraibi.⁴¹² I brani dell'antologia costituiscono, in un certo senso, proprio la lente di un microscopio attraverso cui studiare da vicino e capire come Phillips sia stato influenzato dalla filosofia di molti autori fin dalle sue prime pubblicazioni. Da una parte, secondo Bal e Öner, le prospettive e le esperienze di scrittori come Derek Walcott e James Baldwin consentirono a Phillips di esplorare le tendenze neo-emergenti di «belonging, homelessness, and border-crossing movements of masses across the globe

⁴¹⁰ Ledent B., “The Dignity of the Examined Life”, *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, a cura di Michael A. Bucknor, Alison Donnell, Routledge Companions. Abingdon & New York, United Kingdom & NY: Routledge, 2011, pp. 72-77.

⁴¹¹ *Id.*, p. 72

⁴¹² La raccolta antologica è divisa, infatti, in quattro parti intitolate rispettivamente: The United States, Africa, The Caribbean e Britain. In ciascuna di queste sezioni vi sono saggi dedicati a figure letterarie che hanno influenzato Phillips. In “The United States” si trovano, per esempio, saggi su Richard Wright e James Baldwin; mentre in “The Caribbean” Phillips elogia Jamaica Kincaid e Derek Walcott. Per approfondimenti si rimanda a Phillips, C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001.

in the ever-present query of his own homelessness».⁴¹³ D'altra parte, è possibile rintracciare in *Strange Fruit*, *The Shelter* e *Where There is Darkness* sia l'influenza dei drammaturghi dell'Inghilterra postbellica, sia riferimenti ad opere e autori molto lontani da Phillips nel tempo e nello spazio. Per esempio, nel saggio dal titolo *Edouard Glissant: Promiscuities* (2001), Phillips mette in evidenza l'impegno del filosofo nell'esprimere – in *La Lézarde* (1958) – la sua spazio-temporalità martinicana tramite una tecnica di scrittura non lineare che inizialmente aveva confuso lettori e critici. La rimappatura immaginaria di Glissant delle Antille, spiega Phillips, coinvolge: «the continuity of character across the boundaries of individual novels but also [...] his affirmation of his belief in the dialectical relationship between hill and plain, forest and ocean, so that nature becomes a central part of his vision.»⁴¹⁴

Phillips si ispira molto alla filosofia di Glissant e stabilisce un rapporto dialettico tra spazi lisci e striati come i muscoli di un corpo.⁴¹⁵ L'Africa e gli africani, per esempio, sono sempre presentati con movimenti lisci nella scrittura di Phillips, mentre l'Europa e gli europei sono pieni di striature.⁴¹⁶ In altre parole, le immagini di mari, fiumi e deserti, legate all'Africa, richiamano lo scorrere lineare dell'acqua e le

⁴¹³ Mustafa Bal, Murat Öner, "Home Rhapsodies: Caryl Phillips and Cartography of Transgressivity", in *(Dis)placements*, No. 1, 12/2015, LC.3, p.2.

⁴¹⁴ Phillips, C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, p. 173.

⁴¹⁵ I concetti di spazi lisci e striati sono stati conati da Gilles Deleuze e Felix Guattari in *Millepiani: Capitalismo e schizofrenia*. Lo spazio liscio e la levigatura, e lo spazio striato e la striatura possono essere associati con i meccanismi di controllo dell'apparato statale. Mentre il mare è un spazio liscio per eccellenza (479), la città si distingue come un esemplare spazio striato (481). Per approfondimenti cfr. Deleuze G., Guattari F.; *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, volume I, a cura di Passerone G., Castelvecchi, Roma, 2000.

⁴¹⁶ Mustafa Bal, Murat Öner, "Home Rhapsodies: Caryl Phillips and Cartography of Transgressivity", in *(Dis)placements*, No. 1, 12/2015, LC.3, p.15.

identità fluide. Non è un caso se l'immagine dell'acqua risulti molto importante per Phillips poiché la descrive come una strada simbolica:

The one thing that is constant to me is water. Water seems to me to be something which binds us together. I wrote a piece, once, called "Water." It's one of the pieces that didn't find its way into *A New World Order* [...]. In the piece I make reference to "ineluctable ribbons of water that bind us together." I'm interested in what brings us together and what allows us to meet each other, and water, to me, is a pathway along which we continue to meet and encounter each other. I'd rather be on the path than at "home" at the beginning or at the end of the journey.⁴¹⁷

L'elemento acquatico può essere considerato, quindi, simbolo dell'identità fluida phillipsiana. Ed è proprio da una prospettiva trans-caraibica che Wendy Knepper studia l'immaginario dello scrittore,⁴¹⁸ spiegando come l'acqua giochi un ruolo importante nell'analisi transnazionale phillipsiana dei circuiti comunicativi che connettono il mondo: «His fluvial webs, diasporic narrative voices, and liquid narrative structures reflect a profound engagement with a uniquely experience of mobility and migration».⁴¹⁹

D'altra parte, immagini di spazi urbani, di ponti, di canali comunicano al lettore striatura, ostruzione e immobilità. Il montaggio di rappresentazioni opposte non è solo indice di originalità nella tecnica narrativa non lineare di Phillips, ma indica «geographical, psychological, spiritual spaces of narrative dialogues for one global conversation with

⁴¹⁷ Phillips C., "Other Voices: An Interview with Caryl Phillips", by Clingman Stephen, in *Salmagundi*, Issue 143, p. 117.

⁴¹⁸ Più precisamente la studiosa parla di «theory of seascapes as a way of thinking about how the Caribbean experience intersects with other mobility experiences, particularly in the context of globalizing world». Knepper W., "Caryl Phillips Seascapes of the Imaginary", in *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Ed. Benedicte Ledent and Daria Tunca. Rodopi, Amsterdam, 2012, 213-233, p.214.

⁴¹⁹ *Id.*

limited participation to all, and full participation available to none». ⁴²⁰ Il nesso fra la consapevolezza di un'identità complessa – liscia e striata al tempo stesso, come gli spazi geografici che attraversa – e la narrazione svolge un ruolo importante in quanto la letteratura diventa il luogo privilegiato in cui l'identità viene esaminata, frammentata e ricostruita, sfatando gli stereotipi e facendone vacillare le fondamenta. ⁴²¹ Lo stesso autore, in un'intervista a Erika J. Waters, ha commentato la natura della sua identità fluida:

I partly think it comes out of the accident of birth in a very poor village in the north, the most removed village from the capital, in St. Kitts – it's almost a colony within a colony; a very poor village – and the journey to the capital, the journey to England, from the north of England to Oxford, and the journey from there back to the Caribbean. I mean, all the way; all the way along the line, you're speaking different nuances of English, different voices. You're having to mix with a wide range of people.... But then of course, anybody from the Caribbean has a diverse background, historically, in their culture as well, a combination of the geographical movement that I've made in my life. ⁴²²

Da queste parole si intuisce che Phillips continui ad attraversare i confini del vasto territorio del “nuovo mondo” che egli stesso profetizza, ⁴²³ supportato dalla storia che gli ha concesso quelle che chiama “*four cards*”, ⁴²⁴ ovvero le sue diverse discendenze. Questo nuovo mondo è labile; si può essere originari di una terra, nascere e crescere in

⁴²⁰ *Id.*

⁴²¹ Infatti, la letteratura può presentare, come sostiene Lucia Quaquarelli: «un modello identitario che ancora non si dà nella realtà [...] colmandone le lacune in forza della pienezza immaginativa, facendolo funzionare, seppure in una dimensione fittizia. Come se, insomma, la letteratura sapesse non solo dire il mondo, analizzarne conflitti e trasformazioni, ma anche agire in questi stessi conflitti e in queste stesse trasformazioni, facendosi luogo di mediazione e “sutura”, proponendo un modello identitario possibile, per quanto ancora da venire.» Quaquarelli L. (a cura di), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Morellini, Milano, 2010, p. 50.

⁴²² Waters, Erika J. “An Interview with Caryl Phillips: I am What I am Because I was Born There.” *The Caribbean Writer*, Volume 9. (1995): 102-14, p.109.

⁴²³ Phillips C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, p. 5.

⁴²⁴ *Id.*, p. 4.

un altro luogo e, tuttavia, si può preferire di condurre una vita lontana dagli spazi in cui si è nati e cresciuti.⁴²⁵ Phillips, come un rapsodo,⁴²⁶ racchiude in “un’entità armoniosa”⁴²⁷ le sue esplorazioni spazio-temporali del mondo durante le quali egli scopre che ciò che conta è ‘sentirsi a casa’ senza appartenere, o sentirsi circoscritti, ad un preciso punto geografico.

In *Strange Fruit* (1981), per esempio, Alvin, che nei Caraibi ha scoperto i segreti della madre⁴²⁸ ed è stato trattato come un estraneo da tutti i membri familiari, urla in una lite furibonda: «What am I supposed to do? What we supposed to do? Live on a raft in the middle of the Atlantic at a point equidistant between Africa, the Caribbean and Britain?».⁴²⁹ Questo personaggio, più degli altri, rappresenta Phillips con l’identità posta in modo equidistante tra le culture a cui appartiene e in cui nasce anche il suo senso di *displacement*. Sembra trattarsi della creazione di una geografia interiore in cui la migrazione e gli spostamenti hanno un peso storico, sociale e familiare importante. È il caso di *Where There is Darkness* (1982), in cui Albert sta per fare ritorno definitivamente nei Caraibi ma si rende conto che non può più avere il controllo della vita del figlio. Una voce interiore, come un monito beffardo, risuona nella testa di Albert affermando: «the child belongs to England».⁴³⁰ Infatti, la mancanza di comunicazione è la conseguenza che logora di più i personaggi dei primi due drammi phillipsiani, *Strange Fruit* e *Where*

⁴²⁵ *Id.*, p. 6.

⁴²⁶ Lo scrittore viene paragonato a un rapsodo da Mustafa Bal e Murat Öner in “Home Rhapsodies: Caryl Phillips and Cartography of Transgressivity”, in *(Dis)placements*, No. 1, 12/2015, LC.3.

⁴²⁷ Phillips, C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, p. 6.

⁴²⁸ Per questo aspetto si rimanda al paragrafo dedicato interamente alla prima opera teatrale phillipsiana.

⁴²⁹ Questo brano, presente in *Strange Fruit*, sarà analizzato in modo più approfondito nel prossimo capitolo. *Id.* p. 77.

⁴³⁰ Phillips C., *Where There is Darkness*, Amber Lane Press, UK, 1982, p. 39.

There is Darkness, che sono stati definiti per questo “*domestic dramas*”.⁴³¹ Ad ogni modo, Ledent afferma che l’incapacità comunicativa interfamiliare e sociale che Phillips porta in scena mette in evidenza il rapporto stesso del drammaturgo con la storia e la società:

[...] a similar misunderstanding marks the individual’s rapport to society and history, and at an even further remove it also conditions the role the of the dramatic artist as a message-bearer, as someone whose ambition is to straddle the gaps between divided groups. [...] While taking stock of the multiple breakdowns that inform human exchanges in general, and those that have shaped contemporary British society in particular, Phillips’s exploration of individual souls attempts to promote some form of understanding which might eventually help to restore the contact between the estranged parties, if only potentially.⁴³²

Così, lo spazio che la sua identità occupa – equidistante tra le Americhe, l’Europa e l’Africa – ancora una volta, richiama un terzo spazio che, quello ibrido di bhabbiana memoria, che è altresì riconosciuto dal critico Westphal come «an area of paradoxical liminality [which] allows the minority speech to express itself alongside the dominant discourse, which has lost its privileges».⁴³³ Questi spazi liminali e il relativo multiplo senso di appartenenza derivante dal nuovo ordine mondiale che Phillips prevede, risuona in diversi modi nella sua scrittura. Ibrida, complessa e frammentata nella forma e nello stile può definirsi, ad esempio, anche la seconda opera di *non-fiction* di Phillips, *The Atlantic Sound* (2000).⁴³⁴ Il testo è formato da quattro parti: “Atlantic Crossing”,

⁴³¹ Phillips C., “I Could Have Been a Playwright”, in Davis G. V., Fuchs A., *Staging New Britain, Aspects of Black and South Asian British Theatre Practice*, P.I.E.- Peter Lang, Bruxelles, 2006, pp.192-193.

⁴³² *Id.*, p.192.

⁴³³ Westphal B., *Geocriticism Real and Fictional Spaces*, Trans. Robert T. Tally Jr. Palgrave Macmillan, New York, 2011, p.69.

⁴³⁴ Dato alle stampe quasi vent’anni dopo *The European Tribe*, *The Atlantic Sound* combina una molteplicità di generi diversi: la *fiction* con la *non-fiction*, l’autobiografismo con il *reportage* storico, la prosa con la poesia. Alla varietà dei generi si aggiunge anche quella dei testi che lo compongono –

“Leaving Home”, “Homeward Bound”, “Home and “Exodus”. Powell fa notare che già i titoli di ogni sezione rivelano l’interesse phillipsiano nel trattare tematiche relative al *displacement* e alle ambiguità che derivano dai concetti di *home* e *belonging*.⁴³⁵ Se però l’Atlantico, inteso come spazio fluido/liscio, fornisce allo scrittore un eccellente strumento per esaminare e ri-definire i problemi di identità, nazionalità, localizzazione e memoria storica, le strategie narrative che usa mostrano il suo rifiuto di linearità ed evidenziano la volontà dello scrittore di inglobare in nei suoi testi, come nella sua vita, un senso di transnazionalità. La tecnica narrativa phillipsiana della frammentazione è, infatti, caratterizzata – come osserva Schatteman – dalla capacità di raccontare storie di tempi e luoghi diversi,⁴³⁶ e lo stesso Phillips spiega che: «Something happens during the process where the linear structure seems to break down. It’s almost like I’ve crafted this wonderful ceramic fruit bowl, and I’m two pages from the end of the book just doing the final glazing, and I deliberately drop it, and it shatters, and then I have to start again.»⁴³⁷

Lo stile frammentato sembra essere, dunque, qualcosa a cui Phillips non riesce proprio a sottrarsi. Sebbene egli tenti di scrivere un racconto lineare, l’utilizzo di salti spazio-temporali prevale nella maggior

lettere, stralci di articoli di giornali, estratti di atti giudiziari, interviste, epigrafi – che contribuiscono ad arricchire la narrazione che oscilla costantemente tra presente e passato. È l’antologia che più delle altre si occupa delle complessità dell’idea di *home* all’interno del mondo dell’Atlantico nero, tradizionale rotta del traffico degli schiavi tra l’Africa e le Americhe, oceano solcato da centinaia di navi negriere con le stive cariche di uomini in catene, ma anche spazio culturale e simbolico la cui essenza è costituita dalla cultura della diaspora nera.

⁴³⁵ Powell J. M., “Hybrid Inventiveness: Caryl Phillips’s Black-Atlantic Subjectivity: The European Tribe and The Atlantic Sound.” *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Ed. Benedicte Ledent and Daria Tunca, Rodopi, Amsterdam, 2012, 87- 105, p.99.

⁴³⁶ Schatteman, Renee. “Conversations with Caryl Phillips: Reflections upon an Intellectual Life.” *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Ed. Benedicte Ledent and Daria Tunca, Rodopi, Amsterdam, 2012. 45-55, p.50.

⁴³⁷ *Id.*

parte della sua produzione diventando utile per esprimere la dis/continuità dei rapporti sociali. Per quanto riguarda i testi teatrali, la struttura che Caryl Phillips ha scelto per le sue opere è la ripartizione in atti e scene in modo non convenzionale. *Strange Fruit* si compone di tre atti, i primi due suddivisi in due scene, mentre il terzo presenta una sola scena:

Act One

Scene One: Monday, Late afternoon.

Scene Two: Monday, Later that night.

Act Two

Scene One: Tuesday, Early morning.

Scene Two: Tuesday, Afternoon.

Act Three

Scene One: Tuesday, Evening.⁴³⁸

La scansione del tempo attraverso gli atti e le scene presente in *Strange Fruit* non si ritrova invece in *Where There is Darkness* e in *The Shelter*. Infatti, i due atti di *The Shelter* sono molto lontani nel tempo e nello spazio: il primo atto è ambientato su un'isola sconosciuta alla fine del Settecento, mentre le azioni del secondo atto si svolgono a Londra negli anni '50 del Novecento.⁴³⁹ *Where There in Darkness*, invece, di soli due atti e nessuna scena, è il dramma cronologicamente e geograficamente più frammentato perché i numerosi *flashbacks*⁴⁴⁰ riportano il lettore in luoghi distanti e tempi ricordando momenti legati

⁴³⁸ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, p. 5.

⁴³⁹ Cfr. Phillips C., *The Shelter*, Amber Lane Press, UK, 1984.

⁴⁴⁰ Per quanto riguarda l'analisi specifica dei *flashbacks* del personaggio di Albert si rimanda al paragrafo successivo di questo capitolo.

alla migrazione del personaggio principale.⁴⁴¹ Un altro elemento che aiuta lo scrittore a ottenere questo stile, è il ricorso all'intertestualità, richiamando volontariamente personaggi, spazi e tempi di altre epoche sia nei suoi testi narrativo-antologici che drammatici. Ad esempio, Errol in *Strange Fruit* cita Otello perché si sente come un *old black ram* solo per il fatto di avere una relazione con una ragazza bianca e afferma: «Your wonderful parents can't handle the idea of their virginal lily-white maiden possibly falling prey to the lascivious clutches of an *old black ram*. Othello, page sixty-one or whatever»⁴⁴².

In *The Shelter* l'ombra della schiavitù e l'elemento dello spazio influenzano le identità dei personaggi,⁴⁴³ mentre l'influenza del bardo – come osserva Bruna Mancini in *The Shelter/Il rifugio* (2014) – è presente con *The Tempest*:

Basti notare il modo in cui in apertura della prima parte, vediamo muoversi e 'presentarsi' allo sguardo del pubblico i due personaggi in scena, il nero Thomas che trasporta un carico di legna e Mrs Darnely che cerca di valutare su quale isola deserta siano naufragati: subito quella scena ci fa venire in mente il mostruoso Calibano e la bella Miranda de *La tempesta* shakespeariana. Noi spettatori possiamo però, per un poco, star seduti ad ascoltarli, capirli, crescere con loro, imparare a spostare il nostro sguardo, il punto di vista, ed inglobare quello dell' 'altro', come anche loro sono costretti – giocoforza – a fare.⁴⁴⁴

Se si sposta l'attenzione verso gli altri generi letterari, invece, il comandante nero e gli ebrei in *The Nature of Blood* (1997) appaiono come riflessi di Otello e del *Mercante di Venezia* di William Shakespeare. Eva, sempre in *The Nature of Blood* (1997), e Irina/Irene di

⁴⁴¹ Phillips C., *Where There is Darkness*, Amber Lane Press, UK, 1982.

⁴⁴² Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, p. 34, corsivo mio.

⁴⁴³ Sebbene vengano considerati un esempio, queste tematiche, che fanno da sfondo ai testi teatrali phillipsiani, verranno esaminate meglio nei successivi paragrafi di questo capitolo.

⁴⁴⁴ Mancini C.B., *The Shelter/Il Rifugio*, Liguori, Napoli, 2014, p.11.

Higher Ground (1989), rappresentano le vittime dell'olocausto per ricordare la terribile esperienza della deportazione ebraica. Le storie di Emily e Cambridge in *Cambridge* (1992) ricordano, invece, i racconti di viaggio del diciannovesimo secolo, scritti sia dal punto di vista del colonizzatore che degli ex schiavi. Inoltre *The Lost Child* (2015), l'ultimo romanzo phillipsiano, conferma l'interesse dello scrittore per il tema delle origini, *belonging* e *exclusion* tramite un dialogo con uno dei classici della letteratura inglese, *Wuthering Heights* di Emily Brontë. Usando il riferimento intertestuale di Heathcliff, che nella storia è l'orfano di uno schiavo affrancato, Phillips estrae l'elemento coloniale da *Wuthering Heights* ma l'ambientazione del suo romanzo è un'epoca molto più recente, quella del dopoguerra e dell'Inghilterra *post-austerity*.⁴⁴⁵ In *The Lost Child* Phillips ipotizza che Mr. Earnshaw sia il padre naturale di Heathcliff per raccontare il difficile rapporto tra padri e figli, ma il riferimento al romanzo di Emily Brontë diventa ancora più esplicito quando Phillips immagina le dinamiche familiari dei Brontë e racconta il momento della morte di Emily.⁴⁴⁶ Attingendo da altri testi, Phillips dimostra non solo una forte capacità di rimandi intertestuali ma, a volte, anche una diffidenza nei confronti delle fonti storiche sollevando dubbi, secondo O'Callaghan, sulla possibilità di una costruzione definitiva della storia dell'uomo.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-lost-child-by-caryl-phillips-book-review-wuthering-heights-relived-in-post-war-britain-10135393.html>

⁴⁴⁶ Phillips C., *The Lost Child*, Farrar, Straus and Giroux-Macmillan, New York, 2015, p. 107.

⁴⁴⁷ O'Callaghan E., "Historical Fiction and Fictional History: Caryl Phillips's *Cambridge*", *Journal of Commonwealth Literature*, 29.2 (1993), p.46.

II.4 Il contesto storico-sociale del *Black British Theatre*: tra il 1950 e il 1980

Nonostante la presenza nel panorama culturale inglese già a partire dagli anni '50, con drammaturghi come Wole Soyinka e Mustapha Matura, l'attenzione della critica per il teatro *black British*⁴⁴⁸ è cresciuta negli ultimi decenni. Il rinnovato interesse per la drammaturgia *black British* si deve alle studiose del teatro femminista che hanno pubblicato due monografie dal titolo *Contemporary Black and Asian Women Playwrights in Britain* (2003) di Gabriele Griffin e *Staging Black Feminism: Identity, Politics, Performance* (2007) di Lynette Goddard.⁴⁴⁹ Nel primo decennio del ventunesimo secolo, dunque, è avvenuta una 'cultural renaissance'⁴⁵⁰ della scrittura teatrale *black British*. Winsome Pinnock, nel suo articolo 'Breaking Down the Door' (1999), ha affermato che questa rinascita fu la dimostrazione del fatto che i drammaturghi neri avessero intenzione di attirare un nuovo pubblico, oltre alla *white middle class* che tipicamente popolava le sale teatrali londinesi:

As one of the playwrights to emerge in the Eighties, I would say that I, like others of my generation, did not feel that my work

⁴⁴⁸ Sebbene questa non sia una ricerca dedicata all'identità *black British*, è tuttavia necessario sottolineare che nell'ultimo decennio in Gran Bretagna si distingueva tra *black British* propriamente detto, riferito agli immigrati provenienti da Africa, Caraibi e loro discendenti, e *Asian British*, con cui si intendono tutti i protagonisti della diaspora asiatica che negli anni '70 e '80, e in parte anche '90, venivano indistintamente considerati *black British*. Altro elemento da tenere in considerazione è quanto in questa nuova dimensione transnazionale, ibrida e composita, le eredità si facciano sempre più numerose e inscindibili. Non si tratta più di una realtà specificatamente afro-caraibica che si modifica contatto con quella inglese. Al contrario quella generazione che noi per dovere di semplificazione abbiamo definito *black British*, allontanandosi progressivamente dalle origini, stabilisce un legame sempre più stretto con altre minoranze etniche generali ibridismi sempre più stratificati. Per approfondimenti si rimanda a Kwesi O., *Black British Culture and Society: A Text Reader*, Routledge, Londra, 2005.

⁴⁴⁹ Chambers C., *Black and Asian Theatre in Britain: A History*, Routledge, Londra, 2011.

⁴⁵⁰ Dichiarazione di Kwei-Armah in un'intervista dal titolo "This is a cultural renaissance" di Geoffrey Davis in Davis G. V., Fuchs A., *Staging New Britain, Aspects of Black and South Asian British Theatre Practice*, Peter Lang, Bruxelles, 2006, pp. 239-252, p.240.

should only be produced by the black theatre companies but that they should have a place within the mainstream. When a play by a writer like myself is presented on a mainstream stage, the profile of the visiting audience is radically changed.⁴⁵¹

L'osservazione di Pinnock anticipa le sorti dei drammaturghi e delle drammaturghe nere degli inizi del Ventunesimo secolo. La scrittrice definisce, infatti, il teatro *black british* del nuovo millennio «very depressing».⁴⁵² Nel frattempo, fa notare una significativa presenza di drammaturghi, attori e registi neri in Inghilterra nel Ventunesimo secolo, nonostante la drastica riduzione del numero di compagnie teatrali nere degli anni '90.⁴⁵³ Nel 2003, in particolare, vennero rappresentate undici *black British stage plays*, quasi uno al mese. Ad esempio, *Elmina's Kitchen* (2003) di Kwame Kwei-Armah, scritta dopo aver visto due ragazzi neri morti in una macchina abbandonata sotto un albero a Hackney, ebbe un grande successo al National Theatre; *Fallout* (2003) di Roy Williams, ispirata al fallimento del processo per gli omicidi di Stephen Lawrence e Damilola Taylor,⁴⁵⁴ conquistò il pubblico del Royal Court; Debbie Tucker Green debuttò sulla scena teatrale di Londra con due commedie nel giro di poche settimane: *Dirty Butterfly* (2003), rappresentata al Soho Theatre, e *Born Bad* (2003) all'Hampstead Theatre. Le recensioni delle *performances* non si lasciarono attendere. La

⁴⁵¹ Pinnock W., "Breaking Down the Doors", in Vera Gottlieb and Colin Chambers (eds), *Theatre in a Cool Climate*, Amber Lane, Oxford, 1999, p.32.

⁴⁵² *Id.*, p.33.

⁴⁵³ *Id.*

⁴⁵⁴ Stephen Lawrence e Damilola Taylor erano due ragazzi neri che vennero assassinati nel sud dell'Inghilterra. Il diciassettenne giamaicano Lawrence fu ucciso nel 1993 da un gruppo di coetanei bianchi con simpatie fasciste. Ciò che fece scalpore allora fu il rapporto governativo sull'omicidio che criticava duramente la polizia, accusata di razzismo istituzionale per la gestione del caso. Il 27 Novembre del 2000 l'omicidio del nigeriano Damilola Taylor, di soli dieci anni, ritorna a far parlare a società inglese di omicidi a sfondo razziale. Per approfondimenti si rimanda a <http://www.bbc.com/news/magazine-11848488>; <http://www.telegraph.co.uk/comment/4259247/A-tale-of-two-murders-and-the-rule-of-moral-cowardice.html>;

giornalista Sarah Crompton scrisse sul *Daily Telegraph* che la rappresentazione simultanea di queste due opere teatrali rivelava l'apice della maturità del teatro nero: «No longer tucked away in fringe venues, or in companies that specialise in black work, it is striding confidently across the stages of major London theatres».⁴⁵⁵ Michael Billington, a sua volta, sul *The Guardian*, citando *Fallout* di Williams e *Elmina's Kitchen* di Kwei-Armah come esempi di un teatro politico che affrontava l'alienazione dei neri nella Gran Bretagna di Tony Blair, celebrava il 2003 non come un anno fecondo, bensì come l'anno per eccellenza in cui il teatro nero inglese portava improvvisamente in scena «big issues [... with] demanding political plays that initiated rather than terminated discussion».⁴⁵⁶ Ad ogni modo, per apprezzare i lavori dei drammaturghi neri contemporanei bisogna riconoscere il peso dei loro predecessori, i quali hanno gettato le basi di un teatro a carattere fortemente denunciativo da un punto di vista storico-sociale. Il secondo dopoguerra fu il momento in cui i critici segnarono l'inizio di un *black theater* in Gran Bretagna.⁴⁵⁷ La presenza considerevole di artisti neri (attori, registi e drammaturghi) all'interno del teatro inglese avvenne, infatti, sulla scia dei cambiamenti demografici britannici con la migrazione post-bellica. Il teatro veniva, infatti, considerato una sorta di barometro degli spostamenti socio-culturali inglesi in cui categorie come classe ed etnia definivano le divisioni tra contesti elitari e popolari. A tal riguardo Worthen, in un

⁴⁵⁵ Crompton S., 'Black British Drama takes Centre Stage', *Daily Telegraph*, 9 July 2003.

⁴⁵⁶ <https://www.theguardian.com/stage/2003/dec/17/theatre3>.

⁴⁵⁷ BrewerMary F., Goddard L., OsborneD., *Modern and Contemporary Black British Drama*, Palgrave Macmillan, New York, 2014, p.5.

articolo dal titolo *Of Actors and Automata: Hieroglyphics of Modernism*

(1994), scrive:

Stage production operates in both a material and an ideological register: the theatre works with (and against) emerging (and residual) social, political, legal, economic, and religious institutions not only to represent social reality – a vision of what is (and isn't), of what is (im-)possible – but to fashion human beings as subjects of/in ideology.⁴⁵⁸

I drammaturghi/e neri/e dagli anni '50 agli anni '80 del Novecento si inseriscono, quindi, nella drammaturgia britannica in modo ufficiale, andando oltre le preoccupazioni delle esperienze diasporiche della prima generazione di immigrati ed esaminando più da vicino temi di attualità e preoccupazioni che sorgono dall'esperienza di vita quotidiana inglese. I loro testi teatrali, afferma Goddard nel saggio *Beyond Identity Politics: Black British Playwrights on the Mainstream* (2015), affondano le radici nel contesto teatrale britannico sia per quanto riguarda la forma, con l'uso del realismo sociale, sia le tematiche che esplorano le vite dei cittadini inglesi: «Thus their mainstream profile in the British theatre industry marks a perceivable extension of the scope of (white) British social realism with stories informed by their own cultures and communities.»⁴⁵⁹

La stessa Inghilterra dei *Notting Hill Race Riots* e dei Teddy Boys di fine anni '50, portava in scena al Royal Court Theatre *Look Back in Anger* (1956) di John Osborne, *The Invention* (1959) di Wole Soyinka e *Flesh to a Tiger* (1958) di Barry Reckford. Vennero prodotti anche *Ti Jean and His Brothers* (1958) di Derek Walcott e le opere di Reckford,

⁴⁵⁸ Worthen W. B., "Of Actors and Automata: Hieroglyphics of Modernism", in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 9.1, Fall 1994, pp. 3–19, p. 3

⁴⁵⁹ Goddard L., *Contemporary Black British Playwrights: Margins to Mainstream*, Palgrave-Macmillan, New York, 2015, p.6.

You in Your Corner (1960) e *Skyvers* (1963). Ad ogni modo, se Errol John,⁴⁶⁰ con il suo *Moon on a Rainbow Shawl* (1957), spezzò la tradizione di scrivere in perfetto inglese standard e scelse di fare esprimere i suoi personaggi nella lingua creola della sua Trinidad, la rappresentazione di *Black Pieces* di Matura negli anni '70 all'*Ambience*, prodotta da *Inter Action* all'*Institute of Contemporary Arts* (ICA), segnò quella che il drammaturgo chiama «[...] the intellectual realisation of our history, how you could perceive yourself, I had to write about that, the political change, the metamorphosis happening to me and others around».⁴⁶¹ I giudizi della critica nei confronti delle rappresentazioni furono positivi e Brewer, Goddard e Osborne ricordano, per esempio, le parole di elogio di Roland Rees⁴⁶² il quale dichiarò che il teatro di questi scrittori diede l'opportunità al pubblico inglese di scoprire «a world hidden from their view»;⁴⁶³ mentre, Brian Crow, affermò che questi lavori rappresentarono personaggi neri maschili dal carattere molto forte,

⁴⁶⁰ Concentrandosi sul periodo post-bellico inglese, Colin Chambers sottolinea l'influenza di artisti come Errol John e Shelagh Delaney sul teatro *black British* affermando che: «John stayed in Britain and became a key figure in the development of black British theatre. His response to the lack of good roles was to write a play of his own, *Moon on a Rainbow Shawl*, which tells the story of an impetuous young trolley bus driver who escapes Trinidad for the dream of a better life in Liverpool.[...] During the late 1950s, another progressive white theatre company, Theatre Workshop at the Theatre Royal Stratford East, was also employing a few black actors. This was most prominent in Shelagh Delaney's 1958 play, *A Taste of Honey*, which caused controversy because of the sexual relationship between a white teenager and a black sailor, who fathers her child. This play, like Ted Willis's *Hot Summer Night*, was a rare example of white British playwrights' dealing with diasporic topics or characters.». Cfr. Chambers C., «Black British Plays Post World War II -1970s», *National Theatre*, 2015, <http://www.blackplaysarchive.org.uk/featured-content/essays/black-british-plays-post-world-war-ii--1970s-by-professor-colin-chambers>.

⁴⁶¹ Macmillan M., «Ter Speak in Yer Mudder Tongue, An interview with playwright Mustapha Matura», in *Black British Culture and Society*, Routledge, Londra, p.275.

⁴⁶² Ronald Rees negli anno '70 del Novecento era direttore della compagnia teatrale inglese Foco Novo. Per approfondimenti si rimanda a Goddard L., *Contemporary Black British Playwrights: Margins to Mainstream*, Palgrave-Macmillan, New York, 2015.

⁴⁶³ Brewer Mary F., Goddard L., Osborne D., *Framing Black British Drama: Past to Present*, Palgrave Macmillan, New York, 2015, p.6.

di solito di provenienza caraibica, relegando quelli bianchi a un ruolo molto marginale:⁴⁶⁴

Their work begins a tradition whereby black dramatists have persistently and successfully exploited *the gaps in representations of Britishness via the stage*, drawing connections between language, race and power, in order to generate alternative and at times, oppositional conceptions of modern and contemporary British identity with all its variegations. This includes reconfiguring perspectives on white British identities, where the white majority culture is represented invariably from a black person's viewpoint.⁴⁶⁵

Per capire come i drammaturghi neri usassero *the gaps in representations of Britishness* di cui parla Crow, ovvero le lacune derivate dalla crisi dell'identità inglese dopo la perdita post-bellica dell'impero coloniale britannico, è necessario considerare il termine *British* come macrocategoria per la creazione di una forte identità nazionale e culturale.⁴⁶⁶ Questa macrocategoria inglobava in sé concetti come quelli di *Britishness*, *Englishness*, discorso razziale⁴⁶⁷ e di classe, identità e appartenenza che venivano riconfigurate e riconsiderate dal punto di vista delle persone nere.⁴⁶⁸ Si trattava, dunque, di un fenomeno

⁴⁶⁴ Brian Crow, "Identity Politics in the Plays of Mustapha Matura", in Goddard L., *Contemporary Black British Playwrights: Margins to Mainstream*, Palgrave-Macmillan, New York, 2015, p. 33.

⁴⁶⁵ *Id.*

⁴⁶⁶ Sul concetto di identità nazionale cfr. Antony Easthope, *Englishness and National Culture*, Routledge, Londra, 1999.

⁴⁶⁷ Il lemma *race*/razza, appare nel lessico inglese in età Moderna e nel contesto cinquecentesco della tratta degli schiavi. La motivazione che risiede dietro la creazione di questo concetto è puramente economica per poter distinguere il colore della pelle più chiaro dei colonizzatori da quello dei colonizzati. In altre parole, storicamente, si poteva non diventare inglese - si poteva solo nascere inglesi. Per approfondimenti cfr. Allen Theodore W., *The Invention of the White Race*, Vol. 1 e 2, Londra: Verso, 1994; Gunning D., *Race and Antiracism in Black British and British Asian Literature*, Liverpool University Press, Liverpool, 2010; Kushner A.R.J., *We Europeans?: Mass-observation, 'race' and British Identity in the Twentieth Century*, Ashgate, Aldershot, 2004; Hiro D., *Black British White British: A History of Race Relations in Britain*, Paladin, Londra, 1992; Goulbourne H., *Race Relations in Britain Since 1945*, Macmillan Press, Londra, 1998.

⁴⁶⁸ Dal 1980 in poi molte furono le pubblicazioni accademiche sulle origini della Gran Bretagna e dell'Inghilterra e sulla natura della lingua inglese e dell'identità nazionale britannica. Per approfondimenti si rimanda a Kumar K., *The Making of English Identity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003; Cohen R., *Frontiers of Identity. The British and the Others*, Longman, Londra, 1994; Colley L., 'Britishness and Otherness: an argument.' *Journal of British Studies*, 1992; Colls, R. and P. Dodd, Eds., *Englishness. Politics and culture 1880-1920*, Kent, 1986; Crick B., *The English and the*

nuovo, una sorta di riscrittura e rigenerazione dall'interno, una sovversione creativa che contestava il canone ma, nel fare ciò, si proclamava britannica e voleva essere riconosciuta come tale. Questo tipo di scrittura ricopriva una posizione di assoluta centralità superando le già di per sé rivoluzionarie narrazioni postcoloniali. La rivelazione della letteratura *black British* nell'ultimo ventennio dimostrò quanto i suoi protagonisti non potessero più essere considerati degli *outsiders* o delle eccezioni al canone. Infatti, la generazione *black British* superava quella *mimicry* che secondo Bhabba contraddistingueva il "colonizzato",⁴⁶⁹ riunendo in un'unica persona le caratteristiche della *Britishness* e della *blackness*, *sameness* e *otherness*, il dualismo centro-periferia. Non si tratta più di un "altro" che imita il soggetto coloniale, piuttosto è "l'Altro" che è diventato inglese, ne ha preso il posto rivoluzionando l'idea stessa di inglesità. Per questi motivi, Phillips stesso enfatizzò la funzione sociale del teatro definendolo come la più importante forma di espressione letteraria per la comunità nera degli anni '50 e '60, e anche come un «public space for the articulation of first-generation immigrants' experiences of British life and establishing the possibility of non-white writers jostling for position within mainstream culture».⁴⁷⁰ Anche se la

British. National Identities. The Constitution of the United Kingdom, Blackwell Publishers, Oxford, pp.90-105, 1991; Jones E., *The English Nation The Great Myth*, Sutton Publishing, Stroud, 1998; Kearney H., *Four nations or one? National Identities. The Constitution of the United Kingdom*, B. Crick, Blackwell, Oxford, pp.1-6, 1991; Nairn T., *The Break-up of Britain*, Verso, Londra, 1981; Paxman J., *The English. A Portrait of a People*. Penguin, Londra, 1998; Wright P., *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*, Verso, Londra, 1985.

⁴⁶⁹ Con il concetto di *mimicry* (imitazione ironica) Bhabba, in *The Location of Culture*, evidenzia il carattere ironico e distanziatorio dell'atto mimetico del colonizzato, che tende ad imitare e a riprodurre le forme culturali imposte dal colonizzatore, inscrivendovi un atto di libertà parodica, attraverso cui il subalterno apre la possibilità di creare nuove identità ibride o meticce. Cfr. Bhabba H.K., *The Location of Culture*, New York, Routledge, 2004.

⁴⁷⁰ Lane D., *Contemporary British Drama*, Edinburg University Press, Edinburg, 2010, p.119.

sua attenzione era rivolta al contenuto dei lavori dei drammaturghi, e non alla loro forma, inconsapevolmente le compagnie e gli scrittori dell'epoca stavano in gran parte lanciando una "sfida estetica"⁴⁷¹ al teatro britannico. A teatro, infatti, si assiste alla creazione di un'estetica diversa in cui i membri del *Black Arts Movement*⁴⁷² (detto anche BAM) rifiutavano un modello di teatro basato sul concetto di pateriana memoria 'art for art's sake', preferendo un teatro di chiara impronta sociale. A tal proposito Pearce sostiene che, per tramandare il loro messaggio socio-politico, il BAM proclamava un nuovo ordine dell'estetica culturale occidentale: «[...] by developing a Black art with 'a separate symbolism, mythology, critique, and iconology'. The search for this aesthetic led those involved with the BAM to draw upon African and African diasporic cultural forms as well as the contemporary black American urban experience and vernacular».⁴⁷³

⁴⁷¹ Per approfondimenti sulla nuova Black Aesthetic si rimanda a Fuller H. W. "Towards a Black Aesthetic", in *The Black Aesthetic*. Ed. Addison Gayle, Double Day, New York, 1971, pp.3-12; e anche Robinson J., "The Challenge of the Changing Same: The Jazz Avant-garde of the 1960s, the Black Aesthetic, and the Black Arts Movement", in *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, Vol 1, No 2, 2005.

⁴⁷² Il *Black Arts Movement*, detto anche *Black Aesthetics Movement* o BAM, è una corrente artistica nasce ad Harlem, nel 1965, per opera dello scrittore e attivista Imamu Amiri Baraka. È il regista Roland Rees, di ritorno dagli Stati Uniti, a rappresentare a Londra opere teatrali di questo movimento. La causa scatenante che determinò la nascita del BAM fu l'assassinio di Malcolm X. Tra gli scrittori più noti che presero parte al movimento ritroviamo Nikki Giovanni, Sonia Sanchez, Maya Angelou, Hoyt W. Fuller e Rosa Guy. Altri celebri autori afro-americani come Toni Morrison e Ishmael Reed, pur non essendo veri e propri attivisti, hanno condiviso alcuni temi del BAM. Reed in un'intervista del 1995 ha infatti affermato che: «[...] what Black Arts did was inspire a whole lot of Black people to write. Moreover, there would be no multiculturalism movement without Black Arts. Latinos, Asian Americans, and others all say they began writing as a result of the example of the 1960s. Blacks gave the example that you don't have to assimilate. You could do your own thing, get into your own background, your own history, your own tradition and your own culture». <http://aalbc.com/authors/blackartsmovement.htm>. Per approfondimenti cfr. James Edward Smethurst, *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2005.

⁴⁷³ Pearce M., "Tracing Black America in black British theatre from the 1970s", *National Theatre*, 2013, p.3. <http://www.blackplaysarchive.org.uk/featured-content/essays/tracing-black-america-black-british-theatre-1970s-dr-michael-pearce>

Sebbene non sia possibile generalizzare, numerosi testi teatrali *black British* subirono l'influenza della filosofia radicale del BAM sia nell'approccio stilistico che tematico. Ad esempio *The School Leaver* (1978) di McMillan, *Welcome Home Jacko* (1979) di Matura, *Bitter Herb* (2001) di Kwei-Armah, *B is for Black* (2003) di Courtia Newland e *Sucker Punch* (2010) di Roy Williams portarono in scena personalità che combattevano contro la costruzione di un'identità occidentale bianca. Mentre, opere come *Chiaroscuro* (1986) di Jackie Kay, *Talking in Tongues* (1991) di Pinnock e *Leonora's Dance* (1993) di Zindika, mostrarono l'intento delle drammaturghe di esprimere la dolorosa presa di coscienza dei canoni di bellezza e identità bianca, e presentavano protagonisti alla ricerca del '*Black is Beautiful*', per ricordare uno slogan del Black Power.⁴⁷⁴ L'influenza della *black consciousness ideology* proveniente dagli Stati Uniti fu quindi determinante sul teatro *black British*. È comunque necessario precisare che una particolarità del dibattito sull'identità nera in Inghilterra fu la molteplicità di *new notions*⁴⁷⁵ che emersero dagli anni '70 in poi e che crearono una situazione di polifonia culturale. Sulla scia della *Harlem Renaissance* e del BAM, vennero infatti fondati altri movimenti. Ad esempio il *Caribbean Artists' Movement*,⁴⁷⁶ nato 1966 a Bloomsbury, diventò un importante movimento capace di esprimere al meglio le attività culturali della diaspora anglo-caraibica, tra cui quelle teatrali.

⁴⁷⁴ *Id.*

⁴⁷⁵ *Id.*

⁴⁷⁶ Per un approfondimento sul *Caribbean Artists' Movement* si confrontino gli studi di Anne Walmsley e in particolare il volume dal titolo *The Caribbean Artists Movement 1966-1972: A Literary & Cultural History*, New Beacon, Londra, 1992.

II.5 The Dis-placement of Multiple Identities: spazi teatrali in fermento

La drammaturgia phillipsiana, come affermato in precedenza, è un territorio vasto, caratterizzato – tra l’altro – dagli sconfinamenti degli elementi che compongono il testo teatrale: atti e scene, musica, didascalie, spazio, tempo, personaggi.⁴⁷⁷ Le storie di *Strange Fruit* (1981), *Where There is Darkness* (1982) e *The Shelter* (1984) creano uno spazio teatrale che per Phillips non si ritrova solo nella manipolazione di elementi del teatro *black British* o di quello della tradizione classica e occidentale bensì, esso unisce in un segno integrato tutte le sue culture. È partendo da questo approccio che Chika Unigwe esamina il teatro di Phillips. Accanto alle due tradizioni citate, ovvero il teatro occidentale e quello *Black British*, la produzione testuale di Phillips riflette, secondo Unigwe, anche il dislocamento quale esperienza personale, mettendo in discussione forme di solidarietà, come la filosofia panafricana, basata sul colore della pelle.⁴⁷⁸ I luoghi africani vengono infatti esplorati da Phillips in termini diasporici prendendo le distanze dall’idea di storia romantica o origini nostalgiche.⁴⁷⁹ È il caso, per esempio, di *Strange Fruit* che mostra la quasi ossessiva attenzione dello scrittore per la lingua. Infatti, l’arte

⁴⁷⁷ Sebbene questa analisi non si concentrerà sull’aspetto performativo del teatro phillipsiano, si rimanda ai maggiori teorici del teatro fra i quali Keir Elam o Bruce Wilshire ed ai loro diversi studi sulla semiotica del teatro. Questi studi teorici nella loro varietà di postulati e conclusioni sono fondamentali per comprendere come il teatro produce idee e significati e quali strategie mette in atto per comunicare con gli spettatori. Si vedano: Elam K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, Londra, 1980; Wilshire B., *Role Playing and Identity. The Limits of Theatre’s Metaphor*, Bloomington: Indiana University Press, 1982; Ryngaert J.-P., *L’analisi del testo teatrale*, Audino, Roma, 2006; Ubersfeld A., *Theatrikòn. Leggere il teatro*, La Goliardica, Roma, 1984; Ruffini F., *Semiotica del testo, l’esempio del teatro*, Bulzoni, Roma, 1978.

⁴⁷⁸ Unigwe C., “The Dis-ease of Multiple Identities”, in *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Ed. Benedicte Ledent and Daria Tunca, Rodopi, Amsterdam, 2012, 235-246, p.245.

⁴⁷⁹ *Id.*

drammatica di Phillips è principalmente quella di un autore di lingua inglese ma, *Strange Fruit* si apre con un avvertimento ben preciso circa la pluralità di voci e lingue che caratterizzano il testo. Una nota all'inizio del dramma ci avverte della presenza di diverse lingue,⁴⁸⁰ mentre, l'utilizzo di diversi registri in *The Shelter* e *Where There is Darkness*, è associato alla volontà dell'autore di distinguere i personaggi, sia come singoli individui sia come appartenenti ad una classe sociale. Il modello interpretativo e comparativo qui utilizzato, si articola a partire dall'impatto del lettore con le diverse manifestazioni linguistico-culturali⁴⁸¹ al fine di analizzare le *multiple identities* e i concetti tipici della filosofia di uno scrittore transnazionale quali ad esempio *displacement*, *home* e *unbelonging*. Questo approccio rende doveroso effettuare un passo preliminare, ovvero partire nei prossimi paragrafi dall'analisi del significato dei titoli dei testi. Infatti, fin dai loro titoli, appare evidente che *Strange Fruit*, *The Shelter* e *Where There is Darkness* abbiano rimandi connotativi e siano testi aperti.⁴⁸² Essi, infatti, intrecciano diverse possibili interpretazioni in modo che nessuna escluda l'altra, ed aiutano a capire come, nel teatro, Phillips risponda in modo creativo e critico agli effetti psicologici della dispersione culturale, dell'oscillazione tra diverse identità, del razzismo, del classismo, delle

⁴⁸⁰ La nota esplicativa sulle lingue utilizzate dai personaggi di *Strange Fruit* sarà analizzata in modo approfondito nel capitolo III paragrafo 3. Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p. 5.

⁴⁸¹ Il punto di vista linguistico di *Strange Fruit* verrà affrontato in modo più approfondito nel terzo capitolo di questa tesi.

⁴⁸² Umberto Eco utilizza l'espressione di 'testo aperto' per riferirsi a testi che lasciano maggior iniziativa al lettore. Essi sono «testi ambigui e disponibili a interpretazioni diverse, oppure testi che propongono programmaticamente più livelli di interpretazione». I testi chiusi, invece, «stabiliscono una volta per tutte, rigidamente, il proprio lettore modello, al quale concedono poca o nessuna libertà». Eco U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979, p.58.

relazioni interrazziali e delle esperienze di migrazione transnazionali che, a volte si trasformano in disgregazione familiare. Inoltre, attraverso i personaggi dei suoi testi, Phillips percepisce la condizione diasporica transnazionale come ‘continua ricerca di se stesso’ a dimostrazione del fatto che i traumi derivanti dall’atto migratorio possono imprigionare metaforicamente le identità, negando la possibilità di piena integrazione nella società ospitante e dimostrando come il passato possa diventare fonte di dolore in un’identità ibrida.

II.5.1 *Strange Fruit*

Akiko Mizoguchi, in *Moving Around, Moving Between: Mobility and “Home” in Caryl Phillips’s Strange Fruit* (2010), afferma che Phillips per la stesura del suo primo dramma sia stato ispirato da *Ghosts* (1881) di Henrik Ibsen.⁴⁸³ In effetti la trama di *Strange Fruit* prende spunto da quella del drammaturgo norvegese⁴⁸⁴ e ciò è evidente nella mancanza di una figura paterna, nella volontà di una madre di coprire un passato che distruggerebbe l’armonia familiare e un figlio che ritorna a casa per svelare le dolorose verità. Se si focalizza, invece, l’attenzione sul titolo del dramma, il collegamento immediato è quello che richiama la canzone omonima di Billie Holiday, cantante jazz statunitense della

⁴⁸³ Mizoguchi A., “Moving Around, Moving Between: Mobility and “Home” in Caryl Phillips’s *Strange Fruit*”, in *The Journal of Commonwealth Literature*, Settembre, 2010, 45, pp. 457-469.

⁴⁸⁴ Al centro di quest’opera c’è un luogo all’apparenza del tutto noto e naturale: la famiglia. Luogo capace però di nascondere terribili verità, anzi “fantasmi”, svelati nell’ultimo atto. Si viene a sapere, infatti, che Osvaldo, il figlio del defunto capitano Alving e di Regine, sta diventando pazzo in seguito a una malattia venerea ereditaria. La verità sul capitano Alving, una volta considerato una “colonna della società”, viene messa a nudo dalla vedova che racconta al pastore Manders e a suo figlio la storia infernale della sua vita matrimoniale. Cfr. Ibsen H., *Ghosts. Four Major Plays*, Oxford World’s Classic, Oxford University Press, 1981.

prima metà del Novecento. Phillips era convinto che il testo della canzone fosse stato scritto dalla stessa cantante ma, in realtà, diversi anni dopo, afferma:

I had always assumed that Billie Holiday had composed the music and lyrics to 'Strange Fruit'. She did not. The song began life as a poem that was written by Abel Meeropol, a schoolteacher who was living in the Bronx and teaching English at DeWitt Clinton High School, where his students would have included the Academy Award-winning screenwriter Paddy Chayefsky, the playwright Neil Simon, and the novelist and essayist James Baldwin.⁴⁸⁵

Le parole della canzone, quindi, risalgono a una poesia firmata da Lewis Allan, il cui vero nome era Abel Meeropol. Poeta ebreo, attivista sindacale e membro del Partito Comunista, Meeropol pubblicò la sua poesia nel 1937 col titolo di *Bitter Fruit* sulla rivista *New York School Teacher* ma, preoccupato per l'antisemitismo di fine anni '30, scelse lo pseudonimo di 'Lewis Allan', i nomi dei suoi due figli nati morti. È al Café Society⁴⁸⁶ di New York che i proprietari, Barney Josephson e Robert Gordon, proposero a Holiday di cantare *Strange Fruit* come canto di protesta contro il linciaggio dei neri.⁴⁸⁷ Il testo della canzone, di seguito riportato, fu definito «a dramatic and bitterly restrained cry against

⁴⁸⁵ <https://www.theguardian.com/books/2007/aug/18/jazz.urban>

⁴⁸⁶ Il *Café Society* era uno dei locali più famosi in cui si esibivano i più grandi cantanti neri di musica jazz americani e si trovava nel quartiere Greenwich Village nel cuore di Manhattan. Originariamente aperto come un club per cabarettisti, il *Café Society* finì per unire la satira politica al jazz. Comici di sinistra come Jack Gilford, Jimmy Savo, Carol Channing, e Zero Mostel si alternavano a cantanti come Billie Holiday, Lena Horne, e Hazel Scott, e a pianisti boogie-woogie come Albert Ammons, Pete Johnson e Meade Lux Lewis. Per approfondimenti si rimanda a Josephson B., Trilling-Josephson T., *Café Society: The wrong place for the Right people*, University of Illinois Press, Springfield, 2009.

⁴⁸⁷ Holiday voleva registrare *Strange Fruit* con la sua casa discografica, la *Columbia* ma, il produttore, John Hammond, era preoccupato che la canzone avrebbe potuto creare problemi di carattere politico e si rifiutò di portarla nei suoi studi. La cantante non fece marcia indietro e, nel mese di aprile 1939, registrò *Strange Fruit* per un'altra casa discografica, la *Records Commodore*, grazie alla quale il brano diventò un bestseller e venne da lì in poi sempre associato alla sua persona. Margolick D., *Strange Fruit: Billie Holiday, Café Society, and an Early Cry for Civil Rights*, Philadelphia, Running Press, 2000, pp. 25-27.

lynching»⁴⁸⁸ e aprì la strada a molti altri spettacoli che denunciavano i soprusi nazisti e razzisti. Immaginiamo, dunque, di essere in una delle tante serate newyorkesi di fine anni '30 al Cafè Society. Lo spettacolo sta per terminare, tutte le luci si abbassano tranne una. C'è qualcosa di diverso nella scaletta quella sera. All'improvviso l'occhio di bue illumina Lady Day, nome con cui Billie Holiday si presentava al suo pubblico. I camerieri si fermano, i barman smettono di servire qualsiasi tipo di drink, il silenzio è assoluto. Senza essere annunciata, Billie canta *Strange Fruit*:

Southern trees bear strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black bodies swinging in the southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.

Pastoral scene of the gallant south,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of magnolias, sweet and fresh,
Then the sudden smell of burning flesh.

Here is fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for the trees to drop,
Here is a strange and bitter crop.

Le tre quartine a rima baciata trasportano il pubblico ai piedi degli alberi del sud da cui pendono i “frutti strani” e dalle cui foglie e radici

⁴⁸⁸ Denning M., *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Verso, Londra, 1998, p.327.

scorre del sangue. L'amaro raccolto di queste piante è costituito da uomini di colore che, appesi ferocemente e dondolati dal vento, diventano cibo per corvi.⁴⁸⁹ Nel 1939 la maggior parte dei bianchi sosteneva la segregazione razziale in America e, soprattutto, non condannava le torture che i neri subivano come linciaggi, impiccagioni, evirazioni o fustigazioni. Le gigantesche croci di fuoco lasciate nei pressi degli impiccati dal Ku Klux Klan suonavano come un terribile monito, come se il compito di sterminare fosse stato assegnato loro da Dio. Cantare un brano crudo e tagliente come questo davanti ad un pubblico di bianchi richiedeva coraggio, però, Billie non si fece intimorire perché aveva vissuto sulla propria pelle numerosi atti di discriminazione, violenza e umiliazione.⁴⁹⁰

A ogni modo Caryl Phillips sceglie *Strange Fruit* come titolo del suo testo teatrale non solo in riferimento alla violenza razziale della canzone.⁴⁹¹ Il titolo, infatti, è polisemantico e fa riferimento anche ai personaggi e alle tematiche dell'opera. Esso si riferisce al linciaggio figurativo di tutti i neri storicamente coinvolti nei movimenti diasporici e alle ripercussioni sociali che hanno dovuto affrontare dopo essere stati

⁴⁸⁹ A partire dalla metà del 1800, il linciaggio diventò una forma di giustizia collettiva contro i neri che venivano accusati senza aver commesso nessun reato e giustiziati senza processo dalla folla o dal Ku Klux Klan. Dal 1882 al 1970 vengono linciate 4755 persone di cui 3459 neri. Per approfondimenti si rimanda a Sanders V., *Access to History: Civil Rights and Race Relations in the USA 1850-2009*, Hodder, Londra, 2016.

⁴⁹⁰ O'Meally R., *Lady Day: The Many Faces of Billie Holiday*, Little/Brown, New York, 1991, p.58.

⁴⁹¹ In un articolo dal titolo *Blood at the Root* del 2007, Phillips enfatizza l'aspetto rivoluzionario della canzone proprio perché mirata ad un pubblico bianco: «The song was revolutionary - not only because of the explicit nature of the lyrics, but because it effectively reversed the black singer's relationship with a white audience. Traditionally, singers such as Billie Holiday were expected to entertain and to "serve" their audiences. With this song, however, Holiday found a means by which she could demand that the audience stop and listen to her, and she was able to force them to take on board something with which they were not comfortable. She often used the song as a hammer with which to beat what she perceived to be ignorant audiences, and her insistence on singing the song with such gravitas meant that she was not always safe while performing "Strange Fruit"». Per approfondimenti si rimanda a <http://www.guardian.co.uk/books/2007/aug/18/jazz.urban>.

costretti a lasciare le loro terre d'origine. Allo stesso tempo, lo strano frutto è significativo del disagio emotivo e psicologico tipico delle persone che sentono di non appartenere a nessun luogo e per le quali il concetto di *home*, tipicamente non radicato in un luogo specifico nelle identità multiple, assume una dimensione transnazionale. A tal proposito, Unigwe afferma che Phillips suggerisce l'immagine di un'Inghilterra come una *lynching mob*, ovvero una folla pericolosa capace di linciare chiunque tenti un confronto con essa.⁴⁹² Queste difficoltà fanno da sfondo al primo testo teatrale phillipsiano la cui ambientazione è una periferia inglese degli anni '80 del Novecento. Vivien Marshall, che ha lasciato i Caraibi per iniziare una nuova vita in Inghilterra, ha cresciuto da sola i figli, Errol e Alvin, facendogli credere che il padre sia morto. Unico affetto della donna è Vernice, amica ribelle legata alle origini caraibiche ma anche sprone che incita Vivien ad andare avanti nelle difficoltà:

Life's jus' like one long, long journey and you jus' gotta keep jumping up an' over the obstacles, you hear me? Birth, marriage, death of parents, death of friends, divorce, death of husbands, grandchildren you never goin' see, but you jus' gotta keep on jumpin' otherwise you goin' fall flat on you all face.⁴⁹³

Un personaggio oltremodo decisivo è Shelley, una ragazza di sedici anni, bianca e inglese, dal carattere molto debole e fidanzata con Errol. L'*incipit* del primo atto avviene in *medias res* a casa Marshall. Vivien e Vernice stanno aspettando il ritorno di Alvin dai Caraibi dove si è celebrato il funerale del nonno materno. Parlando dei loro figli, le due amiche riflettono sulla condizione dei migranti in Inghilterra e *Mother*,

⁴⁹² Unigwe C., "The Dis-ease of Multiple Identities", in *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Ed. Benedicte Ledent and Daria Tunca, Rodopi, Amsterdam, 2012, 235-246, p.237.

⁴⁹³ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, p.48.

nome con cui Vivien appare nel testo, sembra essere molto nervosa. In uno dei tutoraggi durante il mio periodo di ricerca all'Università di Yale, ho chiesto a Phillips quale fosse la motivazione del *renaming* del personaggio principale. Lo scrittore mi ha spiegato che il nome comune *Mother* avrebbe potuto rappresentare non un individuo in particolare e, quindi, avrebbe permesso l'identificazione del pubblico nel personaggio (anche in *The Shelter* i personaggi del primo atto si chiamano *Him* e *Her*). Proprio come suggeriva Roland Barthes, sul nome comune convergono una serie di attributi presentati lungo la narrazione e, in questo caso la messa in scena, ottenendo così la costruzione del personaggio.⁴⁹⁴

L'ansia di *Mother* è dovuta non solo alle tante difficoltà che è stata costretta ad affrontare per sopravvivere all'ostile e razzista clima britannico; essa è anche frutto dei segreti che porta dentro sul passato caraibico e del castello di bugie che racconta ai figli per evitare loro inutili sofferenze. In realtà, lo stesso Phillips affermò che durante il processo di scrittura di *Strange Fruit*, la sua intenzione era quella di scrivere «about a black mother, a *single parent*».⁴⁹⁵ La vita di Vivien, infatti, è caratterizzata da tanta solitudine, particolare che ricorda Billie Holiday. Come la cantante jazz subì il disprezzo della società americana, Vivien viene discriminata dalla società inglese in quanto donna, nera e senza un uomo accanto. Inoltre, Vivien si isola volontariamente dalla comunità caraibica presente in Inghilterra e non prende parte agli scioperi

⁴⁹⁴ A proposito della topica dei luoghi comuni, si vedano le interessanti riflessioni di Roland Barthes in *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 208-224.

⁴⁹⁵ Phillips C., “*The Black British Experience: A Dramatist's Viewpoint*”, Unpublished Lecture, American Theatre Critics Association Conference, Literature Across Cultures, Providence, Rhode Island, March 1984.

per i diritti civili dei neri. La donna, che appare molto stanca a causa del precario equilibrio familiare, all'inizio del primo atto viene descritta con queste parole:

She looks like she has never had a day's rest in her life [...]. She is in her late forties and both thinks and acts thoroughly, albeit with a somewhat premature autumnal serenity. [...] She knows that most of what is going to happen is inevitable so she prepares for the worst, as ever.⁴⁹⁶

Vivien mostra apparentemente un carattere forte, in realtà, non riesce a gestire le sue emozioni perchè: «the twin concepts of love and fear are at the heart of her character».⁴⁹⁷ Per amore dei figli è fuggita dai Caraibi scappando da un marito che amava tanto, ma che beveva troppo, ritrovandosi in una terra che non li ha accolti come si aspettavano. Durante una discussione con Vernice, racconta in un lungo monologo quando, molti anni prima, vide nevicare per la prima volta in tutta la sua vita. Quel giorno Vivien si trovava su un autobus per andare a un colloquio di lavoro come segretaria in una ditta di trasporti. Una volta seduta si rese conto di essere circondata da occhi e bocche lussuose di uomini che iniziavano a cantare la canzone *Bye, bye, Blackbird*.⁴⁹⁸

Trattenendo a stento le lacrime, Vivien si addormentò sperando di non

⁴⁹⁶ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, p. 8.

⁴⁹⁷ *Id.*

⁴⁹⁸ Interpretata da diversi artisti tra cui Paul McCartney, Ray Charles e Frank Sinatra, scritta dal jazzista Ray Henderson, con le parole di Mort Dixon, *Bye, bye, Black bird* (1923) è una canzone che riflette la nostalgica voglia di tornare a casa ma le interpretazioni della critica sul significato del testo non sono univoche e coinvolgono anche il mondo della prostituzione. In una guida dedicata allo studio di un vasto corpus di canzoni jazz intitolata *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*, Ted Gioia scrive: «For some, “blackbird” potentially signifies an antebellum slave or—according to one popular view—the customer of an overworked prostitute. The song’s early association with Eddie Cantor, well known for performing in blackface, may have convinced others that pejorative minstrel associations are hidden in the phrases. Then again, one listener recalls his father insisting that the song was about a Jewish landlord in New York who was tired of dealing with his black tenants and decided to sell his properties and move to Florida. A separate verse that is rarely sung these days also refers to a bluebird—which convinces me that a straightforward ornithological interpretation of the title phrase is the most plausible». Gioia T., *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*, Oxford University Press, Oxford, 2012, p.53.

vedere e non sentire niente. Purtroppo, però, perse la fermata e il suo appuntamento e, quando l'autista si accorse di lei, la scaraventò giù dall'autobus:

MOTHER: 'Get off the bus, nigger and walk.' [...] I began to walk but the houses all looked so big, they all looked the same [...]. I was lost. I opened a gate and knocked at a door. I saw the curtain move move but I had to ask. A woman of my age opened the door except she was white. 'Excuse me please, but which is the way back to town, please?' [...] She spat in my face and in my stomach rushed into my mouth as I was sick. She screamed and a man ran out and punched me in the face. He dragged me out of the gate, onto the grass verge. I continued to be sick. No food, just bile. Green and white slime. Then it began to snow.⁴⁹⁹

Vivien aveva sempre pensato che la prima volta che avrebbe visto nevicare sarebbe stato uno dei momenti più belli della sua vita e invece si era trasformato in un incubo ad occhi aperti. Nonostante il multiculturalismo relativo alla presenza di diverse identità nei personaggi di *Strange Fruit*, le parole di Vivien svelano la sofferenza profonda che la denigrazione razziale può provocare in un contesto di mancata assimilazione sociale.⁵⁰⁰ Su quell'autobus piena di speranze per aver ottenuto un colloquio di lavoro, Vivien ascolta inerme gli insulti razzisti e sessisti da parte di uomini lussuriosi e violenti. A scatenare l'attacco di rabbia dell'autista inglese è, però, il suo tentativo di prendere la parola per spiegare il motivo per cui si fosse addormentata. Purtroppo una donna nera non deve permettersi di parlare e l'autista bianco la offende chiamandola «nigger»⁵⁰¹ e «liver-lipped lot»;⁵⁰² inoltre, minaccia di provocare una rivolta come quella di Notting Hill: «Well, move on or

⁴⁹⁹ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, pp. 51-52.

⁵⁰⁰ Schäffner R., "Assimilation, Separatism and Multiculturalism in Mustapha Matura's Welcome Home Jacko and Caryl Phillips's *Strange Fruit*", *Wasafiri*, 29 (Spring 1999), pp. 65-70.

⁵⁰¹ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, p. 51.

⁵⁰² *Id.*

there'll be another Notting Hill riot right here».⁵⁰³ Questo è solo uno degli episodi di violenza a sfondo razziale che il testo phillipsiano porta in scena: le minacce subite da Vivien; gli sputi e i pugni che riceve in faccia;⁵⁰⁴ la cicatrice di nove pollici impressa sulla gamba di Errol;⁵⁰⁵ i cartelli esposti sulle porte dei negozi e delle case: «'No coloureds here' an' 'No vacancies for coloureds'»;⁵⁰⁶ le voci dei bambini inglesi che per strada urlavano: «'Nigger whore fuck off home' an' 'Monkey, monkey show us your tail'». ⁵⁰⁷ Le reazioni a questi attacchi polarizzati e provocatori della società inglese sono diverse da personaggio a personaggio. Nel caso di Errol, la denigrazione degli inglesi fomenta la sua *blackness*. Il ragazzo riversa la sua frustrazione su Shelley perché bianca, vuole indossare il *dashiki*, il tradizionale abito maschile africano molto simile ad una camicia che copre più della metà del corpo, e gli occhiali di Huey Newton,⁵⁰⁸ e prendere parte al movimento politico del *Black Front*.⁵⁰⁹ Vernice, invece, non crede che l'Inghilterra sia un vero nemico per i neri. Le didascalie d'apertura spiegano che per lei la vita è sempre stata una lotta per la sopravvivenza e che l'Inghilterra: «[...] is just the place where things have crumbled, where she has seen her life move from a very healthy top gear to a very insecure first». ⁵¹⁰ La reazione di Vernice alla società inglese si traduce, infatti, in

⁵⁰³ *Id.*

⁵⁰⁴ *Id.*

⁵⁰⁵ *Id.* p. 72.

⁵⁰⁶ *Id.* p. 48.

⁵⁰⁷ *Id.*

⁵⁰⁸ Huey Percy Newton è stato un attivista statunitense del movimento afroamericano e cofondatore con Bobby Seale del movimento rivoluzionario delle Black Panthers. Cfr. <http://www.biography.com/people/huey-p-newton-37369>

⁵⁰⁹ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, p. 24.

⁵¹⁰ *Id.* p. 8.

un'accettazione del suo senso di appartenenza alla *coloured race*⁵¹¹ che la esorta a mantenere rapporti con gli altri anglo-caraibici, a mostrare senza paura le difficoltà familiari e a rimpiangere nostalgicamente i Caraibi:

«Why's life so friggin' difficult? Sometimes me feel like just packing up me bags an' goin' home. Pickin' off me mango and drink me rum. [...] Back home if me feel like doin' me own thing I just move me arse an' do it an' don't matter what nobody say they goin' think.»⁵¹²

Le parole di Vernice focalizzano l'attenzione sia sul concetto di identità che su quello di identificazione. Ancora, dopo tanti anni vissuti in Inghilterra, la donna identifica lo spazio caraibico come la sua *home*, luogo in cui sentirsi a proprio agio al di là degli sguardi pregiudizievole della gente. Il ricordo del cibo caraibico, i mango e il rum, rappresenta inoltre un forte elemento di identità culturale nel processo migratorio. A tal proposito lo storico Massimo Montanari, nella monografia dal titolo *Il cibo come cultura*, definisce il cibo come uno strumento di riappropriazione identitaria e come un ponte capace di mantenere un legame verso la propria terra, i propri affetti, i propri luoghi.⁵¹³ E, se il cibo ricopre un importante ruolo nell'identità, sia di un individuo che di un gruppo etnico, il fatto che Vivien non cucini nessuna pietanza caraibica per i suoi figli è il campanello d'allarme della sua strana reazione ai soprusi inglesi e alle conseguenze dell'atto migratorio. Il suo *displacement* non è solo fisico, spaziale e geografico, ma soprattutto culturale. I problemi relativi alla sua vita nei Caraibi spingono la donna a sperare che i figli si possano assimilare il più possibile alla cultura di

⁵¹¹ *Id.* p.30.

⁵¹² *Id.* corsivo mio.

⁵¹³ Montanari M., *Il cibo come cultura*, Laterza, Roma, 2004.

arrivo. In linea con la tradizione inglese, infatti, Vivien offre a Shelley e Errol del tea («[...] Shelley, [...] I'll get the pair of you some tea before you go out»⁵¹⁴) e, in pieno inverno, prepara una fredda insalata con condimenti tipicamente occidentali come la maionese:

MOTHER: [Comes through from the kitchen] We're having salad Shelley. [...]

ERROL: Salad! It's bloody freezing outside. It's only just stopped raining.

MOTHER: Well, I haven't got anything else to give you. [...] French, Blue cheese or mayonnaise dressing, Shelley?⁵¹⁵

I suoi tentativi di omologazione sociale non si limitano al cibo, essi coinvolgono anche lo spazio domestico della «*Marshall's terraced house in one of England's inner city areas*»,⁵¹⁶ unico ambiente in cui si svolgono tutte le scene del dramma. Se i colori dei fiori di plastica posti in un vaso giallo potrebbero ricordare vagamente la tradizione caraibica,⁵¹⁷ il piatto commemorativo del giubileo d'argento della regina inglese nel soggiorno, conferma la sua auspicata assimilazione. D'altra parte, però, nonostante l'avvicinamento alla società di arrivo tramite l'imitazione e l'adattamento alla nuova cultura, la condizione di *sradicamento* insita dell'esperienza migratoria produce, secondo Franca Dellarosa, il "dilemma della comunicazione intergenerazionale" che è insito di quello interculturale.⁵¹⁸ La studiosa, infatti, in un saggio dal titolo "*Connecting Across Centuries*": *Memory, Displacement, and Exile*

⁵¹⁴ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, p. 22.

⁵¹⁵ *Id.*

⁵¹⁶ *Id.*, p. 2.

⁵¹⁷ Fiori finti di plastica sono presenti, per esempio, anche nelle scenografie di casa Williams in *Where There is Darkness*. Cfr. Phillips C., *Where There is Darkness*, Amber Lane Press, UK, 1982.

⁵¹⁸ Dellarosa F., "Connecting across Centuries": Memory, Displacement, and Exile in Caryl Phillips's Stage Plays', in *Challenges for the 21st Century: Dilemmas, Ambiguities, Directions*, ed. by Rosy Colombo, et al. Edizioni Q, 2011, Roma, pp. 267-274.

in Caryl Phillips' *Stage Plays*, analizza il rapporto tra le prime e le seconde generazioni di *Strange Fruit*. Facendo riferimento all'incapacità di Vernice di interpretare i risultati scolastici della figlia, Chairman, Dellarosa afferma che gli acronimi dei voti rendono il sistema scolastico inglese un oggetto impenetrabile:⁵¹⁹

[...] Re-enter Vernice with the report.

MOTHER: Did you get it?

VERNICE: Me have it/ The girl just throw it at me and storm out the house.

MOTHER: Well open it then. Go ahead.

VERNICE: You open it. [MOTHER reluctantly takes it, opens it, and begin to read.]Well?

MOTHER: She's not doing too well.

VERNICE: What?

MOTHER: Well. You do know that they've moved her out of the GCE into the CSE stream, which means that her chances of ending up with an HDN or even a BSc rather than just an OND are greatly diminished.

VERNICE: Fockin' CSE, GCE, OND, this that and the other is just one seta flickin' initial to me. What the hell the matter with she?⁵²⁰

Non comprendere l'andamento scolastico di Chairman manda su tutte le furie Vernice e dimostra il fallimento del suo tentativo di integrazione.⁵²¹ Però, mentre Vernice ammette l'esistenza dei problemi della figlia, Vivien ignora quelli dei suoi ragazzi e afferma: «My children are qualified [...] and have both been to College, and you are telling me

⁵¹⁹ *Id.* p. 269.

⁵²⁰ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, p. 12-13.

⁵²¹ Dellarosa F., "Connecting across Centuries": Memory, Displacement, and Exile in Caryl Phillips's *Stage Plays*, in *Challenges for the 21st Century: Dilemmas, Ambiguities, Directions*, ed. by Rosy Colombo, et al. Edizioni Q, 2011, Roma, p. 269.

that I should be happy that they are managing to keep out of trouble».⁵²²

Le conseguenze di questa situazione possono essere almeno due. La negazione dei problemi si traduce, innanzitutto, in un irrimediabile rapporto conflittuale con i figli ribelli che respingono la madre e rifiutano il suo perbenismo. Questo allontanamento spinge Errol ad affermare: «Alvin and I have plans, Mother, that don't include you».⁵²³ D'altra parte, invece, la mancata trasmissione della memoria della cultura caraibica, ha prodotto soggetti dalle identità danneggiate. Alvin accusa la madre di pensare solo ai «moral standards»⁵²⁴ e, mentre lei vorrebbe che fossero più responsabili, Errol si rifugia nell'unica identità in cui si riconosce, quella africana: «We're on the march. Africa».⁵²⁵ Il testo teatrale di Phillips porta in scena, quindi, i “frutti strani” che Vivien ha partorito, conformandoli involontariamente allo status di “stranieri”, trasportando nel loro presente la percezione del passato che lei nasconde e un misto di confusione e *unbelonging*. E così, uno dei più toccanti monologhi di Alvin dimostra che nemmeno per volontà materna le *multiple identities* possono essere annullate e che, concetti quali *displacement*, *migration*, *home*, sono inevitabilmente legate a quello di *memory* (memoria individuale e collettiva):

ALVIN: I suppose all my life I've wanted to go back. All I really remembered about the island was leaving it and getting on a big dirty boat, full of scruffy, dirty people as a confused kid of five. All that pushing and shouting. Historically I suppose it was a kind of second diaspora but all I knew was that my world was turning upside down [...]. You know, for the last nineteen years I've wondered about that island, mother, about the people on it, what

⁵²² Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, p. 10.

⁵²³ *Id.* p. 28.

⁵²⁴ *Id.* p. 26.

⁵²⁵ *Id.* p. 27.

they're doing, who they are, and why I'm not back there with them [...]. I've wondered what I've been like if I'd stayed there [...]. You should be telling me. You know, filling in the blanks 'cos the most important part of knowing where you are going to is knowing where you've come from, right?⁵²⁶

Le parole di Alvin ci ribaltano in un vortice di sofferenze in cui la storia lineare è interrotta e il presente, ostacolato dalle bugie di Vivien e costantemente torturato dal passato, si converte nel desiderio di un futuro migliore. Nella terra baciata sempre dal sole, luogo che gli ha dato i natali, Alvin si imbatte nella stessa ostilità sociale e familiare che ha lasciato in Inghilterra trovando «[...] the same white lies, the same black lies. The same shame; the same fear; the same shallowness.»⁵²⁷ Cita, inoltre, una seconda diaspora facendo riferimento a quella dei caraibici verso l'Inghilterra, mentre la prima richiama quella forzata di tutti i neri portati via dall'Africa a causa del *Middle Passage*. Ad ogni modo, secondo Davison, Phillips nei suoi testi va oltre la raffigurazione della dispersione e della dislocazione, e costruisce un ponte tra il mondo africano, che il popolo nero si è stato lasciato alle spalle, e la società diasporica, in cui gli individui entrano una volta aver attraversato le acque dell'Atlantico.⁵²⁸ Le parole della studiosa rievocano concetti di gilroyana memoria in cui la diaspora diventa sia fonte di ispirazione per narrare storie occultate dalla storiografia ufficiale, che modo per capire le identità multiple.⁵²⁹ Infatti, anche se la schiavitù e le sue conseguenze costituiscono un modello di esperienze nere intessute in modo

⁵²⁶ *Id.*, p.77.

⁵²⁷ *Id.*

⁵²⁸ Davison C. M., "Crisscrossing the River: An Interview with Caryl Phillips", *ARIEL* 25.4 (1994): 91-99, p.93.

⁵²⁹ Gilroy P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993.

inestricabile nella modernità egemonica, Gilroy spiega che i radicali tentativi afrocentrici di restaurare un legame diretto con l’Africa evadono la realtà e sono quindi astorici.⁵³⁰ Questo tipo di radicalismo che Gilroy rifugge è incarnato nel personaggio di Errol. Il ribelle ventunenne, di media statura, non cura il suo modo di vestire e porta spesso il muso lungo in segno di protesta «[...] *only to remove it a few days later thinking that he’s ‘sold out. He can’t decide whether or not to grow an Afro, but nevertheless keeps his shapeless hair tidyish*»⁵³¹. Errol è impulsivo, utopista, e attacca Shelley che prova invano a parlargli del bambino che porta in grembo:

ERROL: [...] Your wonderful parents can’t handle the idea of their virginal lily-white maiden possibly falling prey to the lascivious clutches of an old black ram. Othello, page sixty-one or whatever.⁵³²

Nonostante l’insistenza di Shelley, pronta a mettere da parte l’astio che la famiglia nutre per lui, Errol si immedesima in Otello e nelle parole che Iago riferisce a Brabantio, padre di Desdemona.⁵³³ Errol non sopporta infatti di essere considerato “diverso” dalla famiglia della fidanzata e la sua rabbia si riversa su Shelley offendendola con diversi insulti quali «*shit*»,⁵³⁴ «*good screw*» e «*pasty-face*».⁵³⁵ Si definisce: «[...]

⁵³⁰ Gilroy P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993.

⁵³¹ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, pp.18-19.

⁵³² *Id.* p. 34.

⁵³³ Iago definisce Otello un *old black ram* per sminuirlo e denigrarlo agli occhi di Brabantio. Si riportano integralmente le parole del personaggio shakespeariano: «‘Zounds, sir, you’re robb’d; for shame, put on your gown; Your heart is burst, you have lost half your soul; Even now, now, very now, *an old black ram* is topping your white ewe. Arise, arise; Awake the snorting citizens with the bell, Or else the devil will make a grandsire of you: Arise, I say». Shakespeare W., *Othello*, Introduzione, traduzione e note di Gabriele Baldini, Fabbri Editori, Milano, 2003, p. 30-32. Corsivo mio.

⁵³⁴ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, p.36.

⁵³⁵ *Id.* p. 37.

an Economist and Revolutionary»,⁵³⁶ e crede che al mondo esistano «*more black people than white people*». ⁵³⁷ Come aveva fatto con la madre, allo stesso modo confessa alla fidanzata di avere un progetto di cui lei non fa parte: «*I've got my own plans and they don't include you. [...] I have a destiny*». ⁵³⁸ È convinto, inoltre, che il suo destino sia quello di diventare un leader insieme ad Alvin per costituire un «*Patriotic Front in Britain*»⁵³⁹ e poter poi tornare in Africa da uomini liberi. Mentre pronuncia queste parole non sa che il fratello è tornato totalmente cambiato dopo il viaggio nei Caraibi. Infatti, Alvin è ormai disilluso e spiega al fratello l'impossibilità di sostenere nostalgiche idee decolonizzatrici o pan-africane. Con il ritorno ai Caraibi ciò che scopre non è il suo passato, bensì un'isola afflitta da «*all the diseases of decolonisation [...] Inflation, unemployment, political violence*». ⁵⁴⁰ Ma il sentimento che più lo turba è quello di essersi sentito «*a stranger in a very strange land*»,⁵⁴¹ provocato dalle persone che avrebbero dovuto farlo sentire “a casa”. Come Stuart Hall ricorda, tutti i fenomeni diasporici devono essere analizzati riconoscendone eterogeneità, trasformazione, *diversity* e *hybridity*, in una visione in cui il soggetto diasporico mantiene forti legami e identificazioni con le proprie tradizioni e con il Paese d'origine, ma senza necessariamente nutrire l'illusione di un possibile ritorno al passato.⁵⁴² Come per Alvin e Errol, per molti migranti non c'è

⁵³⁶ *Id.* p.40.

⁵³⁷ *Id.* p.38.

⁵³⁸ *Id.* pp.37-41.

⁵³⁹ *Id.* p.42.

⁵⁴⁰ *Id.* p.69.

⁵⁴¹ *Id.*

⁵⁴² Hall S., “Culture, Identity and Diaspora”, in Rutherford J. (ed.), *Identity, Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, Londra, 1990.

possibilità di ritorno e il motivo è che il luogo d'origine non può non essersi trasformato nel tempo: “casa” non è più quella che era quando la si è lasciata. Infatti, il giorno successivo al funerale del nonno, lo zio lo manda via intimandogli di non ritornare mai più.⁵⁴³ Come uno “straniero in terra straniera”, quindi, Alvin percepisce solitudine e senso di *homelessness* nei Caraibi più che in Inghilterra. Queste sensazioni lo spingono a pensare che non esista nessun: «refuge in your place of birth»,⁵⁴⁴ come se nemmeno il luogo in cui nasciamo possa essere simbolo di protezione. Alvin esorta inoltre Errol a concentrarsi sul senso stesso della vita, su atti di relazioni piuttosto che pensare alla lotta tra identità prestabilite. Le sue parole sono un invito a riflettere sui rapporti umani e sulle identità come reti di storie parzialmente collegate, uno spazio/tempo di incroci dislocato e reinventato:

ERROL: [...] Being Black isn't a gimmick, you know.

ALVIN: To you it's more a gimmick than you realise. West Brom and black players in the English squad, black talk this and Africa that, baldhead and arming the community. Jesus, Errol, we've forgotten a lot between us. [...] Unity; man.⁵⁴⁵

Anche se la rabbia delle parole di Alvin si trasforma in moderazione, i due fratelli finiscono per litigare e fare a pugni. In questo clima di tensione Vivien cerca fino alla fine di tenere in piedi una situazione destinata ormai a precipitare. Sebbene lei abbia sempre raccontato che il marito sia morto di cancro prima della loro partenza, al ritorno di Alvin dal funerale del nonno, arriva la resa dei conti:

⁵⁴³ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, p. 80.

⁵⁴⁴ *Id.* p. 70.

⁵⁴⁵ *Id.* p. 71.

ALVIN: Where's my father's grave? [...]

MOTHER: I mean Alvin, that I've never that I've never seen your father's grave. He didn't die of cancer before we left. [Pause] He was alive. He died only about two years ago. [...] I couldn't tell you about it. [...] He was no good for you all. That's why we left him behind and escaped to England.⁵⁴⁶

Alvin è sconvolto dal racconto della madre che li ha cresciuti come orfani senza la possibilità di conoscere il padre, Wallace Marshall, ex giocatore di cricket. In realtà Vivien non è rimasta accanto al marito nemmeno in punto di morte, non gli ha dato degna sepoltura e, a due anni dalla morte, la sua tomba è ancora anonima. I ragazzi accusano la madre di aver pilotato le loro vite e, essendo impegnata a preoccuparsi della loro integrazione in Inghilterra, non gli ha trasmesso il significato delle loro origini nere:

ALVIN: [...] I want to know why I'm black. I want to know all that you know about being black. I want to know what blackness has meant to you – to your father, or your father's father's father. [...] I want answers, 'cos I'm going under, and if I'm not going to get any answers then I need help but the only people who can help me are either too busy playing white or too busy playing black, understand! Understand!⁵⁴⁷

La confusione della *multiple identity* di Alvin si traduce in una forte necessità di risposte sulla sua esistenza diventando un invito al superamento della contrapposizione sociale tra neri e bianchi. Questi due sistemi di riferimento, che nella società appaiono sempre in contraddizione, provocano una forte lacerazione e una crisi identitaria nel personaggio che più degli altri riflette sul suo *displacement* sia come condizione esistenziale che storica. Le insistenti domande di Alvin e l'aggressività di Errol sono il frutto del progetto educativo di Vivien

⁵⁴⁶ *Id.* p.81.

⁵⁴⁷ *Id.* pp.86-88.

concentrato soltanto sull'assimilazione dei figli alla società inglese e la voglia di creare loro un futuro solido. Queste ossessive prerogative materne hanno fatto crescere i ragazzi senza la trasmissione delle loro origini caraibiche creando, così, un grande vuoto sia da un punto di vista psicologico, perché cresciuti senza padre, che identitario. A tal riguardo, Giovanna Ranchetti, nel volume *Il percorso identitario degli adolescenti di origine straniera*, interpreta il “vuoto identitario” come «la situazione in cui gli adolescenti di seconda generazione vivono quando i genitori non trasmettono la loro storia e le loro origini, interrompendo così il processo di filiazione che crea le basi dell'identità».⁵⁴⁸ Ranchetti suggerisce che gli adolescenti di seconda generazione si trovino quotidianamente ad affrontare dei conflitti nel tentativo di negoziare e destreggiarsi su più fronti: quello familiare, che rappresenta la cultura d'origine, e quello dei pari, che rappresenta l'attuale contesto culturale. Nel caso di Alvin il vuoto identitario emerge proprio sul fronte familiare e il ragazzo ne percepisce gli effetti soprattutto durante il suo ultimo anno di università:

ALVIN: Now what was I, a black boy who came from an island 6000 miles away, doing in the posh white university? Mother, what the hell did that dirty, scruffy, stinking boat have to do with all that lecturing and books, all that wealth and bloody ceremony? You've never talked to us. None of you do. To leave that place and get a 'proper job' or start a bloody career wasn't gonna give us any answers, it wasn't gonna give *me* any answers, it would probably just negate any chance of me ever finding them [...].⁵⁴⁹

Le risposte che Alvin cerca non possono essere date da un lavoro stabile e una vita tranquilla. Al contrario, il fatto che gli sia stata nascosta

⁵⁴⁸ Ranchetti G., *Il percorso identitario degli adolescenti di origine straniera. Tra culture affettive e diversità culturali*, Franco Angeli, Milano, 2015, p. 51.

⁵⁴⁹ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, p.78.

gran parte della sua memoria familiare e collettiva, gli ha negato la possibilità di capire se stesso e la storia culturale dei popoli da cui proviene, sia specificamente caribico o generalmente nero. Nella sua ultima violenta conversazione con la madre, Alvin chiede: «What am I supposed to do? What we supposed to do? Live on a raft in the middle of the Atlantic at a point equidistant between Africa, the Caribbean and Britain?».⁵⁵⁰ Il profondo disagio dei due ragazzi do non riuscire a vivere in nessuna parte del mondo li porta a rinfacciare alla madre di essersi trasformata in “bianca” durante la sua esistenza («You turned white en route, or what?»⁵⁵¹) e conferma la loro sensazione di *dislocation* che Dellarosa chiama “an *unstable* Atlantic multiple identity”,⁵⁵² ovvero un’identità atlantica multipla fluida e mai fissa. Le preoccupazioni di Alvin sono le stesse che tormentano la vita dislocata di Phillips. Lo scrittore, infatti, ne parla in *The Atlantic Sound* (2000), dimostrando il peso influente che i testi teatrali costituiscono in tutta la sua arte scrittoria:

After thirteen years of compulsive itinerancy, I know my Atlantic ‘home’ to be triangular in shape with Britain at one apex, the west coast of Africa at another, and the new world of North America (including the Caribbean) forming the third point of the triangle. If one draws a line between these three points, I regard the area of Atlantic Ocean that is described to be a much travelled pond.⁵⁵³

Alla fine del terzo e ultimo atto la situazione precipita e si avvera il peggiore degli incubi di Vivien: i figli vanno via e non le permettono di

⁵⁵⁰ *Id.* p. 77.

⁵⁵¹ *Id.* p. 65.

⁵⁵² Dellarosa F., “Connecting across Centuries”: Memory, Displacement, and Exile in Caryl Phillips’s Stage Plays’, in *Challenges for the 21st Century: Dilemmas, Ambiguities, Directions*, ed. by Rosy Colombo, et al., Edizioni Q, 2011, Roma, p. 270.

⁵⁵³ Phillips C., *The Atlantic Sound*, Faber & Faber, Londra, 2000, p.304-305.

parlare, di spiegare, poiché stanchi delle sue bugie e danneggiati dalla sua ossessiva mania di controllo. Errol scappa via con Shelley per andare «somewhere in Africa [...] to get a job as an economic adviser to the freedom fighters»⁵⁵⁴ e l'unico motivo per cui porta con sé la fidanzata è il bambino che stanno aspettando. Ma qualcosa di inaspettato accade. Quando i fidanzati sono sul punto di andar via per sempre, Vivien dà di nascosto le chiavi della sua casa a Shelley:

MOTHER: Take this key Shelley, and I want you to use it if you have to. It's the key to the front door.

SHELLEY: But Miss, Errol's got one.

MOTHER: Errol mustn't know that you've got one as well. My house is your house now, and I want you to remember that.⁵⁵⁵

Il gesto della consegna delle chiavi è una sorta di presa di coscienza da parte di Mother che mette a disposizione il suo spazio per le terze generazioni che avranno di certo identità multiple, sia *black* che *British*. Da spazio che simboleggia una famiglia disintegrata, casa Marshall potrebbe diventare in futuro il simbolo di un'armonia identitaria, l'accettazione serena di quella molteplicità di identità che dovrebbe essere alla base della convivenza pacifica tra tutte le famiglie ed i popoli. È questo il vero messaggio di Caryl Phillips attraverso *Strange Fruit*. Il testo si chiude con Vivien che giace sul divano priva di sensi dopo aver ingerito una quantità smisurata di compresse. Alvin rientra solo per un attimo. Le bacia la testa, ma non si accorge che ha il viso pieno di lacrime. Lo spettro della separazione ha alimentato inconsciamente la

⁵⁵⁴ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane Press, UK, 1981, p.92.

⁵⁵⁵ *Id.* p. 100.

loro vita ed ora i ragazzi si avviano verso quella incessante esplorazione di un territorio sconosciuto, quello della scoperta di sé stessi, come navigatori in un mare tenebroso, in cui vengono tracciate le rotte dell'esistenza e delle nostre identità.

II.5.2 *Where There is Darkness*

Il secondo dramma di Phillips narra delle difficoltà di Albert Williams alla vigilia del suo ritorno in madrepatria, i Caraibi, dopo 25 anni vissuti in Inghilterra. La sua compagna bianca, Ruth, è molto paziente con lui e suo figlio Remi, avuto da una precedente relazione con Muriel, donna con la quale lasciò i Caraibi. È una festa di addio quella che porta Albert a riflettere sulla sua intera vita: la famiglia, gli amici, il mondo che si è costruito e che cela tragiche vicende del passato. Le tenebre del titolo potrebbero infatti essere una metafora della mente di Albert che scava negli spazi più oscuri della memoria ripercorrendo, tra *flashbacks* e incubi, i brandelli della sua esistenza. Anche in questo *stage play*, come in *Strange Fruit*, i temi del ritorno e quello dei conflitti intergenerazionali fanno da cornice a una storia che dimostra il costante interesse di Phillips in quello che Richard Francis Patteson chiama “*the convergence of spatial and historical estrangement*”. In un volume dedicato ad alcuni dei più noti scrittori provenienti dai Caraibi, Patteson afferma infatti che:

The convergence of spatial and historical estrangement has always been one of Caryl Phillips's central preoccupations, and like many other elements in his fiction, it has its roots in the plays. In *Where There Is Darkness*, the leading character, while desperately trying

to convince his son, and himself, that his many years in England have brought him success, is nevertheless preparing, on his retirement, to go back to the Caribbean.⁵⁵⁶

Come Alvin in *Strange Fruit*, che ritorna nei Caraibi e scopre verità nascoste, il quarantenne Albert Williams,⁵⁵⁷ si appresta alla resa dei conti con se stesso poiché la prospettiva del suo ritorno nella terra che gli ha dato i natali dimostra quanto i legami tra soggetti diasporici e madrepatria siano spesso molto più precari di quanto si possa pensare. Il modo in cui la sua storia viene raccontata ricorda *Death of a Salesman* di Arthur Miller sia da un punto di vista tematico, perchè Phillips affronta i temi del conflitto familiare, dei sogni frustrati, e della responsabilità morale dell'individuo,⁵⁵⁸ sia dal punto di vista formale, visto che è a Miller che Phillips si ispira per l'uso dei *flashbacks*.⁵⁵⁹

Gli ambienti del secondo dramma phillipsiano vengono descritti con precisione e il luogo in cui si susseguono le azioni più significative è uno spazio esterno, il *conservatory*, che crea movimento con quello interno rappresentato dalla casa dei coniugi Williams. Il *conservatory* è anche dove Albert ha la maggior parte delle sue visioni mentre, la casa, è vista come un riparo, luogo in cui poter riposare lontano dalla sua follia. In uno dei suoi deliri, immaginando di vedere sua madre, Albert maltratta Ruth:

⁵⁵⁶ Patteson R. F., *Caribbean Passages: A Critical Perspective on New Fiction from the West Indies*, Three Continents Press, Londra, 1998, p.125.

⁵⁵⁷ Albert viene descritto con queste parole: «[...] in his mid to late 40's, going snowy on top and thinning out some.[...] he is stocky». Phillips C., *Where There is Darkness*, Amber Lane Press, UK, 1982, p. 7.

⁵⁵⁸ Rahbek U., "I am 200 years old now, and getting older": Blackness in Caryl Phillips's Plays from *Strange Fruit* to *The Shelter*", in *Dialoguing on Genres*, ed. by Ulf Lie & Anne Holden Rønning, Novus Press, Oslo, 2001), pp. 116.

⁵⁵⁹ Schatteman R. T., *Conversations with Caryl Phillips*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, p. 107.

RUTH: Albert?

ALBERT: I said fuck off, bitch.

RUTH: Albert, it's me.

ALBERT: Mother?

RUTH: Ruth.

ALBERT: Ruth?

[He turns to face her]

RUTH: Are you all right?

[...]

[He moves off down the garden. And again stands and stares into the darkness. He is beyond RUTH.]

RUTH: Come to bed, Albert please. I'm getting cold. Albert?⁵⁶⁰

Ruth supplica Albert di tranquillizzarsi e di entrare in casa dove potrebbe riposare e stare al sicuro, anche se sembra che lui voglia restare fuori per continuare a pensare e a vaneggiare. Così, che l'ambiente esterno e la sua mente coincidono, perché il personaggio principale è sempre fuori casa quando il suo inconscio compie sbalzi spaziali e temporali. Al primo dei tanti *flashback* di Albert ci troviamo ribaltati «[...] *from the bright moonlight of the garden to the hard sunlight of the Caribbean*».⁵⁶¹ Ancora una volta, come in *Strange Fruit*, emerge il mondo caraibico, terra madre che Albert e Muriel lasciano per una vita migliore in Inghilterra. Nel frattempo, da un terzo spazio fuori scena provengono delle voci con cui Albert conversa:

[...] Offstage we hear voices.

⁵⁶⁰ Phillips C., *Where There is Darkness*, Amber Lane Press, UK, 1982, p.28.

⁵⁶¹ *Id.*, p.9.

ALBERT: [Offstage and in his most refined English] Well I must thank you all for coming. It was really a very pleasant evening.

[...] VOICE: [Offstage] What time are you actually going?

ALBERT: [Offstage] Well, my plane to freedom leaves at precisely nine hundred hours, Greenwich Mean Time. I soon gone for good.

[...] VOICE: [Offstage] Well, we'd better leave you to it, then. Goodnight and good luck, Albert. Really, good luck.

[Pause. They leave and the door shuts.]⁵⁶²

Dopo anni nei servizi sociali Albert sta per ritornare nella sua madrepatria. Nessuno, purtroppo, va a salutarlo al suo *party* di addio. Immaginando il suo discorso di addio ai potenziali invitati alla sua festa, Albert comunica il suo malessere sempre attraverso i viaggi della sua mente. Un altro *flashback* ci riporta molto indietro negli anni quando, durante una conversazione con Muriel, la coppia crede che tornare a casa sia essere la soluzione a tutti i loro problemi:

MURIEL: I want to go home.

ALBERT: Home what?

MURIEL: Home home!!! [...] You, a big man, asking me for support when you thief off the money and leave your wife and child in⁵⁶³.

Muriel, arrabbiata perchè Albert ha perso i soldi di sua madre, guarda alla patria come un rifugio, un'ancora di salvezza. Da una prima analisi, dunque, il protagonista dell'opera è lo spazio mentale di Albert e, nell'ennesimo *flashback* anche Lynn, una sua vecchia amante, lo conferma: «It's just that you look like you should be somewhere else, like your mind's wandering».⁵⁶⁴ Con la mente vagante di Albert viaggiamo

⁵⁶² *Id.*, p.12.

⁵⁶³ *Id.*, p.33.

⁵⁶⁴ *Id.*, p.34.

anche noi spazio-temporalmente, come alla fine del primo atto in cui ci spostiamo in ospedale, al momento della nascita di Remi; quando, nel secondo atto, siamo catapultati sotto il cielo caraibico al momento della partenza per l'Inghilterra. L'opera si chiude con il commento del protagonista circa il luogo in cui essa è ambientata. Albert paragona i due spazi che da sempre scindono il suo essere: «At last you realize you is in England. Is not a simple place like back home».⁵⁶⁵ In realtà, tornare “a casa”, nei Caraibi, significa scappare da se stesso e da tutte le sue relazioni fallimentari. Ed è proprio questo fuggire che crea i suoi vaneggiamenti e le improvvise assenze molto preoccupanti per Ruth e Remi. Infatti, Albert a stento riesce a comunicare con le persone che lo circondano. Mentre una disperata Ruth cerca costantemente di riportarlo alla realtà urlando: «Albert why don't you talk to me? [...] Please Albert, I'm trying to talk to you, to communicate [...]»;⁵⁶⁶ Albert continua a dire che ama così tanto suo figlio («who belongs to England»)⁵⁶⁷ da non essere in grado di parlargli: «[...] I love that boy so bad I can't even talk to him. [...] I find myself talking to him like he is competing with me or something, like he is a threat to me [...]».⁵⁶⁸

Ad ogni modo, i *flashbacks* non si limitano solo a creare salti spaziali e temporali nel testo, bensì, mostrando il passato, svelano le motivazioni del cinismo degli atteggiamenti del protagonista. Alle porte del suo addio all'Inghilterra, Albert è pieno di rabbia: «Nearly twenty-one years in this country and only eight people show up. Over ten years in

⁵⁶⁵ *Id.*, p.63.

⁵⁶⁶ *Id.*, p. 21.

⁵⁶⁷ *Id.*, p. 38.

⁵⁶⁸ *Id.*, p.35.

social work and only three of the bastards manage to drag their arse around here. And my own son». ⁵⁶⁹ Non solo è deluso perché alla festa in suo onore si aspettava di vedere più persone, ma perché persino Remi è arrivato in ritardo per aspettare alla stazione la fidanzata, Sonja. Non appena Remi entra in scena, Albert mostra subito uno dei suoi lati più negativi, ovvero la misoginia. In questo caso, Phillips anticipa una tematica che sarà centrale in *The Shelter*, ovvero il rapporto con le donne che questa volta, come afferma Ledent, ha carattere domestico. ⁵⁷⁰ Egli inizia ad insultare Sonja chiamandola «*bitch*», ⁵⁷¹ non perché abbia causato il ritardo di Remi al party, ma perché lei è nera e, per amor suo, il figlio sta per lasciare l'università e sposarsi visto che aspettano un bambino. Padre e figlio iniziano a litigare e Remi difende Sonja:

REMI: She's not a bitch.[...] She's a woman. [...]

ALBERT: Boy, you still don't know the difference between a *black woman* and a *white woman*. [He sits down] Tell me about this woman, then. She have any form? Fast finisher, firm ground, like the heavy jockey, or maybe the bitch tell you is the first time out. [...]

You feel like a man?

REMI: No

ALBERT: Well, fuck off out my house till you feel like a man for I don't want to leave no twenty-one year old boy in this fucking country. You think I get where I am today, Executive Social Worker and Magistrate by being a fucking boy?⁵⁷²

Anche Albert, come Vivien in *Strange Fruit*, nutre aspettative molto alte nei confronti del figlio, per cui non vuole che abbandoni gli studi per prendersi responsabilità nei confronti del bambino che nascerà.

⁵⁶⁹ *Id.*, p. 13.

⁵⁷⁰ Ledent B., *Caryl Phillips*, Manchester University Press, Manchester, 2002, p.12.

⁵⁷¹ Phillips C., *Where There is Darkness*, Amber Lane Press, UK, 1982, p.23.

⁵⁷² *Id.*, pp.23-27.

Eppure, il ragazzo non riesce ad essere così freddo come il padre è stato con le sue donne. A tal proposito, in *Writing Home: Black Writing in Britain Since the War*, David Ellis, convinto che lo scopo principale di Albert sia proprio quello di trasmettere al figlio la stessa spietatezza che distingue la sua personalità, afferma: «Albert Williams maintains his attitude as an island hustler through twenty-five years in exile, and tries to breed the same ruthlessness into his son».⁵⁷³ A dimostrazione di ciò, Albert confessa al figlio di averlo messo al mondo solo per avere i soldi promessi dai nonni materni per poter lasciare i Caraibi.⁵⁷⁴ Remi è allibito dalla mente calcolatrice del padre che ripercorre proprio i momenti della partenza dai Caraibi e quelli in cui si rifiutava di aiutare Muriel (nera) e Lynn (bianca) quando erano in attesa. Ciò che consiglia al figlio, che vuole sposarsi, è di fare come lui fece in passato, senza però confidargli che i sensi di colpa lo stanno uccidendo dato che Muriel lasciò Remi in un orfanotrofio. Ma Albert ha solo dei pregiudizi verso la ragazza nera che sembra abbia capito già tutto di lui. Il secondo atto, infatti, si apre con l'ingresso di Sonja in scena che percepisce la personalità di Albert dal volto di Ruth: «She looks shell-shocked, like a survivor from World War Two. I only need to look at her to see him».⁵⁷⁵ La ragazza è comunque molto arrabbiata per l'influenza che le parole del padre hanno su Remi e, lanciando l'anello di fidanzamento, attacca Remi:

SONJA: [...] For a start, if you were really interested in me you'd have realized how important it is for me, an orphan girl, to be about to become a mother [...] to stay with a pathetic little suitcase

⁵⁷³ Ellis D., *Writing Home: Black Writing in Britain Since the War*, Id. Press, Stuttgart, 2014, p. 149.

⁵⁷⁴ Phillips C., *Where There is Darkness*, Amber Lane Press, UK, 1982, p. 25.

⁵⁷⁵ *Id.*, p.45.

tonight and miss the party. But you don't, do you? And you don't really care at all otherwise you'd want to talk to your father. That's the real problem, isn't it? Why he's leaving and why you're letting him order you about. Why you're not communicating or at least just telling him to fuck off.⁵⁷⁶

Sonja, dunque, orfana di entrambi i genitori, diventa elemento che esorta al confronto i membri della famiglia Williams e portavoce di un disagio che non è, ancora una volta, solo di Albert ma di una collettività, ovvero quella che Phillips chiama «the tragedy of the immigrant».⁵⁷⁷ La situazione degli immigrati si mostra nella sua disperata e ineliminabile tragicità perché, come afferma Sonja,⁵⁷⁸ «They change faster than the countries they have left and they can never go back and can be happy. Yet they can't be happy in their adopted countries because it's not home.»⁵⁷⁹ Il disagio invisibile dovuto allo sradicamento dell'esule⁵⁸⁰ viene poi confermato dall'ennesimo *flashback* che ci riporta alla reazione di Albert di fronte all'incendio del bar che aveva aperto col suo caro amico Vince:

ALBERT: [*He points at Vince*] Is you who tell me England is not a place for a dreamer, but while you dreaming I is scheming. Survival at all costs. England. A country in which if a person have a little sickness in the head they send people to come lock them up like they is criminal. A country in which when you starts to get old your own family cart you off to some 'home' or something, like you is a horse. You think I going let that happen to me? [...].⁵⁸¹

Un Albert infuriato per le scritte razziste sul muro del suo bar andato in fiamme, lascia trasparire la rabbia di alcuni soggetti trans-culturali. Natale Losi, in *Vite Altrove. Migrazione e disagio psichico*,

⁵⁷⁶ *Id.*, pp. 46-47.

⁵⁷⁷ *Id.*, p. 47.

⁵⁷⁸ *Id.*

⁵⁷⁹ *Id.*, corsivo mio.

⁵⁸⁰ La stessa parola esule, colui che è in esilio, viene dal latino ex (fuori) + solum (territorio), e significa "fuori dal territorio". Cfr

<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=esule&idl=0db2216a6cd2453dadce25381deeab5e&v=IT>

⁵⁸¹ Phillips C., *Where There is Darkness*, Amber Lane Press, UK, 1982, p.50-51.

afferma che questa rabbia può sfociare anche in disturbi come «crisi d'identità irrisolta, depressione e disadattamento sociale cronico.»⁵⁸² E il protagonista di *Where There is Darkness*, pur essendo cosciente di tutto poiché afferma a Ruth: «Sometimes I don't know why you put up with me. [...] I do some wrong things in my times but I'm not an evil man, Ruth. I'm not totally without understanding»,⁵⁸³ continua ad accanirsi contro tutto e tutti. Considera l'Inghilterra «not a place for a dreamer»;⁵⁸⁴ offende Ruth col dispregiativo «cow»;⁵⁸⁵ e rifiuta di pronunciare il nome di Sonja. Per lui, infatti, Sonja è una generica «woman»⁵⁸⁶ che porta in grembo un «ugly little foetus» ed ha la presunzione di bestemmiare come una donna bianca.⁵⁸⁷ A quelle parole di disprezzo Sonja, inorridita, va via, mentre Remi cerca di fermarla. La mente di Albert si affolla ancora di immagini confuse e i *flashbacks* si sovrappongono alla realtà: l'abbandono di Muriel, l'annuncio della gravidanza di Lynn e quello del matrimonio di Remi, il sole che spunta ma, soprattutto, il mare colpevole di averlo trasportato fin laggiù: «Why is it that the sea always sounds so fucking guilty? Whispering like it knows something but is not going say nothing».⁵⁸⁸ La colpa è, ancora una volta, attribuita alle acque dell'Atlantico il cui rumore ha cancellato “the many-tongued chorus”,⁵⁸⁹ per usare le parole di Phillips in *Crossing the River*, ovvero il coro polifonico delle identità diasporiche risultate dalla dispersione degli

⁵⁸² Losi N., *Vite Altrove. Migrazione e disagio psichico*, Feltrinelli, Milano, 2000. p.52

⁵⁸³ Phillips C., *Where There is Darkness*, Amber Lane Press, UK, 1982, p. 35.

⁵⁸⁴ *Id.*, p. 51.

⁵⁸⁵ *Id.*, p. 57.

⁵⁸⁶ *Id.*, p. 57.

⁵⁸⁷ *Id.*, p. 58.

⁵⁸⁸ *Id.*, p.16

⁵⁸⁹ Phillips C., *Crossing the River*, Bloomsbury, Londra, 1993, p.235.

schiavi nel tempo e nello spazio. A tal proposito, Phillips ha infatti affermato la sua intenzione di creare volontariamente un legame con la memoria della schiavitù: «not a connection based upon exploitation or suffering, or misery, but a connection based upon a kind of survival».⁵⁹⁰ Ed è proprio ad una sorta di sopravvivenza a cui si riduce l'animo di Albert che attribuisce i suoi tormenti all'atto migratorio ma, soprattutto, all'Inghilterra che è paragonata a un mostro mangiatore di vite e creatore di scarti umani: «It's as if this country had opened her great mouth to welcome us; licked us, sucked on us a little, swallowed and passed us out via her bowels.»⁵⁹¹ Questa forte metafora esprime l'impossibilità di riconoscibilità del migrante: il non riconoscersi nell'*habitat* forastico ma, soprattutto, scoprirsi non umano nello sguardo altrui, essendo ormai l'individuo ridotto a scarto e costretto ad una continua negazione di sé. Tutto ciò si traduce in una sensazione di esilio, sradicamento, solitudine, *unbelonging*, temi che in *Where There is Darkness* assumono una prospettiva inedita data dall'incomunicabilità. Stretto in una morsa fatale, tra il suo disadattamento e l'ansia per l'irrealizzabilità di una vita normale, la coscienza di Albert si scinde generando mondi separati e incompatibili. Come spiega ancora Losi, essere migrante significa, a volte, «trascinarsi dietro un lunghissimo, forse interminabile, “doppio” ma anche accettare in sé “l'esplosione di una miriade di unità e sottounità multiple”».⁵⁹²

⁵⁹⁰ Davidson C. M., «Crisscrossing the River: An Interview with Caryl Phillips», *Ariel: A Review of International English Literature*, v. 25, n. 4, p. 91-99, 1994, p.93.

⁵⁹¹ Phillips C., *Where There is Darkness*, Amber Lane Press, UK, 1982, p. 60.

⁵⁹² Losi N., *Vite Altrove. Migrazione e disagio psichico*, Feltrinelli, Milano, 2000. p.50.

II.5.3 *The Shelter*

Il *play* che chiude il circolo drammatico phillipsiano di Caryl Phillips, *The Shelter*, è formato da due atti, separati da un punto di vista temporale e spaziale. Lo spazio e il tempo, infatti, occupano un ruolo centrale nello svolgimento del testo e nella sua comprensione. Prima di cominciare ad analizzare gli atti e le scene, è necessario soffermarsi sul significato del titolo: il rifugio. Nella prefazione alla sua traduzione di *The Shelter*, intitolata *Il Rifugio* (2014), Bruna Mancini fa una minuziosa riflessione sulla parola stessa e si chiede a quale spazio possa alludere il rifugio a cui il titolo allude.⁵⁹³ La traduttrice e professoressa di letteratura inglese all'Università della Calabria, prende ispirazione dall'epigrafe che si trova sull'edificio del Ministero dell'Educazione, della Salute e degli Affari sociali di St. Kitts e che è contenuta anche in apertura di *The Shelter*: «Ricordate che un rifugio è un luogo temporaneo di riparo da un disastro. Non può essere come una casa».⁵⁹⁴ Mancini usa uno schema tripartito che analizza il rifugio phillipsiano come qualcosa di temporaneo e non sicuro; esso può indicare lo spazio dell'isola e il bar in cui si svolgono le scene rispettivamente del primo e del secondo atto; può anche essere metafora del teatro che porta sotto gli occhi di spettatori increduli tematiche molto forti come quella delle relazioni interrazziali ma, soprattutto, quella tra uomo nero e donna bianca. Infine, ma non meno importante, il volume stesso di *The Shelter* potrebbe essere considerato

⁵⁹³ Mancini C.B., *The Shelter/Il Rifugio*, Liguori, Napoli, 2014, p.7. Nell'analisi dell'opera teatrale utilizzerò la versione italiana del saggio di Caryl Phillips del 2010, *Attraversare i confini*, e quella dell'*Introduzione* al testo del 1984 a cura di Mancini nell'unica traduzione italiana di *The Shelter*. Per quanto riguarda le citazioni di atti e scene, sarà utilizzata la versione in inglese di Phillips.

⁵⁹⁴ *Id.* p.8.

come un rifugio, metafora che conferma la consolazione e la protezione che l'arte scrittoria dona al *multiple sense of home* a alla *high anxiety of belonging* di Phillips. Ad ogni modo, Mancini ribadisce che:

il volume-copione che ne raccoglie il testo e permette ai lettori di leggerlo, studiarlo, analizzarlo, recitarlo ancora una volta [...] non ha niente a che fare con l'idea 'casa', perché qui nessuno è a casa, ma tutti cercano un 'rifugio', una protezione, un riparo, un luogo dove essere sicuri, finalmente.⁵⁹⁵

Il risultato che questa analisi mostra è in linea con le considerazioni fatte precedentemente poiché conferma la tesi dell'impossibilità di sentirsi a casa, avvalorata dalle parole di Phillips: «My home is my books».⁵⁹⁶

Il primo atto di *The Shelter* è ambientato nell'Ottocento su un'isola non identificata dove gli unici due superstiti di un naufragio sono Thomas Samuels, un uomo nero di 45 anni, e Mrs Darnley, una donna bianca proveniente da una zona compresa tra Bath e Bristol. Il secondo atto trasferisce la scena negli anni '50 del Novecento in un pub di Landbroke Grove, un quartiere londinese. Nel bar ci sono Irene, una donna bianca inglese di quasi 35 anni che sorseggia una birra («*Her face is pleasant, though tired, as she begins to slide into premature middle age. She is agitated and anxious*»⁵⁹⁷) e Louis, un macchinista e poeta nero. Entrambe le coppie si ritrovano, quindi, su due isole: l'una è uno spazio impreciso che costringe l'incontro faccia a faccia tra colonizzato e colonizzatore; l'altra, con nomi e coordinate ben note, cioè l'Inghilterra, simbolo dell'impero coloniale più potente del mondo. Questi due

⁵⁹⁵ *Id.* p.8.

⁵⁹⁶ Phillips C., *A New World Order*, Vintage, Londra, 2001, p. 308.

⁵⁹⁷ Phillips C., *The Shelter*, Amber Lane Press, UK, 1984, p. 35.

rapporti, lontani nello spazio e nel tempo, hanno una caratteristica in comune: essi sono complicati dal fatto che si tratta di incontri/confronti/scontri tra uomini neri e donne bianche. Scrivere della relazione eterosessuale più tormentata della storia fu una grande sofferenza per Phillips che, dopo alcuni commenti negativi da parte della critica su *Strange Fruit*,⁵⁹⁸ sentì quello che lui chiama “il peso della responsabilità”⁵⁹⁹ nei confronti di tutto il popolo nero. Seduto a fissare per settimane una cartolina che aveva acquistato in Francia, Phillips decise che il suo teatro avrebbe dovuto farsi carico della verità e afferma:

[...] mi è parso che il posizionamento della verità e il conseguente desiderio, discreto ma solenne, di seguirla fino alla logica conclusione talvolta, per mezzo del ridicolo, del distretto, dell'inseguimento, dell'ostracismo, forse dell'esilio, mi è sempre parsa la vera responsabilità di un artista.⁶⁰⁰

La verità che lo scrittore voleva raccontare era impressa proprio nella cartolina che sarebbe poi diventata la copertina del suo nuovo dramma: il volto di una donna bianca la cui fronte era cinta dalle mani di un uomo nero. Mentre il gesto dell'uomo sembra comunicare protezione, il viso della donna trasmette sofferenza, quasi come se quelle dita fossero spine simili a quelle che provocarono le pene del Cristo.⁶⁰¹ Quindi, mosso dalla missione di dar voce a una delle verità più nascoste della storia tra il popolo nero e bianco, Phillips scrive:

⁵⁹⁸ Nell'Introduzione a *The Shelter*, Phillips ricorda un'amara recensione che il critico dello *Yorkshire Post* scrisse a *Strange Fruit*: «Il signor Phillips ha saccheggiato con cognizione il teatro dell'uomo bianco con un'opera tragica, potente e asciutta, che tratta, ironicamente, delle radici degli uomini neri». Mancini C.B., *The Shelter/Il Rifugio*, Liguori, Napoli, 2014, p.35.

⁵⁹⁹ *Id.* p.31.

⁶⁰⁰ *Id.* p.30.

⁶⁰¹ Dellarosa F., “Connecting across Centuries”: Memory, Displacement, and Exile in Caryl Phillips's Stage Plays', in *Challenges for the 21st Century: Dilemmas, Ambiguities, Directions*, ed. by Rosy Colombo, et al., Edizioni Q, Roma, 2011, p.271.

La storia dell'uomo nero e della donna bianca nel mondo occidentale è legata al nastro di sicurezza di una storia inquieta; la relazione tra l'uomo, nero, e la donna, bianca, ha sempre provocato il conflitto più grande, la più grande paura, in più grande disgusto. Per alcuni suggerire che gli scrittori neri (o anche bianchi se è per questo) debbano rifuggirvi vuol dire proporre di voltare le spalle a ciò che il nostro compito, arrogante ma inevitabile; in altre parole descrivere il mondo in cui viviamo, come lo vediamo, per coloro che vi vivono in modo che possano vederlo più chiaramente e capirlo meglio.⁶⁰²

Si parla, dunque, di uno dei tabù più tormentati di sempre perché la coppia uomo nero - donna bianca è stata sempre raffigurata come completamente “contro natura” e destinata al disastro. A tal proposito, già in *Black Skin White Masks*, Fanon parla di quella tra uomo nero e donna bianca come di una relazione ambivalente che implica forti contraddizioni per entrambi i soggetti coinvolti. Infatti, egli parla di se stesso per esprimere il paradosso in cui si imbatte l'uomo nero:

Facevo ingresso nel mondo, preoccupato di trovare un senso alle cose, con l'animo pieno del desiderio di essere all'origine del mondo, ed ecco che mi scopro oggetto in mezzo ad altri oggetti. [...] Il nero non ha esistenza ontologica agli occhi del bianco.⁶⁰³

Simone de Beauvoir, invece, spiega il paradosso che coinvolge la donna e la sottomissione che è costretta a subire: «L'uomo definisce la donna non in quanto tale ma in relazione a se stesso; non è considerata un essere autonomo.[...] Egli è il Soggetto, l'Assoluto: lei è l'Altro.»⁶⁰⁴ I due soggetti del nuovo dramma phillipsiano, sarebbero stati, dunque, figure da sempre caricate di “alterità” dalla storia dell'uomo occidentale seppure per diverse ragioni. Essi, posti l'uno accanto all'altra: «compongono una relazione esplosiva, forse la più esplosiva di tutte, di

⁶⁰² Mancini C.B., *The Shelter/Il Rifugio*, Liguori, Napoli, 2014, p.33.

⁶⁰³ Fanon F., *Pelle nera, maschere bianche*, Il nero e l'altro, Tropea, Milano, 1996 p.97-98. (ed. or., *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris 1952; trad. ingl., *Black Skin, White Masks*, Pluto Press, London 1986).

⁶⁰⁴ De Beauvoir S., *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano, 1984, p.16.

cui raramente si era scritto, raramente era stata spiegata, temuta, osservata, odiata [...]».⁶⁰⁵ Mi viene in mente uno dei libri che ho letto tempo fa di Marco D'Eramo dal titolo *Il maiale e il grattacielo: Chicago, una storia del nostro futuro*. D'Eramo parla di una discriminazione sessuale asimmetrica per cui la coppia donna nera-uomo bianco è considerata legittima e giustificata dalle reminiscenze del periodo coloniale, mentre quella composta da donna bianca-uomo nero forma il tabù dei tabù:

C'è stato quindi un periodo in cui le due razze si sono mescolate con frequenza: era durante lo schiavismo, e la mescolanza avveniva di norma tra bianco maschio e schiava nera. Notate come il mito narra una leggenda inversa, simmetrica e opposta: il razzismo bianco è ossessionato dall'incubo del maschio nero stupratore che violenta la donna bianca, mentre per secoli è stato il maschio bianco stupratore a violentare la donna nera [...]. La discriminazione sessuale [...] è stata quindi sempre asimmetrica. È più forte il tabù contro il rapporto donna bianca-uomo nero; è più debole la discriminazione contro la relazione uomo bianco-donna nera. È più osteggiato il matrimonio; è più tollerato il rapporto informale, o clandestino, ricordo delle avventure ancillari. Il risultato è che in testa alla gerarchia dei tabù c'è quello contro il matrimonio fra una donna bianca e un uomo nero.⁶⁰⁶

La lunga citazione di D'Eramo è supportata dagli studi di psicoanalisi che evidenziano nell'analisi del problema la questione del desiderio, in particolare i modi in cui il desiderio problematizza quella che viene chiamata "la relazione della differenza". In un saggio dal titolo *Beyond Identification, The (Im)possibility of Loving thy Neighbour*, Calum Neill afferma che ciò che si verifica da una prospettiva psicoanalitica, è che il rapporto tra la donna bianca e "l'uomo di colore" riflette il desiderio e l'identificazione dell'uomo bianco in forma invertita:

⁶⁰⁵ Mancini C.B., *The Shelter/Il Rifugio*, Liguori, Napoli, 2014, pp. 33-34.

⁶⁰⁶ D'Eramo M., *Il maiale e il grattacielo: Chicago, una storia del nostro futuro*, Feltrinelli, Milano, 2009, p.271.

Let us trace here the perspective of the white male subject in racist/patriarchal/heterosexual society: you, the black man, must not desire the object (the white woman) of my (white man's) desire. Why? For if I understand that you also desire this category of object, then I am forced to admit a similarity between us, by virtue of our shared desire for this object. The likeness of your desire, in other words, questions the distinctness of my racial identification as separate, especially considering how important I take this desire to be in constituting my identity as a heterosexual man. The apparent anxiety uncovered here is that of the problematization of (apparently distinct) racial identifications through the undeniable similarity of (heterosexual) desire.⁶⁰⁷

Sotto questo modello esplicativo si uniscono le prospettive di Fanon e Beauvoir: il fatto che l'uomo nero abbia lo stesso oggetto di desiderio dell'uomo bianco, cioè la donna bianca, costringe l'uomo bianco ad ammettere la sua somiglianza con l'uomo nero e, allo stesso tempo, a riconoscere il desiderio sessuale femminile. Questo riconoscimento mette in discussione la superiorità della razza bianca, costruita nei secoli anche attraverso il desiderio e il patriarcato. Come fece il più grande tra gli elisabettiani, scrivendo di Otello e Desdemona, così Phillips racconta la storie di due coppie caratterizzate dall'intreccio del discorso razziale e sessuale, discorso che lega indissolubilmente i protagonisti dei due atti di *The Shelter* nonostante un buco temporale di 200 anni.

Il primo atto si apre col risveglio di Mrs Darnley su una distesa di sabbia bianca, mentre Thomas Samuel è già al lavoro per costruire un riparo per la notte. Le racconta del terribile naufragio di cui sono stati vittime e dei suoi sforzi per salvarla ma ciò non basta ad evitare gli insulti razzisti e pregiudizievole della donna bianca nei confronti dell'uomo nero:

⁶⁰⁷ Calum Neill, "Beyond Identification, The (Im)possibility of Loving thy Neighbour", in *Re(con)figuring Psychoanalysis: Critical Juxtapositions of the Philosophical, the Sociohistorical and the Political*, di A. Gülerce, Palgrave Macmillan, New York, 2012, p.220.

«Do not touch me»;⁶⁰⁸ «Do not approach me»;⁶⁰⁹ «You speak English?»;⁶¹⁰ «Do not come any closer»;⁶¹¹ «We two alone?»;⁶¹² «And what did you do with me?».⁶¹³ Nel giro di poche battute Mrs Darnley ha l'istinto di tenere a distanza Samuel che ad un tratto viene anche reificato⁶¹⁴ dalle sue parole: «What are you?»;⁶¹⁵ «A theatrical thing such as yourself conversing with ceremony?»;⁶¹⁶ «I have no desire to talk with you. I feel sure you have not within you the capacity for reason».⁶¹⁷ E le offese si intensificano e assumono un tono più volgare quando lei lo chiama: «Ape»;⁶¹⁸ «Heathen»;⁶¹⁹ «Nigger».⁶²⁰ In realtà, quello che era uno schiavo in Inghilterra, su quell'isola sperduta risponde a tutte le domande provocatorie della donna inglese. Infatti, in quel posto, da solie lontani dalle convenzioni sociali, l'ex schiavo non è costretto e non vuole obbedire agli ordini della donna:

HER: Impudent.

[Pause. She turns away from him. He starts to dig out the sand so that he can erect the walls.]

⁶⁰⁸ Phillips C., *The Shelter*, Amber Lane Press, UK, 1984, p. 16.

⁶⁰⁹ *Id.* p. 15.

⁶¹⁰ *Id.* p. 16.

⁶¹¹ *Id.*

⁶¹² *Id.*

⁶¹³ *Id.*

⁶¹⁴ È ancora una volta Fanon ad occuparsi della reificazione dei neri in un discorso tenutosi a Parigi nel 1956 alla prima edizione del Congresso degli scrittori e artisti neri. Il testo del discorso di Parigi è riportato integralmente nel primo dei due volumi di F. Fanon, *Scritti politici*, DeriveApprodi, Roma, 2007. Del primo volume (*Per la rivoluzione africana*) sono da vedere anche, tra l'altro, l'*Introduzione* di Miguel Mellino che contestualizza la critica di Fanon all'interno della crisi del pensiero europeo e occidentale, e la *Postfazione* di Paul Gilroy, che rimarca l'interpretazione fanoniana della reificazione del colonizzato in rapporto al processo di razzializzazione e alla conseguente distorsione della visione allucinata peculiare del razzismo.

⁶¹⁵ Phillips C., *The Shelter*, Amber Lane Press, UK, 1984, p. 16.

⁶¹⁶ *Id.* p.18.

⁶¹⁷ *Id.*

⁶¹⁸ *Id.* p.20.

⁶¹⁹ *Id.*

⁶²⁰ *Id.* p.21.

I command you to build me a means of leaving these shores.

HIM: There is nothing here to make you important to me, nothing that might induce me to obey the harshness of your voice.

[Pause.]

HER: I know you as an escaped slave, do I not?

[He laughs.]

HIM: A slave, lady? Where are my chains? Where is my master? Are you my mistress?

[Pause. He continues to laugh.]

How am I a slave?[...] Lady, I am a free man in as much as any man is able to be free. I belong to nobody.⁶²¹

L'isola sconosciuta, che Mrs Darnley da colonizzatrice vorrebbe rinominare "Palm Tree Island",⁶²² costringe la donna a dialogare con l'uomo e, soprattutto ad ascoltarlo. Essa diventa, così, spazio di confronto/scontro dove viene messo in scena tanto il rapporto colonizzato-colonizzatore quanto l'incatenamento sociale a cui la donna bianca è soggetta. L'interconnessione dell'esperienza storica con quella individuale e dell'esperienza individuale con quella collettiva emergono nel primo atto quando l'uomo e la donna stanno ormai conversando in modo più approfondito. A un tratto l'ex schiavo fa riferimento alla barbara deportazione dei neri dall'Africa:

HIM: I was born near 200 years ago in a small village in my native Africa. [Pause.]

HER: Your statement lacks any proportion. It is that of a nigger.

HIM: A village so small that I cannot remember the name of it... and your father came and set fire to the hut of my family, raped my mother and killed my own aged father, but he did not kill me for I was young and strong. He beat me till I bled unconscious on the ground. He chained together my hands and my legs, then he fired

⁶²¹ *Id.* p. 33.

⁶²² *Id.* p. 22.

an iron rod and branded my skin as easily as a hot knife finds its way through a waxen candle. The smell jolted my person to consciousness. [Pause.] Then he placed me in a large ship with others of my village and he took me to a country where he punished me if I spoke my own language, to a country where he whipped me if I worshipped my own Gods, and in their place he gave me the cold European tongue I now speak and the long-haired white man I am supposed to worship.⁶²³

Alla luce del rapporto che sta nascendo tra i due naufraghi, questa lunga citazione può essere considerata sia come espressione del principio di responsabilità personale dell'autore, che trasmette un messaggio troppe volte dimenticato dalla storiografia ufficiale, e, soprattutto, come riconoscimento di una responsabilità collettività e storica che spinge Samuel ad affermare:

[...] I see your father in the face of every white man I discern, and I do not want your future husband to reward me for he has not the money to repay the debt. HER: My father was a good man. He kept no niggers.

[He laughs.]

HIM: I am 200 years old now, and getting older. I wonder when you will die and we can begin anew?⁶²⁴

Se fosse possibile, Samuel farebbe ricominciare la storia dei popoli omettendo la sofferenza di chi, come lui, da più di 200 anni continua a subire processi di colonizzazione fisica, linguistica, religiosa. Le riflessioni di Phillips, non sono però soltanto a scopo denunciativo. Thomas afferma con convinzione che l'incatenamento non è, in fondo, del suo popolo. Su quell'isola, infatti, lui non è schiavo di nessuno e riesce a dimostrare come la donna indossi pesanti catene: «A slave, lady? Where are my chains? Where is my master? Are you my mistress?

⁶²³ *Id.* pp. 27-28.

⁶²⁴ *Id.* p. 28.

[Pause. He continues to laugh] How am I a slave?». ⁶²⁵ Colui che è considerato uno schiavo in realtà è un uomo libero poiché sono i cliché e i pregiudizi le vere catene dell'esistenza umana in quanto catene mentali e non fisiche:

HIM: [...] Tell me, why could you not find yourself a match in England?

HER: It is not that simple. I have a position to maintain.

HIM: Order and degree.

HER: You may mock but it keeps our people above the animal, gives us a purpose, and it is what is right in God's name.

HIM: It is you who are chained. ⁶²⁶

Infatti Mrs Darnley, dando ordini e continuando ad insultare il suo unico compagno di viaggio, è prigioniera della società inglese e di quel sistema corrotto che le impone un certo livello di vita. Mentre Samuels è libero di amare – e lo dimostra affermando «I never felt able to associate with someone who [...] merely realized of me as a nigger, or a slave, or as one who might take nourishment from eating the flesh of my fellow human beings.» ⁶²⁷ – e sarebbe anche capace di uccidere chi non lo considera un essere umano, lei deve adeguarsi alle imposizioni sociali e calcolare tutto, anche la propria felicità, scegliendo un uomo che possa assicurarle una vita agiata ma priva di sentimento. Il cuore pulsante del primo atto è, dunque, la problematica negoziazione della verità storica in un'opera d'arte, sia esso un film, un testo teatrale o un romanzo, intrecciata alla dimostrazione dell'illusione dell'uomo bianco di poter

⁶²⁵ *Id.* p.21.

⁶²⁶ *Id.* p.29.

⁶²⁷ *Id.* p.30.

muovere le fila del mondo per sempre. Phillips enfatizza questo concetto in *A New World Order* (2001), commentando il film di Steven Spielberg, *Amistad* (1997):

A healthy history is one that is open to debate and interpretation, to re-evaluation and reinterpretation. A history that is grounded in 'authenticity' is dangerous. [...] An imaginative reconstruction, subject to factual errors, to decisions that had to be made to heighten the drama, to scene-shifting, to acts of invention. This is precisely what should happen in drama.⁶²⁸

Rivalutazione, reinterpretazione e ricostruzione della verità storica diventano, dunque, parole chiave di un'opera letteraria. Questo è ciò che succede anche nel secondo atto in cui viene messo in mostra un complesso che appartiene più all'uomo nero che alla donna bianca, dovuto alle *pressures of migration*. Infatti, il secondo atto ruota attorno la questione del genere e della relazione tra uomo nero e donna bianca ma, in questo caso, ad essere danneggiata è la parte maschile che vuole chiudere il rapporto con quella femminile. Irene, una donna inglese di quasi 35 anni, è seduta in un pub mentre Louis entra e si siede accanto a lei per bere qualcosa. Sembra che i due si conoscano poiché iniziano a conversare mentre un jukebox suona musica degli anni '50. In realtà quello a cui assistiamo sarà l'ultima conversazione di una coppia che sta per chiudere un rapporto in cui la parte maschile è il soggetto dalle multiple identità e dalla personalità disturbata nella società di arrivo. Louis, infatti, arrivato dai Caraibi in Inghilterra, è un po' visionario e si considera un poeta anche se lavora nelle ferrovie. Irene, innamorata di lui, porta in grembo suo figlio e per tutto il tempo del loro confronto cerca di fargli capire che gli sguardi della gente non la inibiscono, non la spaventano. Inoltre, molto pazientemente, cerca di percepire un significato dietro le

⁶²⁸ Phillips C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001, p.84.

sue farneticazioni espresse tramite un linguaggio metaforico e cifrato. Così alla domanda che Irene gli pone riguardo alla musica, lui risponde:

IRENE: Do you like this music?

LOUIS: [...] I suppose so. There's nothing wrong with a nice steady rhythm. A steady beat. *[Pause]* A nice string band working up a mood or a pan ringing out in the still afternoon air when the school children begin to walk by the side of the road on their way home, their books on top of their heads to shield them from the sun. That's how I remember music. *[Pause]* Stories keep breaking up inside me.

IRENE: What stories?

LOUIS: I'm sorry. I can't say everything I want to say. It's all messed up now.⁶²⁹

Nella sua mente ci sono storie che si scompongono, che riaffiorano anche attraverso l'elemento musicale, sotto forma di ricordi confusi, e che esterna tramite battute che chiama "poesia". Mentre Irene gli parla di cose concrete come l'esperienza col suo ex marito – un irlandese che amava leggere ma anche bere – lui risponde in versi con concetti che evocano il suo disagio interiore dovuto a quella voglia di integrazione in Inghilterra che, secondo lui, «it's not like what they said it would be. People are bad here. Bad, bad».⁶³⁰ La rabbia di Louis per il disgusto che gli inglesi mostrano verso il suo essere nero, lo porta a fare un forte paragone, quello della donna con uno spazio, un'isola:

LOUIS: You're like the Island. You're a woman.

IRENE: What's that supposed to mean?

LOUIS: All islands are women. Except England. England is so hard she must be a man.⁶³¹

⁶²⁹ *Id.* pp.39-40.

⁶³⁰ *Id.* p.41.

⁶³¹ *Id.* p.43.

La spiegazione a questa affermazione potrebbe essere ricercata nei duri anni che l'Inghilterra offrì alla gente di colore, periodi di frustrazione e atti di segregazione razziale in cui era impossibile ambientarsi. Ciò che Caryl Phillips vuole dire, attraverso le parole di Louis, è che le isole possono essere come donne che, da buone madri, accolgono e portano in salvo qualsiasi persona a prescindere dalla sua razza, o come luoghi di riparo da un naufragio. La Londra del Novecento, fatta di «cold and foggy streets»,⁶³² mostra la freddezza e il cinismo di un uomo che ostacola l'integrazione. Come Louis stesso racconta, gli immigrati avevano difficoltà anche nel taglio dei loro capelli:

LOUIS: Things are hard at the moment. [Pause] We go in a barber shop and they tell us they don't know how to cut a coloured man's hair rather than they don't want to cut a coloured man's hair. I can't even get a haircut. That's how bad things are. And getting worse.⁶³³

Piuttosto che toccare i capelli ad una persona di colore, i barbieri preferivano raccontare la scusa di non essere capaci di tagliarli. Così, quell'angusto pub si riempie degli sguardi pieni di pregiudizi degli inglesi che fissano Irene solo perché in compagnia di un uomo nero. Louis sente questi sguardi come lame taglienti che trafiggono la sua sensibilità, lo rendono volgare e violento, e distruggono l'intimità con la sua partner:

LOUIS: So what happen? You don't like my poetry?

IRENE: People are starting to look at us.

LOUIS: People look at us anyway, Irene. Stare at us, for over a year now, like they're thinking they should be fucking, not out shopping for furniture, or at the pictures enjoying themselves, or on a bus going home, or having a drink, they think we should be fucking.

⁶³² *Id.* p.42

⁶³³ *Id.* p.36.

[He slaps the table.]

They should be fucking.

[He slaps the table.]

They should be fucking.

[He slaps the table.]

They should be fucking.

IRENE: Louis, please, people are watching.

[LOUIS gets up and starts to fumble with his trousers.]

LOUIS: We should be fucking, you and I, West Indian man and English woman.⁶³⁴

Nonostante la sua rudezza, Irene cerca di convincere l'uomo che ama che il colore della sua pelle non è motivo di sconforto per lei. Si baciano ma, subito dopo, il pensiero di Louis è rivolto, ancora una volta, a chi gli sta intorno:

IRENE: I don't care about them.

LOUIS: Are they still watching?

IRENE: Yes. [Pause.]

LOUIS: A man can go anywhere in this country for a drink, so they tell us. It's a free country so come and take a drink where you like, brother, so long as you don't fall in love with any of our women. Fuck them, in private, by all means, but don't make them feel happy. Just make them feel grateful then leave them and take a drink where you like.⁶³⁵

L'impossibilità di rendere una donna bianca felice, di avere una vita felice, e l'incapacità di far accettare le sue identità, a un crocevia tra quella caraibica, quella inglese e quella africana, si traducono nella resa dei conti con i suoi tormenti, personali e sociali:

⁶³⁴ *Id.* p.46.

⁶³⁵ *Id.* p. 47.

LOUIS: [...] I look around and wonder how many road accidents we're going to cause today. [Pause.] It's us who these white people are going to riot about.

IRENE: Why?

LOUIS: Nigger and nigger-lover. They don't really hate the coloured man with a brick in one hand and terror in his eyes for they're used to that from slavery days. What they are not used to is a coloured man with a white woman on one arm and a spring in his step.⁶³⁶

La personalità di Louis si spezza di fronte a tanto “odio bianco” e, a distanza di due anni dal suo arrivo a Londra, si sente ancora «a sparrow not an eagle»⁶³⁷ perché quel luogo lo ha trasformato in un disagio. Seppure egli non riesca a provare rancore verso gli inglesi, e lo dimostra affermando il generico «I don't hate»,⁶³⁸ lui non è forte abbastanza da ignorare lo sguardo inglese sotto cui soggiace il pregiudizio della superiorità dell'uomo bianco: «I'm in England. The earth is a platform not an anchor to a man like me».⁶³⁹ Con l'immagine del mondo come una piattaforma, e non un'ancora di salvezza, si uniscono i due atti che, a primo impatto, possono sembrare indipendenti. Ricordando l'immagine di una zattera in mezzo al mare, anche la piattaforma è «a temporary place of refuge in a disaster. It cannot be like a home».⁶⁴⁰ Ed effettivamente non può essere considerata una casa né l'isola paradisiaca del primo atto, né lo squallido pub di Londra del secondo poiché entrambi sono luoghi momentanei di riparo dove naufraghi e persone infelici – uomini neri diasporici e donne bianche indomabili – si incontrano. L'enfasi viene posta sulla spazialità dove l'unico riparo è da ricercare dentro se stessi

⁶³⁶ *Id.* p. 52-53.

⁶³⁷ *Id.* p. 55.

⁶³⁸ *Id.* p. 54.

⁶³⁹ *Id.* p.51.

⁶⁴⁰ *Id.* p. 33.

poiché in nessuno spazio o luogo ci si può sentire al sicuro, salvi. L'Inghilterra offre a Louis un ambiente talmente ostile da reificarlo in un oggetto britannico⁶⁴¹ che sogna la propria casa («*Dreaming of home*»⁶⁴²) ma che riceve solo sofferenza. E, forse, l'unico riparo dalla sua depressione⁶⁴³ è la poesia, una poesia che, secondo Irene non fa altro che manovrarlo («*The shunting poem*»⁶⁴⁴):

LOUIS: It cuts deep, bleeds ugly, drains life
From a man like me, born to be free
And live in the shadow of a hot, deep sea. [...]
My woman's touch is like a hunk of stone
It wounds and shivers and chills you to the bone
Her face, I loathe, her manners I hate,
And she thinks she can trap me with little grey bait.⁶⁴⁵

A suon di rima e musica calypso, Louis si arrende: la sua depressione ha il meglio sui sentimenti. Una disperata Irene cerca di calmarlo per l'ultima volta e, per il bene del bambino che porta in grembo, lo supplica di non vaneggiare, di non pensare più all'Inghilterra. A questo punto, mentre la gente nel pub li sta ancora osservando, la donna decide di andar via ma non di sottrarsi alle sue responsabilità. Compirà un atto di coraggio senza pari: terrà il bambino e, seppur nero, lo amerà ad ogni costo. Il senso profondo di *The Shelter* è proprio l'accettazione incondizionata dell'Altro: dell'altro in quanto bambino, dell'altro in quanto nero, dell'altro su cui gravano pesanti stereotipi,

⁶⁴¹ *Id.* p.43.

⁶⁴² *Id.* p.44.

⁶⁴³ Infatti, alla donna che ama, il poeta rivela: «Depression is eating me out, Irene». *Id.* p.53.

⁶⁴⁴ *Id.* p.45.

⁶⁴⁵ *Id.* p. 45.

dell'altro in quanto straniero e sempre con un'identità *in-between*. In questi casi si chiede il rispetto della differenza; rispetto che raramente è intrinseco, connaturato, ma che anzi necessita di una volontà di comprendere, o per lo meno una volontà di avvicinarsi alle persone senza intenzioni di prevaricazione, senza immagini negative preconcrete, senza stereotipi:

IRENE: I'm going now, if that's what you want.

[LOUIS looks away.]

I said I'm going now.

[Pause.]

Louis?

[Pause.]

Louis, if you don't want the baby I can always get rid of it.

[He looks up at her.]

But I won't.

[Pause.]

You don't have to see me again.

[Pause.]

I'm used to being on my own.

[She begins to cry.] [...]

IRENE: Goodbye, Louis.

LOUIS: They're still watching.

IRENE: I know they are but it doesn't matter. It really doesn't matter.⁶⁴⁶

⁶⁴⁶ *Id.* p.54-55.

CAPITOLO III

LA SCENA DELLA TRADUZIONE

Crossing Borders, Translating Cultures

III.1 Aspetti storici, teorici e critici dei *Translation Studies*

Prima di esaminare le teorie traduttive e i relativi processi che coinvolgono la dimensione teatrale, è opportuno ripercorrere il cambiamento nel tempo della dell'attività di traduzione e i principi che la governano. Dalla pubblicazione di *The Name and the Nature of Translation* (1972) di James Holmes sono trascorsi ben quarantaquattro anni. Era il 1972 quando il saggio consacrava l'arte traduttologica a campo di studi che aveva come oggetto «the complex of problems clustered round the phenomenon of translating and translations».⁶⁴⁷ Secondo Holmes la disciplina avrebbe dovuto descrivere il fenomeno della traduzione tenendo conto dell'esperienza del traduttore (*Descriptive Translation Studies*) e delle regole attraverso cui questo fenomeno potesse essere spiegato (*Theoretical Translation Studies*).⁶⁴⁸

Le reazioni dei critici a questa provocazione furono molte. André Lefevre nel 1978 pubblicò *Translation Studies. The goal of the Discipline* mentre, Susan Bassnett, nel 1980, usò il termine come titolo del suo volume, *Translation Studies*. Così, da scienza della traduzione, teoria della traduzione, traduttologia⁶⁴⁹ gli studi sui processi traduttivi iniziarono

⁶⁴⁷ Holmes J., *The Name and the Nature of Translation*, in Holmes e Raymond van den Broeck 1988, *Translated! Papers on Literary Translation and translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1972, p.71.

⁶⁴⁸ *Id.*

⁶⁴⁹ Questi sono i passaggi a livello terminologico individuati da Nergaard prima che gli studi sulla traduzione diventassero *Translation Studies*. Neergard afferma che: «La disciplina che si voleva così fondare è stata chiamata con nomi diversissimi, ognuno dei quali rifletteva una diversa impostazione

a chiamarsi *Translation Studies*,⁶⁵⁰ termine oggi condiviso all'unanimità da tutti i campi di ricerca. Il boom di pubblicazioni che seguì contribuì a creare un campo di studi interdisciplinare che, superando la concezione della traduzione come scienza "esatta", rinunciava a discutere della "fedeltà" del testo di arrivo rispetto all'originale per concentrarsi sulle regole prescrittive che i traduttori avrebbero dovuto seguire.⁶⁵¹

Già nella prefazione alla seconda edizione del suo volume intitolato *Translation Studies: An Integrated Approach* (1988), Mary Snell-Hornby considerava gli studi sulla traduzione come disciplina autonoma e il prolifico contributo dei critici a livello internazionale.⁶⁵² Negli anni '90, infatti, la nuova disciplina riuniva studiosi provenienti da una vasta gamma di settori e ciò incrementò in modo esponenziale sia il numero delle pubblicazioni, che studiavano il processo traduttivo in modo analitico,⁶⁵³ sia delle organizzazioni internazionali.⁶⁵⁴

teorica. E' sufficiente infatti percorrere la storia di questi nomi - scienza della traduzione, teoria della traduzione, traduttologia e infine translation studies - per conoscere i vari punti di vista con cui si è studiato il tradurre». Nergaard S., Introduzione, in A.A.V.V., *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, p. 3.

⁶⁵⁰ Il termine fu proposto da André Lefevere nel 1978 nell'appendice agli Atti del Colloquio svoltosi all'Università Cattolica di Lovanio nel 1976 su "Letteratura e traduzione", suggerì il termine *Translation Studies* per indicare la disciplina che tratta i problemi derivanti dalla produzione e dalla descrizione delle traduzioni: cfr. Lefevere A., "Translation Studies: the goal of the discipline", in Holmes J.S., Lambert J., Vanden Broek R. (a cura di), *Literature and translation. New perspectives in Literary studies*, Acco, Leuven, 1978.

⁶⁵¹ Pym A., *Translation and Text transfer: An Essay on the Principles of Intercultural Communication*. Peter Lang, Frankfurt am Main-Berlin-New York-Paris-Wien, 1992, p. 191.

⁶⁵² Snell-Hornby M., *Translation Studies: An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam, 1988 (2nd edition 1995).

⁶⁵³ Tra i testi che hanno maggiormente contribuito allo sviluppo dei *Translation Studies* dagli anni '90 in poi ricordiamo i seguenti: Bassnett S., *Translation Studies*, Londra & New York, Routledge, 1993; Lefevere A. (a cura di), *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, Londra & New York, Routledge, 1992; Nergaard S., (a cura di) *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993; Nergaard S., (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995; Schulte R. e Biguenet J. (a cura di) *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992; Gentzler E., *Contemporary Translation Theories*, Londra & New York, Routledge, 1993.

⁶⁵⁴ Era il 1953 quando nacque la *Société française des traducteurs* e il suo presidente Pierre-François Caillé fondarono la *Fédération Internationale des Traducteurs* (International Federation of

I risultati sulla riflessione dell'atto traduttivo negli anni '80 definirono, quindi, i *Translation Studies* come disciplina autonoma e Bassnett lo confermò con queste parole: «Translation Studies is indeed a discipline in its own right: not merely a minor branch of comparative literature study, not yet a specific area of linguistics, but a vastly complex field with many far-reaching ramifications.»⁶⁵⁵ Il ruolo non più secondario che la Bassnett dava alla traduzione diventò cruciale per passare dall'approccio descrittivo del formalismo russo, che ancora riecheggiava negli anni '70 a quello basato sul rapporto tra teoria e pratica. Infatti, secondo Bassnett, non era positivo separare la teoria dall'atto pratico poiché significava innalzare un muro divisorio tra studiosi e traduttori.⁶⁵⁶

A partire da Hermans si sentì parlare di *Manipulation Group* o *Manipulation School*, per designare i teorici internazionali, e tra di essi anche i traduttori, che si riunirono intorno al paradigma descrittivo sistemico quali Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, James S. Holmes, José Lambert, Raymond Van Den Broeck, André Levefere, Lieven D'Hulst e la stessa Susan Bassnett.⁶⁵⁷ Tel Aviv diventò un centro nevralgico di studi

Translators, FIT). Tra le associazioni più recenti si ricordano, invece, la *Canadian Association for Translation Studies/Association canadienne de traductologie* (CATS, fondata ad Ottawa nel 1987), la *European Society for Translation Studies* (EST, fondata a Vienna nel 1992), la *European Association for Studies in Screen Translation* (ESIST, fondata a Cardiff nel 1995), la *American Translation and Interpreting Studies Association* (ATISA, fondata a Kent, OH, nel 2002) e l'*International Association of Translation and Intercultural Studies* (IATIS, che ha sede in Korea dal 2004).

⁶⁵⁵ Bassnett S., *Translation Studies*, Londra & New York, Routledge. 2002 [1980], p.11.

⁶⁵⁶ *Id.*, p. 16.

⁶⁵⁷ Il volume curato da Hermans, dal titolo *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, include i saggi di tutti questi studiosi i quali insistono sul grado di manipolazione insito in ogni operazione traduttiva. Per approfondimenti si rimanda a Hermans T., *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London-Sidney, 1985.

traduttologici dove Even-Zohar e Toury⁶⁵⁸ fondarono la “teoria polisistemica” in cui la scrittura di un testo veniva spiegata nell’ambito di una data cultura, dai testi canonici a quelli marginali. Secondo Even-Zohar la letteratura tradotta operava in modo diverso a seconda dell’epoca, della forza e della stabilità del particolare “polisistema” in cui era inserita.⁶⁵⁹ L’attenzione si spostò, dunque, sul testo d’arrivo con un approccio descrittivo (e non prescrittivo) del modo in cui le diverse traduzioni venivano recepite nella cultura di arrivo e sulla funzione che esse avevano in un determinato sistema letterario. Il frutto della teoria polisistemica sui *Translation Studies* fu di mettere in evidenza il peso che la traduzione letteraria aveva avuto nel rapporto tra i concetti di “interferenza” / “canone letterario”, “centro” / “periferia”, “tradizione” / “innovazione”.⁶⁶⁰

Gli studiosi dimostrarono sia che le culture tendevano a tradurre in modo diverso in momenti storici diversi, sia che l’attività traduttiva aumentava quando queste si trovavano: «in posizione marginale o

⁶⁵⁸ Toury afferma che la traduzione è un’attività dotata di una grande varietà di norme e reintroduce il concetto di equivalenza di cui molti teorici (per esempio Honig and Kussmaul 1982; Holz-Mänttari 1984; Snell-Hornby 1988) preferirono fare a meno. Non si tratta di regole da seguire per svolgere l’attività di critico o di traduttore. Si tratta delle costanti, delle regolarità che si possono riscontrare durante la traduzione: «norms that determine the (type and extent of) equivalence manifested by actual translations». Per approfondimenti cfr. Toury G., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia, 1995, p.61.

⁶⁵⁹ Even-Zohar I., “Polysystem theory”, in *Poetics Today*, I, 1-2, 1972; Cfr. anche “Translation theory today: a call for transfer theory”, in *Poetics Today*, 2, 4 1981 e “Polysystem Studies”, numero speciale di *Poetics Today*, XI, 1, 1990. Alcuni concetti fondamentali per la scuola di Tel Aviv erano già stati teorizzati dai formalisti russi e da Meschonnic: cfr. per queste tematiche e per gli orientamenti teorici sulla traduzione Nergaard S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995.

⁶⁶⁰ Le interferenze si riferiscono alle relazioni e alle reciproche influenze tra le varie culture, mentre il testo canonico indica un’opera che risponde a determinate caratteristiche stabilite dal gruppo dominante. Alla nozione di canonizzazione è connessa la distinzione tra centro e periferia. Il centro del sistema letterario è occupato dai testi canonici legittimati dall’istituzione, la periferia dai testi non ufficiali. Per approfondimenti si rimanda a Nergaard S., (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995.

periferica. Per contro, quando una cultura attraversa un periodo di espansione coloniale o imperialistica non sente la necessità di importare traduzioni». ⁶⁶¹ La prospettiva storica che emerse in questi discorsi fu la dimostrazione del valore sociale e culturale che le traduzioni avevano assunto nel mondo, e del rapporto tra evoluzione letteraria ed evoluzione culturale. Gli anni '90 furono proprio incentrati sulla traduzione come fenomeno interculturale stabilendo un approccio chiamato *Cultural Turn*. ⁶⁶² Questa svolta segna il passaggio dal testo allo studio della cultura del *source text* e il vento di cambiamento fu influenzato dal peso che i *Cultural Studies* stavano assumendo nelle ricerche accademiche tanto che Bassnett affermò che i *Translation Studies*:

shared common ground with that other rapidly developing interdisciplinary field, Cultural Studies. From its origins as a counter-hegemonic movement within literary studies, challenging the dominance of a single concept of 'Culture' determined by a minority, the subject had moved by the late 1970s, shifting ground away from literature towards sociology. ⁶⁶³

Partendo da questo assunto, Bassnett contestava a Even-Zohar di aver affermato che una data cultura traduceva maggiormente in quanto “periferica” o “debole”. ⁶⁶⁴ Il dubbio sollevato da Bassnett era legittimo: anche culture come quella italiana o finlandese, con un cospicuo numero di traduzioni letterarie, traducevano molto perché “deboli”? ⁶⁶⁵ In altre parole, lo studio sulla traduzione doveva tener conto dei processi che

⁶⁶¹ Ulrich M. (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino, 1997, p.232.

⁶⁶² Bassnett S., Lefevere A., *Translation, History and Culture*, Pinter, London-New York, 1990, p. 4.

⁶⁶³ Bassnett S., “The Translation Turn in Cultural Studies”, in Bassnett S., Lefevere A., *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters, 1998, p.125

⁶⁶⁴ Even-Zohar I., “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, in *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, eds. Holmes, Lambert, e Van den Broeck, Leuven, Acco, 1978, pp. 117-127

⁶⁶⁵ Bassnett S., “The Translation Turn in Cultural Studies”, in S. Bassnett e A. Lefevere (eds.) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon & Philadelphia, 1998, p.127.

plasmano la cultura⁶⁶⁶ i quali includevano non solo fattori economici, politici e sociali, bensì anche «the ideological dimension, so long ignored in investigations of translation process, has been restored and our knowledge of cultural history has consequently been enriched».⁶⁶⁷ I nuovi concetti ed approcci degli anni '90 videro quindi i *Cultural Studies* e i *Translation Studies* evolversi di pari passo così come conferma Bassnett:

In short, cultural studies has moved from its very English beginnings towards increased internationalisation, and has discovered the comparative dimension necessary for what we might call 'intercultural analysis'. Translation studies has moved away from an anthropological notion of culture (albeit a very fuzzy version) and towards a notion of cultures in the plural. In terms of methodology, cultural studies has abandoned its evangelical phase as an oppositional force to traditional literary studies and is looking more closely at questions of hegemonic relations in text production. Similarly, translation studies has moved on from endless debates about 'equivalence' to discussion of the factors involved in text production across linguistic boundaries.⁶⁶⁸

I percorsi dei due campi di studio, di carattere interdisciplinare, si incrociarono iniziando a camminare nella stessa direzione verso una maggiore consapevolezza del contesto internazionale e del bisogno di bilanciare le tematiche locali e quelle globali.⁶⁶⁹ Sherry Simon ha riassunto il contributo dei *Cultural Studies* alla traduzione come segue: «Cultural studies brings to translation an understanding of the complexities of gender and culture. It allows us to situate linguistic transfer within the multiple 'post' realities of today: poststructuralism, postcolonialism and

⁶⁶⁶ Ulrich M. (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino, 1997, p. 234.

⁶⁶⁷ Bassnett, "Translation, Tradition, Transmission", in S. Bassnett (ed.), *Beyond Translation*, New Comparison, 8, 1989, pp. 1-2.

⁶⁶⁸ Bassnett S., "The Translation Turn in Cultural Studies", in S. Bassnett e A. Lefevere (eds.) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon & Philadelphia, 1998, p.133.

⁶⁶⁹ La raccolta di saggi dal titolo *Constructing Culture* del 1998, pubblicato da Bassnett e Lefevere, consacra questa relazione. Per approfondimenti si rimanda particolarmente al saggio finale della Bassnett intitolato *The Translation Turn in Cultural Studies* che annuncia una nuova era nella ricerca interdisciplinare. Bassnett S., Lefevere A., *Constructing Culture, Essay on Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon, 1998.

postmodernism.»⁶⁷⁰ Da quel momento in poi le traduzioni non sarebbero più state considerate testi secondari e i traduttori diventavano sia interpreti che riscrittori del testo di arrivo. A tal proposito Ulrich affermò che:

Il rapporto di potere esistente nell'atto stesso della lettura e della riscrittura è mutato e perciò sia le traduzioni sia i traduttori acquistano autorità. Come un testo assume una nuova forma con la traduzione, così i traduttori sono riconosciuti quali visibili strumenti che rendono tale cambiamento possibile. Senza l'intervento del traduttore un testo non ha la possibilità di diventare un originale in un'altra cultura.⁶⁷¹

La questione del rapporto di potere che Ulrich accenna sposta l'attenzione sulla 'non-neutralità' della lingua⁶⁷² e mette in evidenza, secondo Peter France in *Oxford Guide to Literature in English Translation* (2000), una visione meno elitaria della traduzione: «Theorists and scholars have a far more complex agenda than deciding between the good and the bad; they are concerned, for instance, to tease out the different possibilities open to the translator, and the way these change according to the historical, social, and cultural context».⁶⁷³ Ciò che France puntualizzava è il ruolo emergente della traduzione nel contribuire alla creazione di un canone letterario, ma anche il problema dell'impatto delle traduzioni nella cultura di arrivo⁶⁷⁴ e, di conseguenza, dell'esistenza

⁶⁷⁰ Simon S., *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Routledge, London and New York, 1996, p.136.

⁶⁷¹ Ulrich M., "La traduzione nella cultura anglosassone contemporanea: tendenze e prospettive", in Ulrich, *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino, 1997, p. 236.

⁶⁷² Per approfondimenti si rimanda alla raccolta dal titolo *Translation Power Subversion* di Román Álvarez e M. Carmen-África Vidal (eds), *Multilingual Matters*, Clevedon, 1996.

⁶⁷³ France P., "Translation Studies and Translation Criticism", in Peter France ed. *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 3.

⁶⁷⁴ Anche Lawrence Venuti afferma che la traduzione è sempre in qualche modo circoscritta a prescindere dal luogo o dal momento in cui viene effettuata points out that translation, wherever, whenever and however it takes place, is always to some extent circumscribed: «Every step in the translation process — from the selection of foreign texts to the implementation of translation strategies

di un'etica nell'atto traduttivo.⁶⁷⁵ La lingua andava sempre più interagendo con la sociologia, la psicologia e i discorsi sull'identità ma, secondo Bassnett, il prodotto più evidente di questi nuovi discorsi fu probabilmente l'espansione dei *Translation Studies* oltre le barriere europee. In Canada, India, Cina, Africa, Brasile e America Latina le preoccupazioni degli studiosi erano ben diverse rispetto a quelle dei colleghi europei:

More emphasis has been placed on the inequality of the translation relationship, with writers such as Gayatri Chakravorty Spivak, Tejaswini Niranjana and Eric Cheyfitz arguing that translation was effectively used in the past as an instrument of colonial domination, a means of depriving the colonized peoples of a voice. For in the colonial model, one culture dominated and the others were subservient, hence translation reinforced that power hierarchy.⁶⁷⁶

Ecco che la traduzione iniziava a dar voce al soggetto considerato “Altro” e creato dalle politiche di stampo imperialista,⁶⁷⁷ e alle nascenti questioni sul “gender”,⁶⁷⁸ tematiche entrambe rimaste a lungo nascoste dalla storiografia ufficiale.⁶⁷⁹ A tal proposito, gli studi di Spivak hanno evidenziato più degli altri come i *Cultural Studies* e soprattutto i *Postcolonial Studies* si fossero occupati dei problemi tra traduzione,

to the editing, reviewing and reading of translations — is mediated by the diverse cultural values that circulate in the target language, always in some hierarchical order.» Venuti L., *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London, 1995, p.308-309.

⁶⁷⁵ *Id.*

⁶⁷⁶ Bassnett S., *Translation Studies*, Routledge, London e New York, 2002, p.4.

⁶⁷⁷ Rispetto a questo argomento molti sono i lavori teorico-concettuali e le pubblicazioni che si concentrano sullo studio specifico del contesto coloniale e postcoloniale. Si rimanda a: Bassnett S. e Trivedi H. (eds) *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, Pinter, London and New York, 1999.

⁶⁷⁸ Oltre a sottolineare l'importanza della *Cultural Turn* nella traduzione, Simon afferma che le traduzioni delle femministe contemporanee abbiano trasformato il *gender* in «the site of a consciously transformative project, one which reframes conditions of textual authority» (p.167). Per approfondire questo aspetto si rimanda ancora una volta a Simon S., *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Routledge, London and New York, 1996.

⁶⁷⁹ A tal proposito Niranjana si fa sostenitrice di una posizione critica e sostiene che la traduzione rappresenta un utile strumento per liberarsi dalla “schiavitù” della colonizzazione. La traduzione assume quindi la funzione di resistenza sociopolitica alla soggezione della colonizzazione. Cfr. Niranjana T., *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1992.

transnazionalismo e colonizzazione.⁶⁸⁰ Il nesso tra colonizzazione e traduzione risiedeva nel fatto che quest'ultima avesse giocato un ruolo fondamentale nelle "missioni civilizzatrici" e nella creazione di un'immagine stereotipata del colonizzato. Nell'introduzione a *Postcolonial Translation: Theory and Practice* (1999), Bassnett e Trivedi affermarono che questi rapporti di potere si riducessero ad una lotta impari tra varie lingue locali contro l'inglese definito come «the one master-language of our postcolonial world».⁶⁸¹ Come i due studiosi dimostrarono nel loro testo, i *Postcolonial Translation Studies* assunsero diverse forme ma quella più rivoluzionaria fu forse l'introduzione del binomio *translation-migration* che fa appello alla condizione migratoria del soggetto postcoloniale:

In current theoretical discourse, then, to speak of postcolonial translation is little short of tautology. In our age of (the valorization of) migrancy, exile and diaspora, the word 'translation' seems to have come full circle and reverted from its figurative literary meaning of an interlingual transaction to its etymological physical meaning of locational disrapture; translation seems to have been translated back to its origins.⁶⁸²

Alla fine del millennio la figura del traduttore si divideva, dunque, in due diverse direzioni. Se per alcuni critici l'attività del traduttore produceva disuguaglianze dal punto di vista economico, politico, sessuale e geografico, per altri il lavoro traduttivo rende il traduttore come un mediatore interculturale e interprete che assicura la diffusione della cultura e la sopravvivenza dei testi attraverso il tempo e lo spazio.⁶⁸³

⁶⁸⁰ Spivak G., "The politics of translation", in L. Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*, 2000.

⁶⁸¹ Bassnett S., Trivedi H., *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, Pinter, London e New York, 1999, p.13.

⁶⁸² Id.

⁶⁸³ Bassnett S., *Translation Studies* (Terza edizione), Routledge, London e New York, 2002, p.5.

Contemporaneamente a questi ruoli, il prodotto del traduttore cominciava ad assumere la forma di riscrittura. Infatti, nella prefazione al suo testo *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (1992), Lefevere afferma chiaramente che la traduzione è a «rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way.»⁶⁸⁴ L'approccio del linguista olandese alla traduzione differiva dagli approcci precedenti perché pensato per la traduzione della poesia però, il termine *rewriting* si riferiva a una serie di processi, che reinterpretavano, alteravano, manipolavano il prototesto e permettevano di elaborare immagini che rispondevano alle esigenze dei destinatari: «'Translation', then, is one of the many forms in which works of literature are 'rewritten', one of the many 'rewritings'. [...] rewritings of all kinds: translations, histories, critical articles, commentaries, anthologies, anything that contributes to the 'image' of a writer and/or a work of literature [...]».⁶⁸⁵ Anche Bassnett e Venuti si affiancarono a questa ideologia soprattutto perchè interessati alle questioni di natura etica, ideologica e politica che ne derivavano. Venuti introdusse il termine di «invisibilità» del traduttore⁶⁸⁶ riferendosi sia alla traduzione in quanto prodotto, che alla pressione esercitata sul traduttore dalla pratica predominante nel mondo anglosassone. In altre parole, un testo tradotto era considerato accettabile solo quando si leggeva senza difficoltà, dando

⁶⁸⁴ Lefevere A., *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London and New York, 1992, p. VII.

⁶⁸⁵ Bassnett S., Lefevere A., *Translation, History and Culture*, Pinter, London-New York, 1990, p. 10.

⁶⁸⁶ Venuti L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, Londra & New York, 2008.

l'impressione che non ci si trovasse in presenza di una traduzione, ma di un testo originale: «Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work <invisible>, producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems <natural>, that is, not translated». ⁶⁸⁷ Anche se le idee di Venuti non furono immuni dalle critiche, ⁶⁸⁸ *The Translator's Invisibility* e la successiva pubblicazione di *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* (1998) restano testi centrali nel discorso traduttivo soprattutto per aver messo in discussione concetti per lungo tempo considerati centrali nei *Translation Studies* quali «fedeltà», «trasparenza» o «visibilità», «equivalenza». ⁶⁸⁹

Il Ventunesimo secolo si apre all'insegna della scoperta di alcuni campi di ricerca rimasti un po' nell'ombra fino ad allora, ad esempio la traduzione per il teatro, ⁶⁹⁰ e nuove ricerche hanno spalancato la strada alle tecnologie traduttive come la traduzione audiovisiva ⁶⁹¹ e i *corpus-based*

⁶⁸⁷ Il testo di Venuti si schiera sia dalla parte dei diritti dei traduttori, infatti l'immagine che emerge è quella del traduttore tradito un po' da tutti, ma soprattutto dall'industria culturale, sia dalla parte di una pratica traduttiva basata sull'idea di straniamento, ovvero la *foreignizing translation*. Venuti indica col termine *domesticating* la strategia traduttiva il più possibile conforme alle convenzioni linguistico-culturali del sistema d'arrivo; mentre col termine *foreignization* si intende una strategia che mantiene la distanza culturale per far conoscere al lettore la cultura di partenza. Per approfondimenti cfr. Venuti L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, Londra & New York, 2008.

⁶⁸⁸ Cfr. anche Pym A., "Venuti's Visibility", in *Target*, vol. 8, n. 2, pp. 165-177, 1996; Agorni M. (a cura di), *La traduzione. Teorie e metodologie a confronto*, Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto, Milano, 2005.

⁶⁸⁹ Per approfondire questi concetti teorici e la loro evoluzione tra la fine del Ventesimo secolo e l'inizio del Ventunesimo si rimanda ai testi di Gideon Toury, Susan Bassnett e Anthony Pym: Toury G., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia, 1995; Toury G., «A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'», in C. Schäffner (a cura di), *Translation and Norms*, Multilingual Matters, Clevedon, 1999, pp. 9-31; Bassnett S., *Translation Studies* (Terza edizione), Routledge, London e New York, 2002; Pym A., *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Intercultural Studies Group, Tarragona, 2010.

⁶⁹⁰ Argomento che verrà approfondito nel paragrafo successivo.

⁶⁹¹ I manuali considerati basilari per uno studio sulla traduzione audiovisiva sono i seguenti: Lang P., *Perspectives on Audiovisual Translation*, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 2010; Luyken G.M., "Language conversion in the audiovisual media: a growth area with new technical applications and

translation studies.⁶⁹² Inoltre coloro che si erano dedicati all'aspetto descrittivo del campo di studi, iniziarono a concentrarsi anche ad ambiti più specifici con particolare interesse al rapporto che la traduzione instaurava con i fenomeni della globalizzazione⁶⁹³ e della resistenza.⁶⁹⁴ Michael Cronin nei suoi studi propone il termine di *translation ecology*⁶⁹⁵ per descrivere le pratiche traduttive che permetterebbero ai parlanti ed ai traduttori di lingue minoritarie di esercitare il controllo sulle modalità in cui i testi verrebbero tradotti da e verso le loro lingue. Altri teorici⁶⁹⁶

professional qualifications”, 2000, <http://www.mtarchive.info/Aslib-1988-Luyken.pdf>; Orero P., *Topics in Audiovisual Translation*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 2000; Cintas J.D., *The Didactics of Audiovisual Translation*, John Benjamins Publishing, Amsterdam 2008; Cintas J.D. e Remael A., *Audiovisual translation: Subtitling*, St. Jerome Publishing, Manchester, 2006.

⁶⁹² Il termine *corpus-based translation studies* si riferisce allo studio della traduzione basato su dati empirici, prima ancora che all'uso di metodologie e tecniche derivate dalla linguistica dei corpora. Per approfondimenti si rimanda alle ricerche di diversi studiosi: Baker M., 'Corpus linguistics and translation studies: Implications and applications', in Mona Baker, Gill Francis & Elena Tognini-Bonelli (eds.), *Text and technology: In honour of John Sinclair*, pp. 233–250, John Benjamins, Amsterdam, 1993; Laviosa S., *Corpus-based translation studies: Theory, findings, applications*, Rodopi, Amsterdam, 2002; Martin J. R. e White P. R., *The language of evaluation: Appraisal in English*, Palgrave Macmillan, London, 2005; Olohan M., *Introducing corpora in translation studies*, Routledge, London, 2004; Rodriguez I.P., Beeby A. e Sánchez-Gijón P., *Corpus use and translating: Corpus use for learning to translate and learning corpus use to translate*, John Benjamins, Amsterdam, 2009; Brunette L., 'Machine translation and the working methods of translators', *Special issue of JosTrans* (19), pp. 2–7, 2013.

⁶⁹³ Per approfondimenti si rimanda ai seguenti volume di Michael Cronin: Cronin M., *Travel, Language, Translation*, Cork University Press, Cork, 2000; Cronin M., *Translation and Globalization*, London/New York, Routledge, 2003.

⁶⁹⁴ Cfr. Baker M., *Translation and conflict: A narrative account*, Routledge, London & New York, 2006; Baker M., "Translation and activism: Emerging patterns of narrative community", *The Massachusetts Review* XLVII(3), 2006, pp. 462/84.

⁶⁹⁵ La *translation ecology* è un concetto pensato da Cronin che si ispira alle ricerche politiche di Victor Toledo, ai rapporti di potere e alla globalizzazione e che lo studioso ha definite così: «If translation has played such a crucial role in the consolidation and development of imperial and national languages, there is no intrinsic reason why translation should not be of benefit to minority languages. But in the context of globalization benefits will accrue only if we are to conceive of a translation ecology: a translation practice that gives control to speakers and translators of minority languages of what, when and — perhaps most urgently, in view of what was said earlier about philological translations — how texts might be translated into and out of their languages. In a sense, this translation ecology relates to what Toledo describes as cultural control: I cultural control — that is, the community making decisions that safeguard its cultural values — includes language, customs, knowledge, beliefs, and lifestyles». Cronin M., *Translation and Globalization*, London/New York, Routledge, 2003, p. 167.

⁶⁹⁶ A tal proposito si rimanda a tre articoli di Moira Inghilleri e al testo di Wolf e Fukari: Inghilleri M., "Mediating Zones of Uncertainty: interpreter agency, the interpreting habitus and political asylum adjudication". *The Translator* 11(1), 2005 a, pp.69-85; Inghilleri M., "The sociology of Bourdieu and the construction of the 'object' in translation and interpreting studies". *The Translator* 11(2), 2005 b, pp.125-145; Inghilleri M., "National sovereignty vs. universal rights: interpreting justice in a global context", Myriam Salama-Carr (ed.). *Translation and Conflict, Special Issue of Social Semiotics*, 17,

iniziano a occuparsi dell'aspetto sociologico e storiografico della traduzione e, contemporaneamente, si inizia a parlare di *translator training*⁶⁹⁷ e di *process-oriented research*.⁶⁹⁸ Inoltre, l'eco internazionale dei *Translation Studies* si è ampliato con ricerche particolarmente approfondite sulla Cina⁶⁹⁹ e l'Arabia Saudita.⁷⁰⁰ Se tradurre, dunque, è stato per molto tempo sinonimo di equivalenza o di sostituzione di una lingua con un'altra, senza alterare il messaggio del testo di partenza, l'approccio negli anni è cambiato dimostrandosi molto più complesso. Oggi molti studiosi della traduzione⁷⁰¹ affermano che il traduttore non è affatto un interprete invisibile e la traduzione è allo stesso tempo un'attività complessa e affascinante:

It would be natural enough, prima facie, to bring these two activities – of translating and theorizing about meaning – together, because of the simplest of beginning thoughts about translation: namely that it is an attempt to find ways of saying in one language something that means the same as what has been said in another. What I would like to do in this essay is to explore some of the reasons why it is that this prima facie thought should be resisted: I shall argue that most of what interests us in the translations that interest us most is not meaning, in the sense that philosophy of language uses the term: in many cases [...] getting the meaning, in this sense, right is hardly even a first step towards understanding.⁷⁰²

2007, p. 195-212; Wolf, M., Fukari A. (eds.), *Constructing a Sociology of Translation*, Benjamins, Amsterdam, 2007.

⁶⁹⁷ Kearns J., (ed.) *Translator and Interpreter Training. Issues, Methods and Debates*, Continuum, London, 2008; Tennent M., (ed.) *Training for the New Millennium. Pedagogies for Translation and Interpreting*, Benjamins, Amsterdam e Philadelphia, 2005.

⁶⁹⁸ O'Brien S., (ed) *Cognitive Explorations of Translation*, Continuum, London, 2011.

⁶⁹⁹ Cheung M. P. Y., *An Anthology of Chinese Discourse on Translation*, St. Jerome Publishing, Manchester, 2006; Cheung M. P. Y., "Reconceptualizing Translation – Some Chinese Endeavours", in *Journal des Traducteurs/Meta: Translators' Journal*, vol. 56, n° 1, 2011, p. 1-19.

⁷⁰⁰ Selim S., "Nation and Translation in the Middle East Histories, Canons, Hegemonies", in *The Translator*. Volume 15, Number 1 (2009), pp. 1-13.

⁷⁰¹ Cfr Hermans T., *Translation in Systems*, St. Jerome, Manchester, 1999; Tymoczko M., *Enlarging Translation, Empowering Translators*, St. Jerome, Manchester, 2007; Davis K., *Deconstruction and Translation*, St. Jerome, Manchester, 2001; Appiah K.A., "Thick Translation", in *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), Routledge, London & New York, 2000, pp. 417-429.

⁷⁰² Appiah K.A., "Thick Translation", in *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), Routledge, London & New York, 2000, pp. 418.

Le teorie traduttive nel Ventunesimo secolo, quindi, non hanno più la priorità di definire un criterio assoluto per la produzione di un buon testo di arrivo.⁷⁰³ Piuttosto, l'attività svolta dal traduttore diventa un compito intellettuale e riflette un legame intrinseco con i problemi che riguardano la società di oggi, come le migrazioni e le identità nazionali.⁷⁰⁴ Cronin, nel suo volume *Translation and Identity* (2006), riflette sulle implicazioni del fenomeno migratorio nei dibattiti su identità, lingua e traduzione e mette in evidenza il contributo della traduzione nel promuovere forme inclusive di cittadinanza.⁷⁰⁵ Le traduzioni si trasformano, così, in «ethical-political acts»,⁷⁰⁶ in opportunità per «linguistic hospitality»⁷⁰⁷ e anche per «conflicts»⁷⁰⁸ poiché tradurre significa permettere interazione tra diverse culture la cui reciproca relazione è spesso asimmetrica.⁷⁰⁹ Un importante contributo a tal proposito è offerto da Carmen Claramonte in un articolo dal titolo *Rethinking Translation in 21st Century* (2009). Claramonte afferma che il compito principale dei traduttori del XXI secolo, in un mondo globalizzato caratterizzato da costanti flussi migratori,⁷¹⁰ sia di esprimere la natura multipla delle esperienze culturali che conducono verso «an inbetween space where neither exotization nor domestication in

⁷⁰³ Cronin M., *Translation and Globalization*, Routledge, London, 2003.

⁷⁰⁴ Cronin M., *Across the Lines: Travel, Language, Translation*, Cork University Press, Cork, 2000.

⁷⁰⁵ Cronin M., *Translation and Identity*, Routledge, London e New York, 2006.

⁷⁰⁶ Davis, K., *Deconstruction and Translation*, St. Jerome, Manchester, 2001, p.51.

⁷⁰⁷ Ricoeur P., *Sobre la traducción*, Paidós, Barcelona, Trans. Patricia Willson, 2005.

⁷⁰⁸ Baker M., *Translation and Conflict*, Routledge, London, 2006.

⁷⁰⁹ Vidal Claramonte M. Carmen África, «Rethinking translations in the 21st Century», *MonTI, Monografías de Traducción e Interpretación*, núm. 1, 2009, pp. 39-48.

⁷¹⁰ Claramont afferma che «[...]migrations have become global – a phenomenon which has transformed lifestyles, demography and the composition of societies.» *Id.*, p.45.

translation will prevail».⁷¹¹ In questa situazione di pluralismo culturale, quindi, il dilemma dei traduttori non risiede nel fatto di vivere secondo alcuni valori o meno, ma nell'abbracciare valori culturali diversi dai propri senza dimenticare la loro identità:

In this scenario, the challenge which translation faces is obvious: the everyday professional activity needs to be rethought, from the literary to the legal fields, but especially in the latter, since its norm favors absolute equivalence and assumes equality-based cross-cultural relationships, whereas reality has proved to be far beyond these theories. Therefore, translation is not just a mirror, but rather seems closer to Alice's looking glass, that which turns everything upside down, enters it and scans what lies at the other side. According to Bauman (1999: xvii), translating is, at the same time, a process of self-creation and of mutual creation, where neither the author nor the translator are able to exercise their authority in absolute terms [...].⁷¹²

Il riferimento di Claramonte al testo *Culture as praxis* di Bauman e alla natura creativa dell'atto traduttivo – in cui la *cross-cultural translation* viene intesa come processo in continua trasformazione⁷¹³ – ribaltano completamente il ruolo del traduttore. Lontani ormai dal luogo comune “*translator as traitor*”, dal concetto di invisibilità decantata da Venuti⁷¹⁴ e dalla traduzione intesa soltanto come un atto di comunicazione che media e funge da interprete tra due lingue, il XXI secolo trasforma il traduttore da “*rewriter*”⁷¹⁵ a “*writer*”⁷¹⁶. A gettare le basi di questa forte associazione è ancora una volta Bassnett che, in un

⁷¹¹ *Id.*, p.44.

⁷¹² *Id.*, p.45.

⁷¹³ Caratteristica che ricorda la natura multipla delle identità transnazionali ed è, secondo Bauman, la dimostrazione della possibilità di una perfetta «cohabitation of people who can afford neither occupying the same space nor mapping that common space in their own, separate ways.» Bauman Z., *Culture as praxis*, Sage Publications, London, 1999, p. XLVIII.

⁷¹⁴ Venuti L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, Londra & New York, 2008.

⁷¹⁵ Lefevere A., *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York: Routledge, 1992.

⁷¹⁶ Bassnett S., Bush P., *The Translator as Writer*, Continuum, London/New York, 2006.

volume dal titolo *Reflections on Translation* (2011), ribadisce il rapporto di indivisibilità che si instaura tra gli scrittori e i loro traduttori:

When a writer takes the time to translate something written by another author he or she always has a good reason, whether it is to experiment with alternative modes of writing, push the boundaries of their own style or simply because they wish they could have written it in the first instar In other words, translating a certain work is often a logical next step one's development of becoming a writer.⁷¹⁷

La parola chiave nell'ambito della traduzione diventa 'creativity' e gli studiosi sono attratti da questo nuovo approccio. Sternberg and Lubart in *Creativity across cultures* (2004) affermano che:

Creativity is the ability to produce work that is both novel (i.e. original, un-expected) and appropriate (i.e. useful, adaptive concerning task Given that translation retraces the creative impulse of the original, both writer and translator are equally constrained by "the handling and crafting of the raw material of language".⁷¹⁸

La traduzione come atto creativo⁷¹⁹ presuppone, quindi, un certo grado di creatività che è stato studiato da Gerrit Bayer-Hohenwarter sulla base di alcuni indicatori con particolare attenzione principalmente alle procedure cognitive attribuibili a queste dimensioni (Figura 1):

⁷¹⁷ Bassnett S., *Reflections on Translation*, Multilingual Matters, Bristol /Buffalo/Toronto, 2011, p.53.

⁷¹⁸ Lubart T., "Creativity across cultures", in Sternbberg, Robert J. *Handbook of creativity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 339-350.

⁷¹⁹ Per approfondire gli studi della ricerca degli ultimi venti anni cfr. Ballard, M., *Créativité et traduction*, Target 9 (1), 1997, pp. 85–110; Riccardi A., *Interpreting strategies and creativity*, in A. Beylard-Ozeroff, J. Králová & B. Moser-Mercer (eds). *Translator's Strategies and Creativity. Selected Papers from the 9th International Conference on Translation and Interpreting*, Prague, September 1995, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 1998, pp.171–179; Loffredo E. & Perteghella M., *Translation and Creativity: Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*, Continuum, London e New York, 2006; Bayer-Hohenwarter G., "Translational creativity: how to measure the unmeasurable", In S. Göpferich, A. L. Jakobsen & I. M. Mees (eds), *Behind the Mind: Methods, Models and Results in Translation Process Research*, Samfundslitteratur, Copenhagen, 2009, pp.39–59; Knittlova, D., "On the Degree of Translators' Creativity", 2000, Available online: http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Anglica-2/Anglica-2_01.pdf.

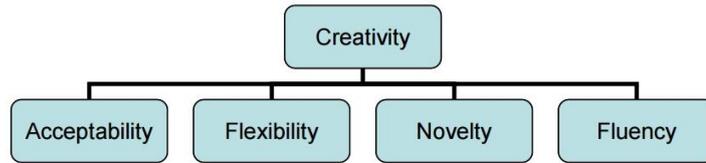


Figura 1 Creativity dimensions selected for assessment procedure

Il progetto di Bayer-Hohenwarter è molto articolato e misura la creatività nella traduzione studiando come queste abilità si sviluppino negli studenti rispetto ai traduttori professionisti.⁷²⁰ Ad ogni modo, le teorie e le modalità traduttive aiutano molto i traduttori ma possono anche influenzare le loro scelte. Umberto Eco ci ricorda che l’atto della traduzione è anche negoziazione perché implica sia l’aspetto legale dei diritti d’autore, sia un rispetto di base comune a ogni traduttore e lettore del testo di partenza che ci permette di “dire quasi” la stessa cosa ed interpretarne le diverse sfumature:

Tradurre significa sempre “limare via” alcune delle conseguenze che il termine originale implicava. In questo senso, traducendo, non si dice mai la stessa cosa. L’interpretazione che precede ogni traduzione deve stabilire quante e quali delle possibili conseguenze illative che il termine suggerisce possano essere limate via. Senza mai essere del tutto certi di non aver perduto un riverbero ultravioletto, un’allusione infrarossa. Ma la negoziazione non è sempre una trattativa che distribuisce equamente perdite e vantaggi tra le parti in gioco. Posso ritenere soddisfacente anche una negoziazione in cui ho concesso alla controparte più di quanto essa abbia concesso a me e tuttavia, considerando il mio proposito iniziale e sapendo che partivo in condizioni di netto svantaggio, ritenermi egualmente soddisfatto.⁷²¹

⁷²⁰ Bayer-Hohenwarter G., “Comparing translational creativity scores of students and professionals: flexible problem-solving and/or fluent routine behaviour?”, in S. Gopferich, A.L. Jakobsen and I. Mees (eds), *New Approaches in Translation Process Research*, Samfundslitteratur, Copenhagen, pp. 83-111.

⁷²¹ Eco U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2012, p.93.

III.2 La traduzione teatrale

Gli studi relativi alla traduzione teatrale sono aumentati negli ultimi vent'anni in cui si è assistito alla pubblicazione di monografie e raccolte di saggi che trattano l'argomento in maniera specifica.⁷²² Il risultato della crescente attenzione degli studiosi per il settore, che è stato definito "disciplina",⁷²³ si è rivelato proficuo anche per lo sviluppo dei *Translation Studies* stessi. Susan Bassnett è una tra i maggiori ricercatori del campo e, già tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, affrontava i problemi relativi alla traduzione per il teatro concentrandosi sul linguaggio dei gesti decodificato e trasformato in *subtext* dagli attori.⁷²⁴ È in *Translating dramatic texts* (1980), articolo che apriva la sua monografia *Translation Studies* (1980), che la studiosa e traduttrice reclamava ufficialmente una metodologia specifica per tradurre i testi teatrali e si lamentava dei traduttori che troppo spesso usavano le stesse strategie traduttive del testo in prosa.⁷²⁵ Chiamando in causa il concetto di *performability*⁷²⁶ Bassnett afferma che: «drama translation required deciding whether to translate the text as a purely literary text, or to try to translate it in its function as one element in another, more complex

⁷²² Cfr. Upton C-A., *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, St. Jerome, Manchester, 2000.

⁷²³ Silvia Bigliuzzi, Peter Kofler, Paola Ambrosi (eds.), *Theatre translation in performance*, Routledge, New York, 2013, p. 3.

⁷²⁴ Queste ricerche sono espresse nei due articoli della studiosa: Susan Bassnett, "Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance", in J. S. Holmes, J. Lambert, R. van den Broeck (eds.), *Literature and translation*, ACCO, Leuven, Belgium, 1978; e Susan Bassnett, "An introduction to Theatre Semiotics", in *Theatre Quarterly*, 10, 38 (1980).

⁷²⁵ Susan Bassnett, "Translating dramatic texts", in S. Bassnett, *Translation Studies*, Methuen, London, 1980, p. 120.

⁷²⁶ Nel 1991 Bassnett definiva la *performability* di una traduzione teatrale come la "gestic dimension embedded in the text, waiting to be realized in performance". Bassnett S., "Translating for the Theatre: The Case Against Performability", *TTR* 4 (1), 1991, 99-111, p.99.

system». ⁷²⁷ Dunque, chi traduce per il teatro deve essere consapevole dell'aspetto performativo del testo e non trascurare gli elementi mimici, prossemici, paralinguistici e cinesici che il teatro implica e che sono studiati dalla semiotica del teatro. ⁷²⁸ Di conseguenza anche tradurre i testi teatrali implicherà la resa di tutti questi elementi (tra cui gesto, intonazione, accenti) perché, secondo Bassnett «the gestural text that determines the movements an actor speaking that text can make». ⁷²⁹ La studiosa in un lavoro successivo, dal titolo *Ways through the labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts* (1985), sottolineava l'importanza del testo scritto oltre che dell'ipotetica *performance* teatrale, ⁷³⁰ e affermava che non potesse esistere un modo unico e universale di tradurre i testi teatrali:

Translating for the theatre is an activity that involves an awareness of multiple codes, both in and around the written text. [...] Because of this multiplicity, any notion of there being a 'right' way to translate becomes a nonsense. [...] It seems to me that the time has come to set aside 'performability' as a criterion for translating too, and to focus more closely on the linguistic structures of the text itself. For, after all, it is only within the written that the performable

⁷²⁷ *Id.*

⁷²⁸ Il primo tentativo per la schematizzazione analitica dei segni teatrali è stato messo a punto da Kowzan in *Litterature et Spetacle* (Paris, Mouton, 1975) e, successivamente, Keir Elam ha approfondito le ricerche con una tabella molto più complessa e articolata in *The Semiotics of Theatre and Drama* (Methuen, London, New York, 1980. Traduzione italiana: *Semiotica del Teatro*, Il Mulino, Bologna, 1999). L'importanza dei loro contributi arriva fino ai nostri giorni ispirando critici come Ubersfeld (A. Ubersfeld *Lire le théâtre I Belin*, Parigi, 1996), De Marinis (*Capire il Teatro, lineamenti per una nuova tetralogia*, Firenze, La casa Usher, 1994), e Pavis ("Problems of a Semiology of Theatrical Gesture", *Poetics Today* 2.3, 1981).

⁷²⁹ Susan Bassnett, "Translating dramatic texts", in S. Bassnett, *Translation Studies*, Methuen, London, 1980, p. 132

⁷³⁰ In *Ways through the labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts* Bassnett afferma che: «The written text, troué though it may be, is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin» Susan Bassnett, "Ways through the labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts", in T. Hermans (ed.), *The manipulation of literature: Studies in literary translation*, Croom Helm, London, 1985, pp. 87-89;

can be encoded and there are infinite performance decodings possible in any playtext.⁷³¹

Queste idee diedero l'input per la pubblicazione di una vasta gamma di saggi,⁷³² tra cui *The language of theatre: Problems in the translation and transposition of drama* (1980), di Ortrun Zuber-Skerritt, in cui veniva ricordata l'importanza della molteplicità dei «non-verbal and non-literary aspects»,⁷³³ ovvero la musica, le luci e le scenografie teatrali, e volumi⁷³⁴ che cercavano di approfondire la disciplina nel più generico macrostudio dei *Translation Studies*. A tal riguardo, in *A Textbook of Translation* (1988), si è espresso Peter Newmark. Egli considerava il prodotto finale del traduttore di teatro come un'«adaptation» suggerendo una traduzione dei dialoghi al fine di rendere il testo di partenza più chiaro possibile e proponendo di utilizzare il linguaggio contemporaneo per mantenere le differenze stilistiche, di registro e gli idioletti dei personaggi.⁷³⁵ Il Ventesimo secolo si chiuse con un altro articolo della Bassnett, *Still trapped in the labyrinth: Further*

⁷³¹ *Id.*, p.101.

⁷³² Cfr. George E. Wellwarth, "Special Considerations in Drama Translation", in M. G. Rose (ed.), *Translation Spectrum: Essays in Theory & Practice*, State University of New York Press, Albany, New York, 1981; Mary Snell-Hornby, "All the world's a stage": Multimedial translation – constraint or potential?", in C. Heiss, R. M. Bolletieri Bosinelli (eds.), *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, CLUEB, Bologna, 1996; Mary Snell-Hornby, "Is this a dagger which I see before me?" The non-verbal language of drama, in F. Poyatos (ed.), *Nonverbal communication and translation: New perspectives and challenges in literature, interpretation, and the media*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1997; Griffiths M., "Presence and presentation: Dilemmas in translating for the theatre", in T. Hermans (ed.), *Second hand: Papers on the theory and historical study of literary translation*, ALW, Antwerp, 1985, pp. 161-182; Mary Snell-Hornby, "Is this a dagger which I see before me?" The non-verbal language of drama, in F. Poyatos (ed.), *Nonverbal communication and translation: New perspectives and challenges in literature, interpretation, and the media*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1997, p. 195

⁷³³ Ortrun Zuber-Skerritt (ed.), *The language of theatre: Problems in the translation and transposition of drama*, Pergamon Press, Oxford, United Kingdom, 1980, p.92.

⁷³⁴ Romy Heylen, *Translation, poetics, and the stage. Six French Hamlets*, Routledge, London 1993; Sirku Aaltonen, *Acculturation of the other: Irish milieux in Finnish drama translation*, Joensuu University Press, Joensuu, Finland, 1996; David Johnston (ed.), *Stages of translation: Essays and interviews on translating for the stage*, Absolute Classics, Bath, United Kingdom, 1996.

⁷³⁵ Peter Newmark, *A textbook of translation*, Prentice Hall, New York, 1988.

reflections on translation and theatre (1988). Ancora “intrappolata nel labirinto della traduzione teatrale”, la ricercatrice riesaminava ulteriormente i concetti di *subtext*, *acculturation* e *performability*. Partendo dal presupposto che il traduttore potesse non conoscere il mondo degli attori o dei registi delle culture dei testi di partenza e di destinazione, Bassnett propose di osservare il testo di partenza come testo letterario e lasciare i *non-verbal signs* ai registi e agli attori:

«Once we accept that the written text is [...] merely one element in an eventual performance, then this means that the translator, like the writer, need not be concerned with how that written text is going to integrate into the other sign systems. That is a task for the director and the actors».⁷³⁶

Tuttavia Bassnett auspicava a una collaborazione tra il mondo teatrale e letterario e mostrava interesse per le sperimentazioni di Egil Törnqvist all’insegna della pluralità. Egli, infatti, in *Transposing drama: Studies in representation* (1991), si dedicò non solo alla traduzione teatrale da una lingua all’altra e all’aspetto performativo del testo di arrivo, bensì anche agli adattamenti delle traduzioni dal teatro verso la radio o la televisione.⁷³⁷

La distanza tra teoria e pratica della traduzione teatrale si accorcia agli inizi del nuovo Millennio. *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation* (2000), di Carole-Anne Upton, consacra l’importanza

⁷³⁶Susan Bassnett, *Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre*, in S. Bassnett, A. Lefevere (eds.), “Constructing Cultures: Essays on Literary Translation”, Multilingual Matters, Clevedon, Somerset, United Kingdom, 1998, pp. 90-108, p.99.

⁷³⁷Egil Törnqvist, *Transposing drama: Studies in representation*, Macmillan Education, Houndmills, United Kingdom, 1991.

della traduzione dei testi teatrali nei secoli e rielabora i concetti di *domestication* e *foreignization*⁷³⁸ di venutiana memoria, affermando che:

[...] the wholly domestic and the wholly foreign are at opposite poles of a single spectrum of sophisticated possibilities. The very richness of this composite form gives the theatre its special capacity to juxtapose the alien and the familiar, thereby creating both distance and ‘rapprochement’ at the same time.⁷³⁹

È molto importante la mediazione con cui Upton risolve il “problema” tra le due strategie traduttive di *domestication* e *foreignization* perché ciò “giustificherebbe”, per esempio, sia l’ambientazione irlandese della Spagna di Valle-Inclán e la trasformazione dei nomi dei personaggi nelle traduzioni di David Johnston,⁷⁴⁰ sia la “Polishness” dei lavori di Rozhyn⁷⁴¹ che fa emergere il contesto polacco permettendo una *domestication* del testo di partenza ma non una sua *neutralization*.

III.2.1 Drama Translation e Theatre Translation

Il lavoro del traduttore di testi teatrali, secondo Roger Baines e Fred Dalmaso, non può e non deve ridursi alla pagina scritta perché è ormai obsoleto separare la traduzione del *source text* da un’ipotetica

⁷³⁸ Per una definizione precisa di questi due termini cfr. Shuttleworth, M. & Cowie M., *Dictionary of Translation Studies*, St. Jerome Publishing, Manchester (UK), 1997.

⁷³⁹ Upton C. A. (ed.), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation* St. Jerome, Manchester, 2000, p. 7.

⁷⁴⁰ David Johnston ha tradotto testi teatrali di Valle-Inclán (come *Luces de Bohemia*, 1924), Lorca, Calderon, Lope de Vega, Buero e Sastre. Ha pubblicato *Stages of Translation* (1996) e molti articoli e saggi sul teatro spagnolo. Per approfondimenti si rimanda a Johnston D., *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*, Absolute Classics, Bath, 1996.

⁷⁴¹ Klaudyna Rozhyn è il perfetto esempio di traduttrice, scrittrice e regista teatrale. Per esempio nella sua produzione di *Rum a vodka* (*Rum and Vodka*) (Kontra Theatre, Spišská Nová Ves) ha usato la sua traduzione del testo del drammaturgo irlandese contemporaneo Conor McPherson. La traduzione, che metteva a nudo la piaga sociale dell’alcolismo, venne rappresentata con attori che parlavano il dialetto slovacco.

rappresentazione.⁷⁴² Da questo tipo di approccio emerge il dibattito creatosi sulla differenza tra *dramatic text* e *theatre text* che non sono sinonimi l'uno dell'altro poiché vengono utilizzati in sistemi diversi. La distinzione tra le due tipologie di testi è chiarita da Aaltonen⁷⁴³ secondo la quale il *theatre text*, usato a teatro, non è sempre sinonimo di *dramatic text*, inteso sia come testo letterario che adatto ad essere rappresentato: «‘drama translation’ as a term includes translation work for both the literary and theatrical systems, whereas ‘theatre translation’ is confined to the theatrical system alone».⁷⁴⁴ La distinzione tra traduzione drammatica e teatrale contribuisce, quindi, a distinguere le traduzioni teatrali destinate alla sola lettura e quelle destinate alla rappresentazione, dicotomia che è stata definita in diversi modi.⁷⁴⁵ È Zuber-Skerritt a fornire una distinzione largamente condivisa dalla critica, ovvero quella tra ‘*page translation*’ e ‘*stage translation*’,⁷⁴⁶ mentre Pavis ribadisce l’incompatibilità tra le due. La studiosa, nel suo articolo dal titolo *Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Post-modern Theatre* (1989), afferma infatti che

⁷⁴² Baines R., Dalmasso F., “A text on trial: The translation and adaptation of Adel Hakim’s”, in *Social Semiotics*, 17, 2, 2007, p.232.

⁷⁴³ Aaltonen S., “Translating Plays or Baking Apple Pies: A Functional Approach to the Study of Drama Translation”, in *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress — Prague 1995*, ed. Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarova, e Klaus Kaindl, Amsterdam and Philadelphia, 1997, pp. 89-97.

⁷⁴⁴ Aaltonen S., *Time- Sharing on Stage*, Multilingual Matters, Clevedon, 2000, p. 33.

⁷⁴⁵ Questa dicotomia comprende una vasta gamma di etichette create da diversi studiosi che anche precedenti Aaltonen. Bassnett parla di ‘*aesthetic translation*’ e ‘*commercial translation*’ mentre Van der Broek di ‘*retrospective translation*’ e ‘*prospective translation*’ rispettivamente per la traduzione letteraria e per la rappresentazione. Habicht, invece, preferisce la traduzione «*page-oriented rather than stage-oriented*» e Merino usa le espressioni di ‘*reading edition*’ e ‘*acting edition*’. Rispettivamente in ordine di citazione in questa nota cfr: Bassnett S., “Translating for the Theatre: The Case Against Performability”, *TTR* 4 (1): 99-111, p.105; Van den Broeck R., “Generic Shifts in Translated Literary Texts”, in *New Comparison*, 1986, 1: 104-116; Habicht W., *The Romanticism for the Schlegel-Tieck Shakespeare and the History of Nineteenth-Century German Shakespeare Translation. European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Eds. D. Delabastita, L. D’huilst. Amsterdam, Philadelphia, 1993, p. 45-53; Merino R. A., “Drama translation strategies: English-Spanish (1950-1990)”, *Babel* 46 (4) 2000, p. 357-365.

⁷⁴⁶ Zuber-Skerritt O., *Page to Stage: Theatre as Translation*, Amsterdam: Rodopi, 1984.

la *page translation* si concentra sulle *publishing policies* e, quindi sulle questioni economiche che ne derivano, mentre la traduzione vera e propria si colloca «on the level of the *mise en scène* as a whole»:⁷⁴⁷

translation in general and theatre translation in particular has changed paradigms: it can no longer be assimilated to a mechanism of production of semantic equivalence copied mechanically from the source text. It is rather to be conceived of as an appropriation of one text by another. Translation theory thus follows the general trend of theatre semiotics, reorienting its objectives in the light of a theory of reception.⁷⁴⁸

Per Pavis, quindi, il testo teatrale trova piena espressione e completezza solo nel momento della messa in scena. Un'affermazione del genere implica che il testo drammatico sia un testo incompleto e Bassnett, entrando nel merito della questione, afferma che chiunque trasformi un '*unrealized text A*' in un '*unrealized text B*' (il traduttore) compie un lavoro di status minore rispetto a quello di chi trasforma il testo scritto in performance (il drammaturgo).⁷⁴⁹ Quindi, Bassnett, che in passato non era molto d'accordo con l'incompletezza del testo drammatico e affermava che il testo scritto e quello rappresentato fossero coesistenti e inseparabili,⁷⁵⁰ effettua dopo anni di ricerca una svolta significativa:

⁷⁴⁷ Pavis P., "Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Post-modern Theatre", in Hanna Scolnicov and Peter Holland, eds., *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 41.

⁷⁴⁸ *Id.*

⁷⁴⁹ Bassnett S., "Translating for the Theatre: The Case Against Performability", in TTR 4 (1), 1991, 99-111.

⁷⁵⁰ La studiosa nel 1984 considera il testo scritto e quello rappresentato in relazione l'uno all'altro e al traduttore spetta l'arduo compito di confrontarsi con un paradosso: «The two texts – written and performed – are coexistent and inseparable, and it is in this relationship that the paradox for the translator lies. The translator is effectively being asked to accomplish the impossible – to treat a written text that is part of a larger complex of sign systems, involving paralinguistic and kinesic features, as if it were a literary text, created solely for the page, to be read off that page.». Cfr. Bassnett S., 'Ways through the labyrinth: strategies and methods for translating theatre texts', in Theo Hermans (ed.) *The manipulation of literature: studies in literary translation*, St. Martin Press, New York, 1984, pp. 87-102.

Theatre texts cannot be considered as identical to texts written to be read because the process of writing involves a consideration of the performance dimension, but neither can an abstract notion of performance be put before textual considerations. If we are ever to advance work in theatre translation beyond case studies, then this duality will have to be taken into account. Moreover, whilst the principal problems facing a director and performers involves the transposing of the verbal into the physical, *the principal problems facing the translator involve close engagement with the text on page and the need to find solutions for a series of problems that are primarily linguistic ones — differences in register involving age, gender, social position, etc., deictic units, consistency in monologues and many more.*⁷⁵¹

Il nuovo approccio contenuto in questo brano ribalta l'idea del traduttore che, al momento dell'atto traduttivo, deve necessariamente fare riferimento al sottotesto gestuale del *source text*. Dopo aver sostenuto a lungo l'assoluta importanza di quell'universo di espressioni potenziali che rimandano alla messa in scena, Bassnett puntualizza come esso non sia più un elemento prioritario nella traduzione poiché il testo scritto ha una sua completezza intrinseca (adatta alla lettura ancor prima di essere tradotto), e che i termini di *performability* e *speakability* debbano essere usati con cautela perché potrebbero giustificare gli eccessivi adattamenti delle traduzioni durante la *performance*. Le questioni che relative alla *performability* o *speakability* o *playability* o *breathability*⁷⁵² si complicano molto perché essi variano a seconda della cultura e del periodo in cui i testi vengono messi in scena.⁷⁵³ Se Bassnett afferma che la *performability* è un termine che «has no credibility, because it is

⁷⁵¹ Bassnett S., "Translating for the Theatre: The Case Against Performability", *TTR* 4 (1), 1991, 99-111, p.111, corsivo mio.

⁷⁵² Espasa E., "Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?" in *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, St. Jerome Publishing, Manchester, 49-62, p.49.

⁷⁵³ *Id.*

resistant to any form of definition»,⁷⁵⁴ Fernandes nella sua analisi cerca di definire il concetto sottolineando il coinvolgimento di attori e spettatori: «To translate performability may be interpreted as to translate a playtext with a view towards making it speakable to actors, and shaping language in a way that entices its audience into the here and now of the performance».⁷⁵⁵ A tal proposito interviene anche Eva Espasa la quale solleva un ragionevole dubbio intitolando il suo articolo *Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?* (2000) e riconoscendo l'assurdità insita nell'analizzare *a priori* "the theatrical potential of the text".⁷⁵⁶ Infatti, secondo Espasa sarebbe molto più produttivo: «to look at what theatre directors and performers do to the text so that it becomes per-formed, and then look at the criteria that have made it performable.»⁷⁵⁷ Il peso di questi contributi e un'accurata ricerca su alcuni *case studies* spingono Bassnett a compiere un passo indietro e a riconsiderare l'idea di incompletezza del testo teatrale di Pavis affermando:

[...]to begin with, a theatre text is read differently. It is read as something incomplete, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized. And this presents the translator with a central problem: whether to translate the text as a purely literary text, or to try to translate it in its function as one element in another, more complex system.⁷⁵⁸

⁷⁵⁴ Bassnett S., "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre" in S. Bassnett e A. Lefevere (eds) *Constructing Cultures: Essays in Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon, 1998, 90-108, p.95.

⁷⁵⁵ Alinne Balduino Pires Fernandes, "Between words and silences: Translating for the stage and the enlargement of paradigms", in *Scientia Traductionis*, 7 (2010), pp. 130-131.

⁷⁵⁶ Espasa, E., "Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?". *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, ed. C-A Upton. Manchester: St. Jerome Publishing, 2000, pp.49-62.

⁷⁵⁷ *Id.*

⁷⁵⁸ Bassnett S., *Translation Studies*, Routledge, London/New York, 2002 p.119-120.

Il dibattito che si crea fa emergere una diversa immagine del traduttore sempre più coinvolto non solo nella lavorazione del testo scritto ma anche dell'aspetto culturale dei testi tradotti. A tal proposito, infatti, Gunilla Anderman afferma che i problemi che il traduttore per il teatro incontra, sono tanto connessi all'aspetto culturale quanto a quello linguistico:

The reception of a play in translation is often unpredictably influenced by the extent that the “foreign import” is felt to be too unfamiliar. The “foreign feel” may be related to the loss of humour; the disappearance of the distinctive voice of the characters as expressed in the use of dialects and other language-specific characteristics which make audience identification difficult; and to allusions and culture-specific imagery that fail to travel between languages, the result of geographical and social differences between the speakers of the original language and the language into which a play is translated.⁷⁵⁹

Il fatto che i critici sottolineino l'importanza degli aspetti linguistico-culturali del testo di partenza fa del compito del traduttore uno tra i più ardui e non è un caso se già negli anni '80 il regista Giorgio Strehler, in un inedito carteggio con Agostino Lombardo (ritrovato nel cassetto di Lombardo dopo la sua scomparsa) sulla messa in scena del 1978 di *The Tempest* al Teatro Piccolo di Milano, elogia l'esperimento di cooperazione col traduttore e afferma: «[...] di un testo straniero la prima operazione critica è la traduzione. Vorrei anche dire che il 'lavoro critico' del regista è strettamente legato al problema della traduzione. Le due cose sono o dovrebbero essere parte di una stessa unità.»⁷⁶⁰ Quindi, come nel più ampio contesto dei *Translation Studies* il traduttore viene considerato

⁷⁵⁹ Gunilla Anderman, *Europe on stage: Translation and Theatre*, Oberon Books, London, 2005, p.10.

⁷⁶⁰ William Shakespeare, Agostino Lombardo-Giorgio Strehler, *La Tempesta tradotta e messa in scena. Un carteggio ritrovato fra Strehler e Lombardo e due traduzioni inedite realizzate da Lombardo per il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di Rosy Colombo, Donzelli, Roma, 2007, p.281.

uno scrittore, nell'ambito della traduzione teatrale inizia a farsi spazio

l'idea del traduttore come drammaturgo:

While a dramaturg's tasks can vary enormously [...], it is common for a dramaturg to assist the director with editorial cuts; research the playwright, the historical context of the play and its previous productions; and help the actors and designers navigate textual and cultural issues related to their crafts. A dramaturg may also undertake close textual analysis.⁷⁶¹

Le osservazioni di Muneroni sulla collaborazione tra registi e traduttori sorgono soprattutto dalla sua esperienza personale, poiché egli ha contribuito direttamente alla messa in scena delle traduzioni. In uno dei suoi studi più recenti, Aaltonen sprona i critici a riflettere sulla responsabilità decisionale del traduttore affermando:

In looking at translation as performance, ideologies and power relations could also be explored in more depth. Who wields power and what are the ideological roots of the hierarchies? In my case study, the existence of hierarchies already became visible [...] but who made the final decision? Such considerations would require direct observation. In my material, all the changes had been registered but not always how the final decision was reached.⁷⁶²

Le domande di Aaltonen sembrano conferire al mestiere del traduttore una posizione più influente di quella dello stesso scrittore perchè i traduttori hanno il compito di portare il *source text* in linea con il sistema teatrale della cultura di arrivo. Inoltre, con l'influenza della "performative turn" nei *Theatre Studies*,⁷⁶³ il traduttore viene considerato da Bigliuzzi, Kofler e Ambrossi come un «co-subject and/or co-author of the performance, competent both in textuality and stage-performativity, in

⁷⁶¹ Muneroni S., "Culture in text and performance: The translation and dramaturgy of Osvaldo Dragún's *Tres historias para ser contadas*", in *Translation Studies*, Vol. 5, Iss. 3, 2012, p. 296.

⁷⁶² Sirkku Aaltonen, "Theatre translation as performance", in *Target* (Special issue "Translation in the theatre"), 25, 3, 2013, p. 404.

⁷⁶³ Per approfondimenti sulla "performative turn" negli studi teatrali cfr. Schechner R., *Performance Studies: An Introduction*, 3rd ed. Routledge, London/New York, 2013; e Bachmann-Medick D., *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, De Gruyter, Berlin/Boston, 2016.

verbal and gestic style, as well as acting conventions: an indispensable figure of cultural and theatrical mediation».⁷⁶⁴ Anche Andrea Penighelli abbraccia questo tipo di approccio nel suo saggio dal titolo *Theatre Translation as Collaboration: A Case in Point in British Contemporary Drama* (2012) e afferma:

The translator, as recreator of the text, should be acknowledged as a key figure within the collaborative process of production comparable to the role of the playwright, of the dramaturg and of the director. Each new translation, like each new production, involves a distinctive set of artistic and pragmatic choices; the result cannot claim to be definitive, it works only until the voice through which it speaks has resonance to its target audience.⁷⁶⁵

Questa prospettiva apre uno scenario completamente diverso e muove le ricerche più recenti verso la considerazione di tematiche etiche negli studi di traduzione teatrale. Nella sezione speciale della rivista *Quaderns, La traduccion en escena*, la traduzione è vista proprio come pratica etica che promuove il dialogo tra presente e passato, tra “l’Altro”, culturalmente dislocato e dalle identità multiple, e il “*located Self*”.⁷⁶⁶ A tal proposito Sarah Maitland affronta con un approccio ermeneutico il tema della differenza nella traduzione e afferma:

In this global context, translation operates as an encounter across cultural borders to engage in dialogues at a local, national and

⁷⁶⁴ Bigliuzzi S., Kofler P., Ambrosi P., *Theatre translation in performance*, Routledge, Londra, 2013, p. 13.

⁷⁶⁵ Peghinelli A., “Theatre Translation as Collaboration: A Case in Point in British Contemporary Drama”, in *Journal for Communication and Culture*, 2.1 (2012), 20-30, p.23.

⁷⁶⁶ La nozione di “*located self*”, individuo culturalmente collocato, è legata a quella più complessa di *ethnicity* e Stuart Hall afferma che: «I am familiar with all the dangers of ethnicity as a concept and have written myself about the fact that ethnicity, in the form of a culturally constructed sense of Englishness and a particularly closed, exclusive and regressive form of English national identity, is one of the core characteristics of British racism today. [...] We are all ethnically located and our ethnic identities are crucial to our subjective sense of who we are. But this is also a recognition that this is not an ethnicity which is doomed to survive, as Englishness was, only by marginalizing, dispossessing, displacing and forgetting other ethnicities». Per approfondimenti si rimanda a Hall S., “New Ethnicities”, in *The Post-colonial Studies Reader*, Ashcroft, Griffith, Tiffin, Routledge, Londra/New York, 1995, pp.226-227.

international level where meaning is not communicated but migrated across different geo-political contexts. This itinerary of meaning transforms both the culture of the foreign text and the culture of the translation because the work produced achieves more than communicate discrete and immutable «identities» within the foreign text.⁷⁶⁷

La studiosa conclude dicendo che al traduttore teatrale, dal duplice ruolo di artista e spettatore, oggi è affidato il compito di interpretare la realtà delle identità fluide del mondo contemporaneo e di allargare le «*fixed ideas about cultural identity and difference*». ⁷⁶⁸ Quindi, in questa prospettiva, il traduttore di testi teatrali può essere considerato come interprete della differenza che offre la possibilità agli spettatori, in quanto «*interpretive community*»,⁷⁶⁹ di guardare e riflettere sulla differenza. La responsabilità del traduttore, allora, diventa capire quella di interpretare un'altra cultura e la traduzione, secondo Venuti, si trasforma nel luogo della differenza per eccellenza:

The ultimate aim of the book is to force translators and their readers to reflect on the ethnocentric violence of translation and hence to write and read translated texts in ways that seek to recognize the linguistic and cultural difference of foreign texts. What I am advocating is not an indiscriminate valorization of every foreign culture or a metaphysical concept of foreignness as an essential value [...]. The point is rather to elaborate the theoretical, critical, and textual means by which translation, can be studied and practiced as *a locus of difference*, instead of the homogeneity that widely characterises it today.⁷⁷⁰

Come figura che deve conoscere e riconoscere la differenza culturale e la sua trasformazione, il traduttore cerca di percepire e comunicare agli spettatori tutta la rete di significati che giace nel testo di

⁷⁶⁷ Maitland S., "Performing difference: Bodas de sangre and the philosophical hermeneutics of the translated stage", in *Quaderns* (Special section "La traducción en escena"), 19 (2012), pp. 53-67, p.66.

⁷⁶⁸ *Id.*, p.65.

⁷⁶⁹ Bennett S., *Theatre Audiences: A theory of production and reception*, Routledge, Londra, 1997.

⁷⁷⁰ Venuti L., *Translator's Invisibility: A History of Translation*, Florence, Routledge, KY, USA, 1995, pp. 41-42, corsivo mio.

partenza con l'aiuto di attori e registi: «The task of the translator is therefore to connect with what the play was and also what it can become, creating a “great night out in the theatre” but not to the detriment of the difference of the original». ⁷⁷¹

III.3 *Strange Fruit*: tradurre lingue, tradurre culture

In *Strange Fruit* la rappresentazione delle complessità del contenuto, affrontata nel secondo capitolo, si riflette in un plurilinguismo in cui i personaggi parlano lo *Standard English*, un dialetto della classe dei lavoratori inglesi e il *West Indian English*, un *patois* caraibico. La nota di apertura al dramma avverte il lettore/spettatore della presenza delle diverse lingue nei dialoghi:

A note on the language

The language in *Strange Fruit* has to be a careful mixture of West Indian English (patois), Standard English, and English working-class regional dialect. In the language one should be able to detect the socio-cultural confusion which undermines any immediate hopes of harmony within the body politic of the family. ⁷⁷²

Come si può notare da questa precisazione, le lingue che compongono *Strange Fruit* convivono in un unico testo allo stesso modo in cui diverse appartenenze culturali coesistono in Phillips. Inoltre, bisogna precisare che l'osservazione dello scrittore non è puramente informativa, bensì mette in luce la distinzione linguistica come sintomo di conflittualità intergenerazionale facendo della famiglia Marshall un

⁷⁷¹ Bartlett N., “A Different Night Out in the Theatre”, in: Johnston David (ed.), *Stages of Translation*, Oberon Books, Londra, 1996, p.67.

⁷⁷² Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p. 5.

microcosmo dell’Inghilterra.⁷⁷³ Come scrive Phillips nei suoi appunti durante lo studio delle *plot lines* di *Strange Fruit*,⁷⁷⁴ contenuti nell’archivio della *Beinecke Rare Books and Manuscript Library* dell’università di Yale, è la famiglia stessa ad essere “*under attack*”.⁷⁷⁵ L’attacco che la famiglia Marshall subisce è polivalente: è innanzitutto di natura sociale, poiché sono immigrati caraibici e, al tempo stesso, di natura personale perché tutti i componenti vivono una tragedia personale basata sulla mancanza di fiducia reciproca e sull’inabilità all’azione.⁷⁷⁶ L’utilizzo di più lingue, e più varietà linguistiche, in *Strange Fruit* è indice, quindi, non solo delle diverse discendenze storiche e geografiche phillipsiane ma anche della tensione sociale, culturale e storica della società inglese ai tempi delle grandi ondate migratorie dei caraibici e del multiculturalismo che vi si è sviluppato attorno. Lo scrittore modella questo plurilinguismo ispirandosi a quell’ibrido caraibico inatteso subentrato in “madrepatria” che tanto spaventava la società inglese: “gli altri”/non inglesi dalle voci geograficamente lontane ma così simili alla lingua del colonizzatore che le ha plasmate. Inoltre, la nota sul plurilinguismo lingua all’inizio del testo paragona la famiglia, con i suoi problemi, a quello che Phillips chiama “corpo politico”.⁷⁷⁷ La metafora

⁷⁷³ Davis G. V., Fuchs A., *Staging New Britain, Aspects of Black and South Asian British Theatre Practice*, P.I.E.- Peter Lang, Bruxelles, 2006, p. 194.

⁷⁷⁴ I documenti dello studio dell’autore per il testo di *Strange Fruit* che i responsabili della collezione di Caryl Phillips della *Beinecke Library* della Yale University mi hanno permesso di fotografare sono allegati all’appendice documentaria di questa tesi come documenti inediti.

⁷⁷⁵ Caryl Phillips Papers. *General Collection*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Box 60.

⁷⁷⁶ *Id.*

⁷⁷⁷ Riprendendo la teoria *The King’s Two Bodies* di leviatana memoria, la nozione di corpo politico deriva da un’antichissima tradizione che caratterizza lo Stato attraverso la metafora del corpo. Si tratta della dottrina organicistica che, basandosi sull’analogia tra il corpo umano e la forma politica assunta da una determinata società, si propone «di assicurare il primato del tutto sulle singole parti e [...]

del *body politic*, pur non essendo gerarchica, raggiunge una forte efficacia comunicativa. Infatti, a seconda del temperamento, a ciascun membro della famiglia Marshall potrebbe corrispondere un organo del corpo. Dopo un'accurata riflessione, la mia analisi mi spinge a pensare che il cuore di questo corpo politico-familiare sia la dolce e innamorata Shelley, l'unica ad agire seguendo il proprio istinto; gli arti potrebbero corrispondere ai personaggi di Alvin ed Errol, le cui vite sono manovrate silenziosamente dal capo, ovvero da Vivien; lo stomaco, infine, rappresenta l'Inghilterra che si nutre della presenza e del disagio socio-culturale degli immigrati caraibici. Riconoscere e interpretare correttamente l'uso delle lingue da parte dei personaggi del dramma aiuta, quindi, a capire i comportamenti che complicano l'azione e, di conseguenza, a tradurre il testo plurilingue preservando queste differenze.

III.3.1 Le Lingue di *Strange Fruit*

Le analisi storico-politiche in *Strange Fruit* si intrecciano con le riflessioni linguistico-letterarie. Il plurilinguismo del dramma non può non essere analizzato alla luce dei rapporti di potere che intercorrono tra i parlanti anglofoni dei diversi *Englishes*⁷⁷⁸ distribuiti nel mondo. A tal

legittimare un ordine sociale gerarchico [...] distinto in ruoli e funzioni che implicano coordinamento e reciprocità» (Greblo, 2000, p. 149). Per approfondimenti cfr. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, NJ, 1957; e anche E. Greblo, "Corpo politico/organico", in *Enciclopedia del pensiero politico*, R. Esposito e C. Galli, RomaBari, 2000, p. 149.

⁷⁷⁸ Per approfondimenti si rimanda ai seguenti volumi Crystal D., *English as a global language*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003; Bolton K., "World Englishes", in A. Davies & C. Elder (Eds.), *The handbook of applied linguistics*, Blackwell Publishing, Oxford, UK, 2004, pp. 367-396; Pennycook A., *Global Englishes and Transcultural Flows*, Routledge, London and New York, 2007; Schneider E.W., *English Around the World: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012;.

proposito Mirko Casagrande ha affermato nel suo volume dal titolo *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese* (2010):

Poiché ogni discorso e ogni rappresentazione del mondo passano attraverso il linguaggio, è necessario lavorare sulla lingua e decodificarne le strutture ideologiche e di potere a essa intrinseche. Posto che ogni «representation does not picture the world but constitute it» (Barker e Galasiński 2001, 29) e che «subjectivity and identity are constituted through the regulatory power of discourse», il ruolo della lingua nella costruzione di tali discorsi, sia essa il vernacolare o una lingua creola, è chiaramente fondamentale.⁷⁷⁹

Con le dovute cautele, le riflessioni espresse nello studio critico del plurilinguismo canadese di Casagrande si possono estendere alla drammaturgia phillipsiana poiché, la questione postcoloniale, è spesso insita di un testo plurilingue che, in questo caso, ha come ambito quello anglofono. Definito da Grutman come «the co-presence of two or more languages (in a society, text or individual)»,⁷⁸⁰ il multilinguismo è parte della nostra vita reale. I flussi migratori, le compagnie multinazionali, la globalizzazione, la letteratura postcoloniale, le identità multiple, i soggetti diasporici, i cittadini transnazionali sono solo alcuni esempi di ambienti, testi e persone multilingue. Ed è proprio nel multilinguismo che l'arte traduttiva si posiziona perchè, secondo Meylaerts, essa non può esistere in una cultura monolingue:

In multilingual cultures (assuming there are such things as monolingual cultures), translation contributes to creating culture, in mutual exchange, resistance, interpretation. The translational phenomena are likely to transcend the traditional notions of foreignness based on the postulate of a monolingual culture; they

⁷⁷⁹ Casagrande M., *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, Collana "Labirinti" 125. Trento: Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Studi letterari, linguistici e filologici, 2010, p.10.

⁷⁸⁰ Grutman R., "Multilingualism", in M. Baker & G. Saldana (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies*, (pp. 182–186), Routledge, London, 2009, p. 182.

are the prolongation of the source messages, adding in turn to their significance.⁷⁸¹

La studiosa attira maggiormente l'attenzione sulla capacità della traduzione di valorizzare le culture e sul cambiamento di rotta dei *Translation Studies* che, fino agli anni '80 avevano considerato la traduzione come un processo da un testo monolingue di partenza a un testo di arrivo per un audience monolingue.⁷⁸² «But since the late 1980s and early 1990s descriptively oriented 'literary' translation scholars like José Lambert and several others realized "the need to open up the field and to turn their attention to the study of multilingualism and translation in the wider social context (e.g., in the media [...])"». ⁷⁸³ Dagli anni '90 in poi, infatti, è alle forme letterarie ibride che i *Translation Studies* si dedicano, forme letterarie i cui scrittori come Phillips ribaltano le idee tradizionali di spazio, cultura e identità e abbracciano quelle di possibilità ed eterogeneità.⁷⁸⁴ Attraverso il loro modo di esprimersi, i personaggi di *Strange Fruit* non cercano di ritornare nostalgicamente ad una madre patria idealizzata o di ricostruire la memoria perduta del loro popolo

⁷⁸¹ Meylaerts R., "Multilingualism as a challenge for translation studies", in C. Millan-Varela & F. Bartrina (Eds.), *Routledge handbook of translation studies* (pp. 519–533), Routledge, London, 2013, p.520.

⁷⁸² Meylaerts R., Serban A., "Introduction", in Adriana Serban and Reine Meylaerts (eds) *Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective*, Linguistica Antverpiensia, New Series — Themes in Translation Studies, 13: 1-13,(2014).

⁷⁸³ Delabastita D., "Literary studies and translation studies", In Y. Gambier & L.van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies 1* (pp. 196–208), John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia, p.210.

⁷⁸⁴ A tal riguardo si ricorda che nel 1999 venne pubblicata una raccolta di saggi a cura di Susan Bassnett e Harish Trivedi, dal titolo *Post-colonial Translation. Theory and Practice* che discute del rapporto tra colonialismo, lingua e traduzione. Come è evidenziato dagli stessi curatori: «At this point in time, post-colonial theorists are increasingly turning to translation and both reappropriating and reassessing the term itself. The close relationship between colonization and translation has come under scrutiny; we can now perceive the extent to which translation was for centuries a one-way process, with texts being translated into European languages for European consumption, rather than as part of a reciprocal process of exchange. European norms have dominated literary production, and those norms have ensured that only certain kinds of text, those that will not prove alien to the receiving culture, come to be translated» (p.5). Bassnett S. e Trivedi H. (a cura di), *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, Routledge Londra & New York, 1999.

diasporico. Bensì, facendo emergere lo scontro linguistico tra le prime e le seconde generazioni di immigrati caraibici in Inghilterra, le loro voci sono quelle di chi sente il bisogno di capire le proprie origini per costruire uno “spazio tutto per sè” tra le diverse culture a cui sente di appartenere. Questo sentimento si riflette anche autobiograficamente nella vita di Phillips che in un’intervista afferma:

There isn’t a sense in which one can identify a past, pull it on like it’s a nice new overcoat, and then stride purposefully to the future. The past is complicated; it requires further exploration. When I was little, growing up in England—this was true for all of us black British children—there was nothing in the textbooks, nothing in the geography around me which actually acknowledged that I had a past. The past is never going to fit comfortably, no matter how much more of it is excavated, despite the best efforts of our writers and historians and academics. It’s always going to be something for further exploration. One can never go back. The old Garveyite dream of returning to Africa makes no sense. A lot of the people are saying that in England now. Older folk, pensioners, have begun to understand that there is no return to Trinidad or Barbados.⁷⁸⁵

Lo spazio (e il futuro) che Errol, Alvin, Shelley, Vivien e Vernice vogliono ritagliarsi, dunque, non ha nulla a che fare con la ricostruzione di un passato “nazionale”. Infatti, la trasmissione intergenerazionale della lingua dominante (la lingua dell’Impero britannico) nella famiglia Marshall significa che la preoccupazione di Vivien per l’inclusione nei circoli sociali inglesi sovrasta, per importanza, un pur genuino sentimento di identità caraibica. Non è un caso se Vivien, nata e cresciuta nei Caraibi, parli l’*English* con la “E” maiuscola che indica il *British English*, puro,⁷⁸⁶ più puro di quello di Shelley che ha genitori inglesi. Vivien,

⁷⁸⁵ Sharpe J., “Of This Time, Of That Place: A Conversation with Caryl Phillips”, in *Conversation with Caryl Phillips*, edited by Schatteman R.T., University Press of Mississippi, Mississippi, 2009, 27-35, p.30.

⁷⁸⁶ Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, New York, 1989, p. 39.

infatti, cerca di sminuire e nascondere la sua *Caribbeanness*⁷⁸⁷ non solo parlando l'inglese standard ma anche pensando «too white»⁷⁸⁸ ed evitando di andare al Club caraibico come l'amica Vernice le fa notare: «In all the years you been here girl, you ain't get off you backside to go down the Caribbean Club, let alone get yerself on a boat or a plane to go and see yer own fockin' family».⁷⁸⁹ Shelley, invece, inserisce nel suo inglese ad alcune forme dello *slang* giovanile e, in modo particolare, dell'*American English*, come *gonna* al posto di *going to*⁷⁹⁰ e *'em*⁷⁹¹ al posto di *them*, entrambe molto informali e colloquiali.

III.3.1.a Vernice

All'inglese standard di Vivien si affianca il creolo⁷⁹² di Vernice la quale, esprimendosi in modo informale con chiunque conversi, non fa distinzioni diafasiche. Phillips, però, non precisa nella sua nota d'apertura quale tipo di *West Indian English* Vernice parli.⁷⁹³ Dall'analisi degli

⁷⁸⁷ Unigwe C., "The Dis-ease of Multiple Identities", in *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Ed. Benedicte Ledent and Daria Tunca, Rodopi, Amsterdam, 2012, 235-246, p.244.

⁷⁸⁸ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p. 31.

⁷⁸⁹ *Id.*, p. 30.

⁷⁹⁰ *Id.*, p. 15.

⁷⁹¹ *Id.*, p. 33.

⁷⁹² Il termine "creolo" sul sito dell'Oxford English Dictionary ha diverse uscite e può riferirsi sia a persone che all'ambito linguistico: «a. Any person of mixed ancestry born in a country previously colonized by white Europeans; (in later use typically) such a person speaking a creole (sense A. 2b) as his or her first language.; b. A language that has developed from the mixing of two or more parent languages and has come to be the first language of a community, typically arising as the result of contact between the language of a dominant group (historically often a European colonizer) and that (or those) of a subordinate group (often the colonized people, or a slave population).» cfr. <http://www.oed.com/view/Entry/44229?redirectedFrom=creole#eid>

⁷⁹³ Quando negli anni '60 le colonie britanniche nei Caraibi ottennero l'indipendenza, linguisticamente esisteva già una situazione di diglossia. L'inglese, ancora oggi lingua ufficiale nei *Commonwealth Caribbean Countries*, veniva utilizzato negli ambiti formali ma il Creolo era ormai la madrelingua della maggior parte della popolazione. Tuttavia, gli strati più abbienti della società preferivano pensare che il Creolo fosse una variante basilettale, ossia di taglio sociologico basso, che si allontanava molto dal prestigio dello *Standard English*. Lo scenario linguistico cambiò nel periodo postcoloniale poiché, quella, dei parlanti caraibici, iniziò ad essere considerata non come una situazione di netto bilinguismo,

enunciati della donna emerge che il suo creolo⁷⁹⁴ si avvicini molto all'acroletto⁷⁹⁵ del *West Indian English*, ovvero, secondo lo schema a cerchi concentrici (Figura 2) proposto da Akai nel suo saggio *Creole...English: West Indian Writing as Translation* (1997),⁷⁹⁶ alla variante del *Creole Continuum*⁷⁹⁷ più vicina allo *Standard English*. Infatti, dalle battute di Vernice si evince l'assenza di una qualsiasi volontà da parte dell'autore di trascrivere fedelmente il creolo visto che il lessico del *West Indian English* di Vernice è lo stesso di quello dello *Standard English* con l'uso di alcuni *West Indianisms*,⁷⁹⁸ come ad esempio *raas*⁷⁹⁹ invece di *ass*,⁸⁰⁰ o l'interiezione⁸⁰¹ *nuh*,⁸⁰² usata sia come

bensi come un “*Creolecontinuum*” in cui, secondo Rickford, «a continuum of intermediate varieties develops between Creole and standard poles, as Creole speakers experience increased motivation and opportunity to modify their speech in the direction of the standard language» (Rickford, 1987, p.2). Rickford J., *Dimensions of a Creole Continuum*, Stanford University Press, Stanford (CA), 1987.

⁷⁹⁴ Roberts afferma che il creolo rappresenta: «a stage in a developmental process which started as an unstable, structurally restricted, non-native form of communication between peoples of different cultures. This communication has become stable, and more expanded in roles, functions and structures and represents the native language of the descendants of those originally involved in the contact situation.» Per approfondimenti si rimanda a Roberts P. A., *West Indians and their language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p.13.

⁷⁹⁵ Convenzionalmente, si individuano tre “varietà” all'interno del continuum: il basiletto, ovvero la varietà base del creolo, nonché la più distante dalla lingua di superstrato, che nei Caraibi prevale nelle aree rurali, il mesoletto, caratterizzato da forme intermedie, che nei Caraibi predomina nelle aree urbane, e l'acroletto, ossia la varietà più vicina allo standard. Cfr. Holm J., *An Introduction to Pidgins and Creoles*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

⁷⁹⁶ Joanne Akai, “Creole... English: West Indian Writing as Translation”, *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n° 1, 1997, p. 165-195.

⁷⁹⁷ Per quanto riguarda il *Creole continuum*, Akai afferma che esso è il risultato del processo di decreolizzazione che avviene quando una lingua creola entra in diretto contatto: «[...]with its associated superstrate language. It refers to a “situation where a continuum of intermediate varieties develops between Creole and standard poles, as Creole speakers experience increased motivation and opportunity to modify their speech in the direction of the standard language”». *Id.* p.169.

⁷⁹⁸ Per *West Indianism*, Akai intende: «[...]words derived from English but no longer current in BE; words derived from non-standard British dialects; words derived from English but modified either in form or in function; words derived from other European languages, from African, from now-extinct Amerindian languages.» *Id.*, p. 171.

⁷⁹⁹ Sul *Dictionary of Jamaican English* alla voce *raas* si legge: sb vulg; prob by metathesis <arse, buttocks, but also possibly by metanalysis: your-arse > you-rarse. I. The buttocks; the word is more often used, however, in an exclamatory way to show strong opposition: scorn, anger, impatience, etc. It is considered very vulgar. BA 1943 GL Kun, Russ, buttocks. (1961 Current, FGC.) 2. In phrases of obvious meaning. *Dictionary of Jamaican English*(2002), p.372. Gli ausili per l'analisi dei lemmi del *West Indian English* sono stati il *Dictionary of Jamaican English* di Frederic Gomes Cassidy e Robert Brock Le Page, 2nd edition, University of The West Indies Press, Barbados, Jamaica, Trinidad and

particella enfatica finale: «VERNICE: [...] Girl, why you not answer me, nuh?»⁸⁰³ che centrale: «VERNICE: Well, get out the house, nuh, and find yourself somebody».⁸⁰⁴

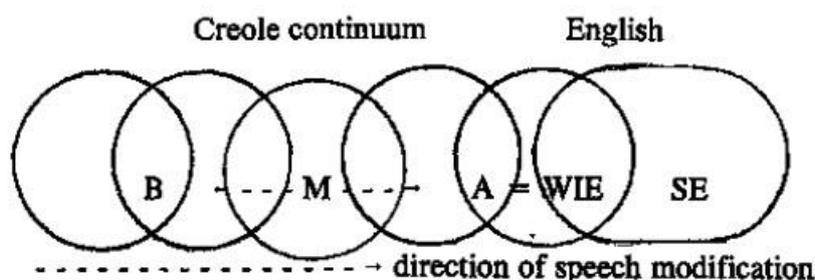


Figura 2 *Creole Continuum*

Ad ogni modo, è dal punto di vista morfosintattico che si notano la gran parte delle caratteristiche tipiche del creole di Vernice.⁸⁰⁵

- Mancata declinazione della terza persona singolare al tempo presente (desinenza -s finale), es. «He come a big man now, or you ain't notice».⁸⁰⁶
- Soppressione (sistematica) della desinenza di passato -ed e delle forme irregolari con apparente uso generalizzato del tempo presente,

Tobago, 2002; e il *Dictionary of Caribbean English Usage* di Richard Allsopp, Oxford University Press, Oxford, 1996.

⁸⁰⁰ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p. 54.

⁸⁰¹ Come afferma Renzi in *Grande grammatica italiana di consultazione* nel capitolo intitolato “Le interiezioni”: «l’interiezione è [...] un tipo di voce lessicale che trasmette in modo convenzionalizzato, depositato nel lessico, un atto linguistico completo». Renzi - Salvi - Cardinaletti, *Grande grammatica italiana di consultazione*, Il Mulino, Bologna, 2001, p. 513.

⁸⁰² Nel *Dictionary of Caribbean English Usage* al lemma *Nuh* si legge: (ner) (nA] (CarA) (AF—Cr] y non (Dmca. Sti.u): 1. second part of a double neg, unstressed. 2. neg imper, unstressed. **3. terminal tag** (CarA) 11 NO 6. (CarA) a. I’m just going to bring a few things so that I can change when we come back here, ner. —RS MCD:48 b. Sometimes I would say to her I want to hold her in my arms and she would reply ‘hold nuh’. I don know if she does be testing me or not.—\’a’1’ (76.09.12. p.z6, Dear Christine) C. But tell me nuh, No, what make some people have to powder dey face so thick and put on all dis rouge and lipstick?—RTCS:18. Cfr. *Dictionary of Caribbean English Usage*, 1996, p.410.

⁸⁰³ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p. 9.

⁸⁰⁴ *Id.*, p. 48.

⁸⁰⁵ Per approfondimenti si rimanda ai seguenti testi: Roberts P. A., *West Indians and Their Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988; Lefebvre C., *Issues in the Study of Pidgin and Creole Languages*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2004; Schneider E.W., *Postcolonial English Varieties around the World*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

⁸⁰⁶ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.9.

Es. «Errol open it for me before he go out». ⁸⁰⁷

Es. «Last parents' evening she have is about two years ago now». ⁸⁰⁸

- Omissione del verbo *to be* davanti a aggettivi con funzione predicativa e participi presenti, e omissione degli ausiliari per i verbi composti,

Es. «You too wicked, you know». ⁸⁰⁹

Es. «Boy, you sick». ⁸¹⁰

Es. «In all the years you been here [...]». ⁸¹¹

- Uso improprio dei pronomi personali soggetto e oggetto, dei pronomi e degli aggettivi possessivi e riflessivi:

Es. «Alvin coming back tonight? Me see all him things them on the line». ⁸¹²

Es. «Me going ask she». ⁸¹³

Es. «All you all don't know how to move yer arse any more. Lord, back home we move so. Even you all mother move sheself». ⁸¹⁴

In quest'ultimo esempio, e anche nel prossimo, si può notare l'uso delle varianti grafiche creole: *yerself* al posto del pronome riflessivo *yourself*, e *yer* invece dell'aggettivo possessivo *your*. Il ricorso al creolo si intensifica quando Vernice usa toni sarcastici o quando parla con Vivien della situazione migratoria. Gli enunciati assumono, così, una caratteristica pragmatico-funzionale per veicolare contenuti specifici ed evidenziare l'identità nera diasporica attraverso il racconto delle difficoltà

⁸⁰⁷ *Id.*, p. 9.

⁸⁰⁸ *Id.*, p. 11.

⁸⁰⁹ *Id.*, p. 9.

⁸¹⁰ *Id.*, p. 95.

⁸¹¹ *Id.*, p. 30.

⁸¹² *Id.*, p. 9.

⁸¹³ *Id.*, p. 12.

⁸¹⁴ *Id.*, p. 54.

dei migranti in Inghilterra.⁸¹⁵ Inoltre, quando la donna si innervosisce i suoi enunciati si velocizzano e il lessico diventa più scurrile:

Es. «You ain't get off you backside to go down the Caribbean Club, let alone yerself on a bot or a plane to go and see yer own fockin' family».⁸¹⁶

- Uso di *them/and them* per indicare il plurale o per rafforzarlo; viceversa, mancanza della marca plurale:

Es. «The pair of them getting on just fine in all the time me know them. Good spars».⁸¹⁷

Es. «Well today, me arse, them all sitting on the backside asking each other what they goin' do if a black man ask them, and the same with the boys them».⁸¹⁸

- Uso della doppia negazione:

Es. «Charmain ain't got *no* boyfriend, girl».⁸¹⁹

Es. «Me ain't want no breeds in my family».⁸²⁰

- Mancata inversione di soggetto e verbo nelle proposizioni interrogative:

Es. «Girl you back home yet?»⁸²¹

Es.«You hear me?»⁸²²

- Uso di nomi con funzione verbale:

Es. «I thief money for Chairman's uniform and me still fiddling on the social security yet me still poor.»⁸²³

⁸¹⁵ Per approfondimenti si rimanda a Gesslbauer C., "Creole: Language & Black Identity in Britain", in *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* Nr. 5/2003, 3.

⁸¹⁶ *Id.*, p. 30.

⁸¹⁷ *Id.*, p. 10.

⁸¹⁸ *Id.*, p. 31.

⁸¹⁹ *Id.*, p. 31.

⁸²⁰ *Id.*, p. 31.

⁸²¹ *Id.*, p. 29.

⁸²² *Id.*, p. 29.

⁸²³ *Id.*, p. 49.

- Frequente uso di costruzioni non standard di focalizzazione:

Es. «You make me laugh. To get them kids into a church, you must be joking». ⁸²⁴

Gli esempi appena descritti non devono far pensare, però, che Vernice non conosca affatto l'inglese. Il momento in cui sta spronando Vivien a trovarsi un fidanzato per non restare da sola dimostra il contrario:

MOTHER: I've managed so far.

VERNICE: Well, if you don't want to be carried you've got to talk to someone. [Pause] If it wasn't Wilfred it was somebody, girl. Jus' somebody to help me survive. [Pause.] ⁸²⁵

Da queste parole si nota una migliore manipolazione della lingua del colonizzatore attraverso la corretta declinazione del passato e della forma negativa del verbo *want*, invece che del solito *ain't* esteso a tutti i verbi. In questo caso, infatti, sembra che Vernice stia quasi parlando correttamente l'inglese se non fosse per la presenza di *jus'*, ovvero la semplificazione del *cluster* consonantico a livello fonologico, tipica non solo del *West Indian English* ⁸²⁶ ma di tutte le varianti dell'inglese, anche dell'*African American English* che Errol usa nei dialoghi con Alvin. ⁸²⁷ Infatti, se seguite da una parola che inizia per un'altra consonante, parole che finiscono per la dentale sorda /t/, come in *just* (esempi 1 e 3) e *must* (esempio 2), elidono la dentale:

⁸²⁴ *Id.*, p. 48.

⁸²⁵ *Id.*, pp.48-49.

⁸²⁶ Michaelis S. M., Maurer P., Haspelmath M., Huber M., *The Survey of Pidgin and Creole Languages, English-Based and Dutch-Based Languages*, Volume 1, Oxford University Press, Oxford, 2013.

⁸²⁷ Trudgill P., *Investigations in Sociohistorical Linguistics: Stories of Colonisation and Contact*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, p.99.

Es. 1: «VERNICE: Me jus' come round to tell you...». ⁸²⁸

Es. 2: «VERNICE: Girl you know it mus' be hard [...]». ⁸²⁹

La semplificazione di *cluster* consonantici si nota anche con la sonora /d/, come in *and* (esempio 3), e con l'occlusiva velare sonora /g/come in *flicking* (esempio 4):

Es. 3: «VERNICE: Sometimes me feel like jus' packing up me bags an' goin' home.» ⁸³⁰

Es. 4: «VERNICE: Me put them in the flickin' kitchen basket.» ⁸³¹

Se ci si sposta all'ambito prosodico, differenze evidenti tra *Standard English* e *West Indian English*, come afferma Ramchand in *The West Indian Novel and its Background* (1970), si riscontrano nella pronuncia, nell'intonazione e nell'accento di Vivien ⁸³² caratterizzato da un modo molto veloce di parlare, la cui spia è l'esigua presenza di punteggiatura nelle sue battute, soprattutto virgole o pause, ⁸³³:

MOTHER: I said nothing.

VERNICE: Lemme tell you girl. One day you going have to join I the coloured race and you best watch you all step that nobody kick you in you arse when you decide it time you want to do so. [Gets up.] I going to see me affairs. ⁸³⁴

In realtà, il già fervente multiculturalismo dell'Inghilterra degli anni '80 rendeva difficile parlare di un accento *British English* come

⁸²⁸ *Id.*, p. 28.

⁸²⁹ *Id.*, p. 10.

⁸³⁰ *Id.*, p. 30.

⁸³¹ *Id.*, p. 10.

⁸³² Ramchand K., *The West Indian Novel and its Background*, London, Faber and Faber, 1970, p. 93.

⁸³³ Per approfondire l'importanza dell'accento nelle comunità di immigrati caraibici si rimanda a Hintzen P., *West Indian in the West: Self-representations in an Immigrant Community*, New York University Press, New York e London, 2001.

⁸³⁴ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.14.

dell'unico della nazione. Di fatto esistevano già molti accenti,⁸³⁵ sia all'interno dell'inglese standard stesso che in quelle che la sociolinguistica chiamò *speech communities*⁸³⁶ in cui gruppi di persone erano accomunati dall'uso di una lingua e, tra queste, anche i Creoli caraibici. All'interno di queste *speech communities* anche solo la differenza prosodica poteva determinare l'inclusione o l'esclusione da esse.⁸³⁷ A tal proposito, Muhleisen, nella sezione dal titolo "Caribbean Migration" di *Creole Discourse: Exploring Prestige Formation and Change Across Caribbean English-lexicon Creoles* (2002), ha affermato che solo una piccola parte di immigrati caraibici di seconda generazione negli anni '80 usava di norma il Creolo, mentre, quelli di prima generazione mantenevano addirittura le diverse varietà di Creolo e i relativi accenti, come quello Giamaicano o di Trinidad.⁸³⁸

III.3.1.b Errol e Alvin

L'aspetto linguistico degli enunciati di Alvin ed Errol rispecchia il ruolo determinante dell'educazione che la madre gli ha impartito. I ragazzi non conoscono i problemi di alcool che il padre aveva nei Caraibi e, quindi, nemmeno le motivazioni per cui la madre ha scelto di

⁸³⁵ Mi è sembrato molto interessante il sito di IDEA, *International Dialects of English Archive*, in cui alla sezione *Dialects & Accents* si possono ascoltare gli accenti delle diverse varietà di inglese parlate in tutto il mondo, anche quelle caraibiche. Cfr. <http://dialectsarchive.com/caribbean>.

⁸³⁶ Morgan definisce le *speech communities* nella sua monografia interamente dedicate all'argomento: «Speech communities are groups that share values and attitudes about language use, varieties and practices. These communities develop through prolonged interaction among those who operate within these shared and recognized beliefs and value systems regarding forms and styles of communication.» Morgan M.H., *Speech Communities*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014.

⁸³⁷ Muhleisen S., *Creole Discourse: Exploring Prestige Formation and Change Across Caribbean English-lexicon Creoles*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2002, p.138.

⁸³⁸ *Id.*, p.143-144.

sbarazzarsi del suo passato caraibico. Questa chiusura con i Caraibi si traduce nell'omissione totale della cultura della terra di provenienza e, quindi, anche del creolo. Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, mentre Vernice usa regolarmente l'acroletto del creolo, caratteristica tipica della prima generazione di immigrati caraibici in Inghilterra (fatta eccezione ovviamente per Vivien), la situazione cambia nel caso dei due fratelli che fanno parte già della seconda generazione di immigrati, ovvero di quella che non ha vissuto personalmente l'esperienza coloniale ed è cresciuta in Inghilterra.⁸³⁹ Alvin ed Errol parlano quasi sempre l'inglese colloquiale – caratterizzato da elisioni, *conversational tags* ed espressioni che variano dalla lingua standard⁸⁴⁰ – all'interno del quale troviamo anche lo *slang* afro-americano, il dialetto del nord dell'Inghilterra. Questo miscuglio è sintomo di una forte confusione culturale dipendente sia da fattori familiari, poiché sono stati abituati a parlare inglese fin da piccoli con la madre, sia sociali, poiché cresciuti nella società inglese e abituati ad un *input* linguistico variegato.⁸⁴¹ Ad ogni modo, i ragazzi riescono a gestire sia altre varianti dell'inglese standard, sia a capire perfettamente Vernice (es.1), sia a usare qualche lemma o struttura del creolo (es.2).

Nell'esempio 1, Alvin è appena tornato dai Caraibi e Vernice, essendo a conoscenza della chiusura di Vivien con la famiglia, gli chiede come sia andata con i parenti:

⁸³⁹ Ellen Quirke, Robert B. Potter and Dennis Conway, "Transnationalism and the Second-Generation Caribbean Community in Britain," in *Geographical Paper* 187 (May, 2009): <http://www.reading.ac.uk/web/FILES/geog/GP187.pdf>

⁸⁴⁰ Per approfondimenti si rimanda a Palmer H.E., *Colloquial English*, Hardpress Publishing, 2015.

⁸⁴¹ Graddol D., Leith D., Swann J., *English: History, Diversity and Change*, Routledge, London, 1996.

Es.1

VERNICE: How all you family then? You get on with them?

ALVIN: Sort of.

VERNICE: Thought so.

ERROL: What do you mean sort of?

ALVIN: Well, they're a funny lot, you know.

VERNICE: Boy, I hope you ain't come none uh that College shit with you people, for they goin' think you come jus' like you all mother.

ALVIN: Nothing like that.

ERROL: I'll bet. You probably told them there were elephants in Piccadilly Circus.

ALVIN: Don't be a prick.

VERNICE: No ain't know why the pair of you bother doing any studying for if all you going do is play the arse, nuh.

ERROL: We're studying our own thing now, Vernice. He's got his own brand of politics and I've got my own brand of economics. Boy, what a team! What a team!

VERNICE: What you goin' win?

ERROL: Win?

VERNICE: Why you not get your arse across and teach me child 'steada playing the arse.⁸⁴²

In questo dialogo, nonostante i ragazzi non usino le stesse strutture morfosintattiche di Vernice, la comunicazione non viene ostacolata e i due riescono a capirla. Inoltre, quando vuole essere ironico, Errol usa a volte il lessico creolo come nella conversazione che segue con Shelley e Mother (es. 2):

Es. 2

ERROL: Me Momma goin' to cook up some goat for yer, you know that?

⁸⁴² Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, pp. 57-58.

SHELLEY: Pardon?

MOTHER: [shouting through] Errol, stop that.

ERROL: She goin' cook up some good soulfood an' plenty *yam*.

MOTHER: [amused] Look Shelley, take no notice of him.

ERROL: Shelley, girl. I hopes yer knows we all eat catfood you know. Kit-e-Kat, man, an' a big *tinna* Whiskas on a Sunday.

MOTHER: Errol, don't be stupid. Anyway, have you se the price of catfood lately?

SHELLEY: What you on about? Come on, tell us.

MOTHER: [Comes through from the kitchen] We're having salad, Shelley. Don't take any notice of him, he's just being silly.⁸⁴³

In questo brano, e anche in altri, si può notare in Errol l'uso di qualche parola creola (ad esempio *yam*,⁸⁴⁴ *raas*, *raas clart*,⁸⁴⁵), dello slang americano (come *telly*⁸⁴⁶), delle varianti dell'inglese (come *mebbe*⁸⁴⁷ o *'n' all*⁸⁴⁸), e del gergo rastafariano (come *baldhead*⁸⁴⁹). Anche a livello della comunicazione non verbale Errol imita a volte il suono che

⁸⁴³ *Id.*, p. 20

⁸⁴⁴ Yam: (Caribbean name, inany, ignane, iniamo, 15–16 inamia, 15–17 igname, 16 ignaman, ighname, iniamu, 16–17 inhamel), 16 yeam(e, yawm, yaum, jamoo, 16–17 yame, 17 jamme, jamb, guam (?), yamm, 16–yam.) 2.c variety of the sweet potato (*Batatas edulis*). Cfr. "yam, n.1." OED Online. Oxford University Press.

⁸⁴⁵ Raasclart: now used as an extreme derogative JAMAICA Combines RAAS (arse) and "clat" (West Indian pronunciation of 'cloth') to mean 'a sanitary towel'. Eric Partridge, *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, Volume II, Routledge, London e New York, 2006, p 1576.

⁸⁴⁶ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.66. Sul *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English: J-Z* alla voce *telly* si legge: noun, television, US 1940. Cfr. Eric Partridge, *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, Volume II, Routledge, London e New York, 2006, p 1943.

⁸⁴⁷ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p11.

Sul *Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English* alla voce *mebbe* si legge: «Mebbe: adverb maybe. From North Country dialect (UK)». Tom Dalzell, Terry Victor, *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, Routledge, London e New York, 2013, p 1474.

⁸⁴⁸ 'n': conjunction 'and'. 1858 An abbreviation (Irish or Cockney) notably (since 1955) in ROCK 'N' ROLL. • Rock 'n' roll has really been bringing me down lately-03M SOVeit 1976 • [line wives went 'n' all(.)—Greg Willtams. D. 135. 1997. Eric Partridge, *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, Volume II, Routledge, London e New York, 2006, p 1348.

⁸⁴⁹ Bald head: noun, to a Rastafarian, any non-Rastafarian JAMAYCA. Eric Partridge, *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, Volume I, Routledge, London e New York, 2006, p. 77.

caratterizza il personaggio di Vernice, ovvero quello indicato nelle didascalie come «sucks her teeth».⁸⁵⁰ Noto in Guyana e nei Caraibi col nome di *stchoops* (-teeth) o *chups* (teeth), il risucchio prodotto appoggiando il labbro inferiore ai denti superiori indica, secondo Angela Rickford e John Rickford, «an expression of anger, impatience, exasperation or annoyance»,⁸⁵¹ mentre sul *Dictionary of Jamaican English*, “*suck-teeth*” viene definito come «a sound of annoyance, displeasure, ill nature or disrespect (made) by sucking air audibly through the teeth and over the tongue.»⁸⁵² Succhiarsi i denti sembra, quindi, essere molto irrispettoso nei confronti di chi parla poiché produce un suono molto fastidioso. In realtà i due personaggi di *Strange Fruit* lo utilizzano in modalità e situazioni differenti. Considerato da Alim e Goodwin come gesto «used by some black women across class lines, but generally stigmatized by dominant culture and used as a gesture to index black working-class women»,⁸⁵³ l’atto non verbale del risucchio dei denti viene ripetuto da Vernice molte volte nel testo e usato per esprimere dissenso senza mancare di rispetto al suo interlocutore, come nel seguente esempio in cui sta parlando con Vivien:

MOTHER: I kept hearing noises like

VERNICE: Like what?

⁸⁵⁰ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.9, 10, 11, 19, 20, 29, 31, 32, 41, 47, 52, 53, 57.

⁸⁵¹ Rickford J. R., Rickford Angela E., “Cut-Eye and Suck-Teeth: African Words and Gestures in New World Guise”, in *The Journal of American Folklore*, Vol. 89, No. 353 (Jul. - Sep., 1976), pp. 294-309, p.

⁸⁵² Cassidy F. G. e Le Page R. B., *The Dictionary of Jamaican English* di, 2nd edition, University of The West Indies Press, Barbados, Jamaica, Trinidad and Tobago, 2002, p.428.

⁸⁵³ Goodwin, M. H., & Alim, H. S., “Whatever (Neck Roll, Eye Roll, Teeth Suck)”: The Situated Coproduction of Social Categories and Identities through Stancetaking and Transmodal Stylization”, in *Journal of Linguistic Anthropology*, 20(1), 179–194, 2010.

MOTHER: Like drums in the night.

VERNICE: [*Sucks her teeth.*] That be nothin', girl. It jus' be Errol talking to him brothers in Africa. [*She laughs*]

MOTHER: I was scared, though.

VERNICE: [*Sucks her teeth.*] Fear's the least uh yer problems.⁸⁵⁴

Errol, invece, usa questo gesto verbale⁸⁵⁵ sia come tentativo di avvicinamento alla cultura caraibica che nell'intento di comunicare il suo disprezzo in situazioni in cui è particolarmente infastidito:

ERROL: You haven't answered the question. Well... [*He waits impatiently then sucks his teeth.*] Hey! She came round here before.

MOTHER: I'm not deaf, Errol.

ERROL: Well, you're in there. I thought you might not hear.⁸⁵⁶

In questo esempio Errol, parlando di Vernice, aspetta che la madre risponda alla sua domanda e, dopo essersi succhiato i denti, alza prepotentemente la voce. Errol, quindi, è il personaggio che più degli altri sembra evidenziare la confusione socio-culturale che Phillips ci anticipa all'inizio del dramma utilizzando i diversi tipi di comunicazione – verbale, non verbale e paralinguistica – delle diverse culture all'interno del testo. In realtà, la sua confusione, derivante da un profondo senso di *unbelonging*, si trasforma in una *madness* strategicamente pensata da Phillips nella costruzione del personaggio.⁸⁵⁷ Nelle *Plot lines*⁸⁵⁸ manoscritte di *Strange Fruit* si evince che il personaggio di Errol manca

⁸⁵⁴ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p. 47.

⁸⁵⁵ Grenoble Lenore, Martina Martinovic e Rebekah Baglini definiscono "*sucking teeth*" come uno dei *verbal gestures* che caratterizzano i parlanti di discendenza africana. Per approfondimenti cfr. Grenoble L., Martinovic M., Baglini R., "Verbal gestures in wolof", in *Selected Proceedings of the 44th Annual Conference on African Linguistics*, ed. Ruth Kramer et al., 110–121, 2015.

⁸⁵⁶ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p. 21.

⁸⁵⁷ Cfr. documento '3', in appendice documentaria.

⁸⁵⁸ Cfr. documento '1', in appendice documentaria.

di ragione poiché Phillips nei suoi appunti scrive: «Errol → no mental action; Alvin → no social action».⁸⁵⁹ Errol, infatti, non solo non si ferma a riflettere prima delle sue azioni ma combatte due guerre dentro se stesso. La prima, contro i suoi cari, è strettamente personale e riconducibile a quella che Phillips chiama “*hereditary madness*”,⁸⁶⁰ ovvero alla stessa follia che portò il padre a trasformarsi in un violento ubriaco. Legata indissolubilmente alla loro “*hereditary blackness*”, questa pazzia di Errol potrebbe essere la stessa che portava Wallace Marshall a scagliarsi contro sua moglie e i suoi figli nei Caraibi. Proprio come suo padre, Errol maltratta la madre, il fratello e, soprattutto, la fidanzata. Infatti, anche il rapporto sessuale con Shelley non viene vissuto come un piacere dal ragazzo, bensì come una rivincita nei confronti della *whiteness* della ragazza e il momento in cui raggiunge l’orgasmo lo dimostra:

SHELLEY: Hold me, Errol.

ERROL: Tomorrow the sun comes up on a sunken kingdom. An Empire in ruins.

SHELLEY: Don’t leave me, Errol. Please

ERROL: An Empire that’s fallen. In the whole history of the world there is no Empire, not even the Roman Empire, that has not come crashing down.

SHELLEY: Errol.

ERROL: And do you know what brought them down—all of them?

SHELLEY: Please Errol.

ERROL: The lust for freedom.

⁸⁵⁹ Cfr. documento ‘1’, in appendice documentaria.

⁸⁶⁰ Cfr. documento ‘3’, in appendice documentaria.

SHELLEY: Please.

ERROL: No man has been more systematically denied his freedom than the black man. Our day is coming. The seeds will soon be plants and the plants will begin to bear forth fruit. [He turns to Shelley.] And you, all of you, did the sowing.

SHELLEY: Errol, love me.

ERROL: Take them off.

SHELLEY: Yes.

[She begins to take off her tights and pants]

ERROL: Quick.

[He begins to fumble at his jeans. They begin to make love on the settee.]

SHELLEY: Errol, Errol.

ERROL: Faster. You sowed, now work, work, work!

SHELLEY: Oh, Errol, this is your destiny. I'm doing it for you, it's for you, just for you.

ERROL: Oh fuck. Fuck, oh, oh!

[He reaches a climax, whilst she still wants more as he does so. After the stillness he comes through and she still wants more. He pushes he off and zips up.]

You'd better go now.⁸⁶¹

Attraverso la candida Shelley, il rapporto sessuale è per Errol un modo per dominare sulle macerie dell'impero che definisce in rovina, quello britannico, e per seminare il suo seme nero all'interno di quello che una volta era un sistema inaccessibile alla gente nera, quello dei bianchi. Infatti, questo trasforma la sua guerra da personale a sociale, ovvero contro la comunità bianca all'interno della quale si sente intrappolato e dalla quale vuole fuggire per ricongiungersi con i suoi fratelli in Africa:

⁸⁶¹ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.42.43.

SHELLEY: Couldn't I come to Africa with you?

ERROL: Do me a favour. I don't need no fucking white woman to dangle on a string to show I'm free. I don't need no colour television or white sports car either. When I get off that plane in Africa, you know what I'm gonna do? I'm gonna walk barefoot down the steps onto the tarmac, and kiss the ground like that white cunt, the Pope. I'm gonna sit out in the sun all day listening to the drums till I'm as black as coal. I'm gonna sit there and feel fine 'cos everywhere I turn they'll be as black as me. I'll find myself a family. A new family. Can't I take you to Africa with me! Put your fucking clothes on and watch you don't mess up the woman's settee, you raas clart.⁸⁶²

È chiaro che le parole di Errol riflettono i problemi che il ragazzo ha con la realtà e, soprattutto, con l'accettare che l'Inghilterra sia ormai una società multietnica. Mentre Alvin vuole impegnarsi nel sociale, per Errol tutti i bianchi sono ipotetici nemici. Il padre di Shelley è un “*red-neck*”,⁸⁶³ i gruppi musicali misti sono una “*disgrace*”,⁸⁶⁴ e la sua fidanzata è una “*scrubber*”⁸⁶⁵ e un “*historical phenomenon*”⁸⁶⁶ su cui rivendicare la sua *blackness* affermando:

You don't control shit anymore. You don't control the land, the money or the mind. Now you're the tool and we're the craftsmen. Look around the world. Suddenly you're all frightened. There are more black Prime Ministers than white ones. There are more black people than white people. You're a minority — a sickening minority at that. Your economy is all to fuck so what do you do?⁸⁶⁷

Sia linguisticamente che caratterialmente le strade dei fratelli si separano. Errol è sorpreso che Alvin, dopo essere stato nei Caraibi, non parli come un nero e afferma: «Anyhow, how come you ain't talking black?». ⁸⁶⁸ In realtà, il rifiuto di Alvin di parlare il creolo si traduce in

⁸⁶² Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.44.

⁸⁶³ *Id.*, p.35.

⁸⁶⁴ *Id.*, p.41.

⁸⁶⁵ *Id.*, p.29.

⁸⁶⁶ *Id.*, p.39.

⁸⁶⁷ *Id.*, p.38.

⁸⁶⁸ *Id.*, p.62.

piena accettazione della comunità in cui vive a prescindere dalla nazionalità dei membri che la compongono. Il suo ritorno nei Caraibi, infatti, gli ha svelato una madrepatria idealizzata in cui non si è riconosciuto e, pertanto, avverte il fratello dicendo: «[when] the shit hits the fan because when it does you're going to have to run somewhere for cover, and if your own family won't give it to you, and there's no refuge in your place of birth, then where the fuck are you gonna go? Well?»⁸⁶⁹ Alvin non vuole affatto parlare la lingua della sua famiglia nei Caraibi. Piuttosto, inserisce nel suo inglese, come fa Errol ma con minore frequenza, qualche parola dal creolo, qualche espressione delle varianti dell'inglese (come *summat*⁸⁷⁰ dal dialetto parlato nello Yorkshire), o alcune espressioni dello slang dei giovani inglesi degli anni '80 (come *veg*⁸⁷¹). Ad esempio, per cercare di frenare il piano di Errol, che prevede di compiere una rapina in una banca, Alvin imita il dialogo tra due anziani inglesi riproducendone un'espressione del loro dialetto:

ALVIN: Buy nothing British, don't go to work, stay off the Transport. In other words, stay out of sight, apart from those walking to see friends or relatives.

ERROL: Right.

ALVIN: Well, think of this then, and just imagine it. Two old men sat on a park bench an hour ago, or in two hours time or any time tomorrow. One Says to the other: 'Just like the old days, eh? Glad to be rid of the black bastards.' Other one agrees: 'Aye, *pity we can't have this permanent*. You know, all the time. No blacks in sight.' They think for a while and than one says to the other: 'I suppose we could, couldn't we?' 'Yeah, we could,' he says back. 'Where do you find the number of the National Front? Oh, I know.'

⁸⁶⁹ *Id.*, p.70.

⁸⁷⁰ *Id.*, p.61.

Sul *New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English* alla voce *summat* si legge: «*Summat*: noun, something, from Yorkshire (UK).» Tom Dalzell, Terry Victor, *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, Routledge, London e New York, 2013, p. 2189.

⁸⁷¹ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.59.

Let's look it up in the white pages.' The pair of them get up and go off to fucking do something about it.⁸⁷²

Alvin dimostra di conoscere la variante dialettale del nord dell'Inghilterra di cui riproduce *aye*,⁸⁷³ che significa “sì” nel *Northern Irish*, nello Scozzese e nello Yorkshire, e *pity* senza la presenza del verbo.

III.3.2 Tradurre le lingue di *Strange Fruit*

Cimentarsi nella traduzione di un testo drammatico⁸⁷⁴ significa, prima di tutto, ricordarsi, battuta dopo battuta, che ci si trova di fronte ad un testo diverso da altri tipi di testi letterari. Quella che per molti potrebbe sembrare un'affermazione scontata non lo è, per esempio, per Serpieri, il quale ci ricorda che molti autori di narrativa di successo falliscono quando si cimentano con il dramma.⁸⁷⁵ Serpieri spiega che questo problema può presentarsi poiché ci si dimentica che la produzione di un testo drammatico fa “riferimento al contesto pragmatico”,⁸⁷⁶ ovvero alla scena e, quindi, al vincolo con l'enunciazione. A differenza di quello narrativo che è autosufficiente, il testo drammatico trova la sua realizzazione non «nella semplice lettura secondo le modalità del testo

⁸⁷² *Id.*, pp.65-66.

⁸⁷³ Alla seconda uscita della voce *Aye* dell'*English dialect dictionary* di Wright si legge: « AYE, adv.2 Sc. Irel. and all the n. counties to Lan. Stf. Der. [...] 1.Yes. [...] 2. *Aye and like*, yes, certainly; *aye-an'-tye*, yes if you wish; *aye why*.» Wright J., *The English dialect dictionary*, Henry Frowde, London, 1961, p.104-105.

⁸⁷⁴ In questo caso, l'aggettivo “drammatico” viene impiegato come derivato di “dramma”, inteso come “qualsiasi componimento in prosa o in versi destinato alla rappresentazione o pensato come rappresentazione” (*Grande Dizionario Enciclopedico*, 20 voll., UTET, Torino, 1984-1993). In questo senso viene utilizzato anche nella traduzione. Per approfondimenti si rimanda a Elam K., *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1999.

⁸⁷⁵ A. Canziani et al., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milano, 1978, p.15.

⁸⁷⁶ *Id.* p.16.

letterario, ma in un ‘altrove’ codificato, lo spazio teatrale, diacronicamente variabile».⁸⁷⁷

Cercando di rispettare l’originaria *intentio auctoris*, nel processo traduttivo di *Strange Fruit*, le lingue dei personaggi hanno comportato un’approfondita riflessione prima della loro trasposizione in lingua italiana. Poiché il multilinguismo del dramma ha contribuito a creare le *plot lines* dei personaggi, è stato opportuno diversificare anche le voci italiane di Errol, Alvin, Vernice, Vivien e Shelley, al fine di far emergere le differenze linguistiche e culturali anche nel *target text*. Il punto di partenza del processo traduttivo di *Strange Fruit* è stato, però, non solo quello di considerare la natura fluida delle identità rappresentate dai personaggi per trovare diverse lingue, varietà diafasiche o diastratiche che potessero distinguere un personaggio dall’altro e non annullare questa diversità nella traduzione italiana. Altresì, tenendo ben in mente che le tecniche della *domestication* e *foreignization*⁸⁷⁸ di Lawrence Venuti sono solo i poli opposti di uno spettro di sofisticate possibilità a disposizione del traduttore,⁸⁷⁹ questa diversità è stata preservata optando per la *foreignization*,⁸⁸⁰ come ad esempio mantenendo il titolo originale dell’opera, gli elementi culturospecifici, la toponomastica e l’onomastica. Considerato da Maiorino come «the seed that contains the tree»,⁸⁸¹ il titolo di un’opera letteraria non è mai una semplice indicazione bensì

⁸⁷⁷ Kemeny T., “La scrittura scenica”, in *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, a cura di A. Serpieri, il Formichiere, Milano, 1978, p. 129.

⁸⁷⁸ Per una definizione precisa di questi due termini cfr. Shuttleworth, M. & Cowie M., *Dictionary of Translation Studies*, St. Jerome Publishing, Manchester (UK), 1997.

⁸⁷⁹ Upton C. A. (ed.), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation* St. Jerome, Manchester, 2000, p. 7.

⁸⁸⁰ Venuti L., *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London, 1995.

⁸⁸¹ Maiorino G., *First Pages. A Poetics of Titles*, The Pennsylvania State University Press, University Park PA, 2008, p.2.

riflette «the author's mind and very often it serves as an introduction to the work».⁸⁸² Il riferimento di *Strange Fruit* alla canzone di Holiday, particolare che secondo Viezzi rende il titolo “*intertextual*” o “*intertitular*”,⁸⁸³ mi ha spinto verso la strategia della *trasferance* mantenendo invariato il titolo dell'originale perchè qualsiasi trasformazione avrebbe comportato la perdita del riferimento al testo musicale e, quindi, la sua intrinseca musicalità.

III.3.2.a Dall'italiano standard all'italiano popolare e colloquiale

Anche se concepita per essere rappresentata, la traduzione di un testo teatrale implica uno stadio preliminare molto delicato, quello della lettura, che differisce completamente da quella di un testo narrativo. Hayman paragona la lettura del copione a una «painter's description of his picture instead of looking at the canvas»:⁸⁸⁴ un'esperienza in cui la parola fa da mediatrice e durante la quale è difficile determinare quale impatto la traduzione avrà sul pubblico. Le parole di Hayman sembrano considerare la lettura del testo drammatico come una sorta di allenamento al linguaggio. Prima di tutto in termini spaziali, il lettore deve abituarsi a pensare all'azione del testo in relazione all'uso degli spazi pensati dal drammaturgo.⁸⁸⁵ In altre parole si dovrebbe creare una sorta di

⁸⁸² Briffa, C., & Caruana, R. M., “Stylistic creativity when translating titles” presented for the PALA 2009 Conference, Roosevelt Academy in Middleburg, The Netherlands, March, 2nd, 2015.

⁸⁸³ Viezzi M., “Titles and Translation”, in Eronen, M. & M. Rodi-Risberg, *Haasteena näkökulma, Perspektivet som utmaning, Point of view as challenge, Perspektivität als Herausforderung*, VAKKI-symposiumi XXXIII 7.–8.2, 2013, Vakki Publications 2, Vaasa, 2013, pp. 374–384, p.377.

⁸⁸⁴ Hayman R., *How to read a play*, Grove Press, New York, 1999, p.35.

⁸⁸⁵ *Id.* p.15.

palcoscenico mentale nel quale i personaggi si muovono più o meno chiaramente, a seconda di quante informazioni il testo fornisca a riguardo.

Prima di descrivere la traduzione in italiano dell'inglese standard, delle sue varianti, dell'acroletto del *creole continuum* e dello slang inglese giovanile di *Strange Fruit* è opportuno ricordare che gli studi teorici sulla traduzione postcoloniale⁸⁸⁶ concordano nell'evitare l'uso di varietà non prototipiche, o non standard, con una lingua grossolana e scorretta nel testo di arrivo. Tale pratica, che vede l'uso privilegiato di verbi non coniugati e personaggi che parlano "come se fossero sempre vessati da raucedine e raffreddori",⁸⁸⁷ porta alla ridicolizzazione delle lingue non standard le quali, invece, sono il risultato di un preciso processo storico e culturale.⁸⁸⁸ Di conseguenza diventa moralmente doveroso rendere giustizia al *source text* e soprattutto, rispettare a livello linguistico le scelte compiute dall'autore sui piani morfosintattico e lessicale.

Lo *Standard English* parlato da Vivien e Shelley ha trovato pieno adattamento nell'italiano standard (anche chiamato formale o normato),⁸⁸⁹ ovvero la lingua: «[...] insegnata a scuola, descritta nella grammatiche, usata nei quotidiani, [...] e in buona parte della

⁸⁸⁶ Cfr. Bassnett S., Trivedi H., *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, Routledge, London and New York, 1999; Sherry S., St-Pierre P., *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*. 2000, Orient Longman, Hyderabad, 2002.

⁸⁸⁷ Cavagnoli F., *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*, Polimetrica, Monza, 2010, p. 87.

⁸⁸⁸ Cfr. Arnold A. J., Rodríguez-Luis J., Dash J. M., *A History of Literature in the Caribbean: English- and Dutch-speaking countries*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1996.

⁸⁸⁹ L'etichetta di «italiano standard» si è affermata definitivamente (ma non senza contrasti) negli studi di Tullio De Mauro (1963). Per questa e per le numerose definizioni alternative (italiano letterario, italiano comune, italiano normativo, italiano normale, ecc.) cfr. D'Achille P., "Il concetto di italiano standard dall'Unità a oggi: questioni di terminologia e problemi di norma", (113-128) in Piero A. Di Pretoro/Rita Unfer Lukoschik (edd.), *Lingua e letteratura italiana 150 anni dopo l'Unità*. Atti del convegno internazionale di studi presso l'Università di Zurigo 30 marzo-1 aprile 2011, Mlinchen, Meidenbauer.

letteratura».⁸⁹⁰ Se quella di parlare in inglese standard è per Vivien una scelta strategica per dimenticare l'identità caraibica e inserirsi nella società inglese, allora l'italiano standard potrebbe adattarsi al suo personaggio poiché si tratta di una varietà:

[...] non marcata né socialmente né geograficamente né diafasicamente: in pratica, solo i parlanti “professionali” (gli attori, alcuni annunciatori radiofonici, alcuni insegnanti particolarmente scrupolosi e attenti ai problemi della correttezza linguistica). Di norma, invece, chi parla rende riconoscibile l'area di provenienza, o la classe sociale a cui appartiene, attraverso l'uso di tratti linguistici caratterizzanti.⁸⁹¹

Accanto all'italiano standard di Shelley e dell'insegnante Vivien, che vuole neutralizzare⁸⁹² la sua *Caribbeanness*, per tradurre l'acroletto parlato da Vernice è stato opportuno utilizzare non una sola varietà di italiano bensì caratteristiche morfosintattiche dell'uso medio,⁸⁹³ o neo-standard,⁸⁹⁴ e fonetico-lessicali di quello popolare⁸⁹⁵ in modo da riprodurre la natura plurilinguistica del *creole continuum*. Secondo Berruto, l'italiano neo-standard si collocherebbe al centro del sistema di varietà della lingua italiana, al di sotto dello standard, il quale si trova ancora al centro, ma tende all'alto lungo tutti e tre gli assi, diamesico, diastratico e diafasico.⁸⁹⁶ Una definizione più chiara viene offerta da

⁸⁹⁰ Marazzini C., Maconi L., *La lingua italiana: Storia, testi, strumenti*, Il Mulino, Bologna, 2010, p. 31.

⁸⁹¹ Grassi C., Sobrero A.A., e Telmon T., *Fondamenti di dialettologia italiana*, Laterza, Roma- Bari, p.162.

⁸⁹² Per il concetto di neutralità nei diversi livelli linguistici si rimanda a Simone R., *Fondamenti di linguistica*, ed. Laterza, Roma-Bari, 2008.

⁸⁹³ Sabatini F., “L'italiano dell'uso medio”: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in Holtus, G. & Radtke, E. (Hrsg.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Gunter Narr, pp. 154-184.

⁸⁹⁴ Berruto G., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma, 2012.

⁸⁹⁵ Gaetano Berruto definisce italiano popolare la «varietà sociale dell'italiano, caratterizzata in diastratia, usata da/tipica di strati sociali bassi, incolti e semincolti». *Id.* p. 120.

⁸⁹⁶ Per un'approfondita analisi delle varietà dell'italiano contemporaneo secondo i quattro assi di variazione cfr. Sobrero A., Benincà P., & Berruto G., *Introduzione all'italiano contemporaneo: la variazione e gli usi*, Laterza, Roma, 1993

Alberto Sobrero in *Il dialetto nella conversazione. Ricerche di dialettologia pragmatica* (1992) che afferma che il neo-standard: «si riferisce al fatto che su questo livello, oggi in piena evoluzione, troviamo un gran numero di forme che via via “risalgono” dai livelli inferiori (sub-standard): prima relegate nell'area delle forme “colloquiali” (o, come dicevano i vocabolari, “triviali”), ora si diffondono e sono accettate nella lingua nazionale. Lo standard così, a sua volta estende i propri confini».⁸⁹⁷ L'italiano neo-standard – nella preziosa schematizzazione di Berruto delle varietà dell'italiano contemporaneo⁸⁹⁸ - è, quindi, situato un po' più in basso rispetto all'italiano standard vicino l'asse diamesico e, avvicinandosi al parlato, è caratterizzato da tanti fenomeni che in passato erano tipici della lingua parlata e che si allontanano dallo standard, poiché ritenuti scorretti e troppo colloquiali.⁸⁹⁹ Ecco perché, negli enunciati in versione italiana di Vivien si possono riscontrare la maggior parte dei *pattern* che caratterizzano le strutture dell'italiano dell'uso medio.⁹⁰⁰ Però, se sul piano fonetico e grafico si è preferito non inserire nelle battute di Vernice errori di accentazione e tratti dovuti a interferenze dialettali e regionali,⁹⁰¹ è sul piano morfosintattico che si notano i tratti tipici dell'italiano neo-standard di cui se ne elencano alcuni esempi:

- Il 'che' polivalente

VERNICE: [...] Charmain soon goin'

VERNICE: Chairman presto lascerà casa

⁸⁹⁷ Sobrero A., (a cura di), *Il dialetto nella conversazione. Ricerche di dialettologia pragmatica*, Congedo, Galatina, 1992, p. 5.

⁸⁹⁸ Berruto G., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma, 2012, p.25.

⁸⁹⁹ *Id.*

⁹⁰⁰ Sabatini F., “L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in Holtus G., Radtke, E., *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985.

⁹⁰¹ Per approfondimenti cfr. Sobrero A., Miglietta A., A.A., *Introduzione alla linguistica italiana*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

leave home an' me can't live on me memories for they all too painful so... so I tell him yes. (SF, p.29)	ed io non posso vivere mica di ricordi <i>ché</i> sono tutti troppo dolorosi quindi...quindi gli dico di sì. (Traduzione p.290)
---	--

- 'Gli' polivalente o sincretico

VERNICE: [...] I have to make up Charmain's tea and give she some spending money then I goin' come back. (SF, p.100)	VERNICE: [...] Devo mettere a preparare il tè di Chairman e dargli qualche spicciolo, e poi ritorno. (Traduzione, p. 375)
VERNICE: What can I do? I thought you might talk to her and explain. (SF, 89)	VERNICE: Che posso fare? Pensavo che tu puoi parlargli e spiegargli. (Traduzione, p.361)

- Ci + verbo avere

VERNICE: But nothing to be sorry about. [...] (SF, p.90)	VERNICE: Non <i>c'hai</i> niente da scusarti. [...] (Traduzione, p.363)
---	--

- Rafforzamento delle congiunzioni avversative:

VERNICE: [...] Look, I goin' now but I hope I goin' see you all an' you schoolbooks later on [...]. (SF, p.58)	VERNICE: [...] Guarda, ora me ne vado <i>ma però</i> spero di rivedervi coi libri di scuola dopo [...] (Traduzione, p.325)
---	---

- Uso ridondante del "ci"

VERNICE: Anyhow, here it is. I goin' make meself a quick cuppa with it. (SF, p.54)	VERNICE: Vabbè, ecco qui. Mi <i>ci</i> faccio una tazza di tè. (Traduzione, p. 319)
---	--

- Rafforzamento dei deittici questo e quello (questo qui, quello lì)

VERNICE: Oh, this you talking about? You put it under your bed at night to pee in if you all too lazy to get out of bed, what you think it for? Boy, it's a kettle. (SF, p.54)	VERNICE: Oh, <i>'sto coso qui</i> dici? Te lo tieni sotto al letto se di notte ti scoccia alzarti per pisciare, che pensi che è? È un bollitore, ragazzo. (Traduzione, p.319)
---	--

- Accusativo preposizionale

VERNICE: When Charmain decide she ain't talking, she ain't saying nothing to nobody, you hear me. (SF, p.11)	VERNICE: Quando Charmain si ficca in testa che non deve parlare, non parla a nessuno, <i>senti a me</i> . (Traduzione, p. 267)
---	---

- La decadenza del congiuntivo

VERNICE: You think I don't know that? (SF, p.11)	VERNICE: <i>Pensi che non lo so?</i> (Traduzione, p.267)
---	---

- Dislocazioni

VERNICE: You make me laugh. To get them kids into a church, you must be joking. (SF, p.48)	VERNICE: Mi fai ridere. <i>I ragazzi</i> , portarli in chiesa, stai scherzando. (Traduzione, p.312)
VERNICE: [...] The pair of them getting on just fine in all the time me know them. (SF, p.10)	VERNICE: <i>Loro due</i> , da quando <i>li</i> conosco, vanno abbastanza d'accordo. (Traduzione, p.266)

Quelle appena elencate sono solo alcune delle caratteristiche dell'italiano neo-standard di Vernice, mentre l'inglese dei personaggi maschili di *Strange Fruit*, pur essendo corretto da un punto di vista morfosintattico, è stato tradotto inserendo nei dialoghi in versione italiana tratti del registro informale dell'italiano colloquiale e tratti del lessico gergale dei giovani. È opportuno precisare, inoltre, che la natura orale del

creole continuum, la «multiplication of communal factors»⁹⁰² di un'ipotetica performance del testo drammatico e lo slang che utilizza Errol mi hanno spinto a inserire negli enunciati dei personaggi di Vernice ed Errol tratti afferenti al campo lessicale e morfologico dell'italiano popolare,⁹⁰³ poiché essi rendono coloriti i loro enunciati nella versione italiana così come in quella del testo di partenza. Genericamente, le strategie di cui mi sono più ampiamente avvalsa per rendere l'impronta orale del testo sono state:

- L'uso delle forme aferetiche di aggettivi e pronomi dimostrativi o di forme apocopate tra pronomi e ausiliari: “sto coso qui dici?” (traduzione p.319), “sta cazzo di cosa” (traduzione p.268), “cos'era” (traduzione p.368), “com'è” (traduzione p.323), “dov'è” (traduzione pp. 279, 284, 291, 327, 334, 335); e una selezione di congiunzioni “com'è che” (traduzione pp.264, 319, 321, 329).
- Il ricorso a un lessico informale, colloquiale e gergale: “segata” (traduzione p. 324), “bel casino” (traduzione p.281).
- L'uso di vezzeggiativi e diminutivi “verdurine” (p.326), “qualcosina” (p.326).

⁹⁰² Keir Elam, affermando che la performance di un testo drammatico, porta con sé una «multiplication of communal factors», mette in evidenza la natura comunicativa del teatro. Data la compresenza di emittenti del messaggio contenuto nel testo (il drammaturgo, il regista, tecnici, attori), tutti contribuiscono ad inviare informazioni, perciò non si può parlare di un singolo messaggio trasmesso: «The performance is rather made up [...] of multiple messages in which several channels, or several modes of using a channel in communication, are used simultaneously in an esthetic or perceptual synthesis». Cfr Elam K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, Londra, 1980, p.31.

⁹⁰³ L'italiano popolare è stato definito da Alfonzetti come varietà diastratica propria degli incolti e semicolti e di chi parla prevalentemente dialetto, e che quindi si manifesta tipicamente nel parlato (ma può emergere anche nello scritto). Per approfondimenti cfr. Alfonzetti G., *La relativa non-standard. Italiano popolare o italiano parlato?*, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo, 2002.

III.3.2.a Strategie di traduzione

Nel dibattito sulla necessità di tradurre testi teatrali, Carlson afferma che, sebbene sia in ogni caso auspicabile un contatto con il dramma in lingua originale, difficilmente il teatro potrà fare a meno delle traduzioni, poiché la natura stessa dell'interazione teatrale impone una scioltezza, una confidenza con la lingua che solo la lingua madre può garantire.⁹⁰⁴ Le strategie che hanno motivato il processo traduttivo di *Strange Fruit* sono state considerate alla luce della ricchezza culturale e dell'accuratezza linguistica con cui Phillips ha dato vita alle identità dei suoi personaggi. Come notato precedentemente, ciò che avviene sul piano linguistico si riflette nei contenuti di *Strange Fruit* in cui, molto spesso, l'incontro tra culture fa da filo conduttore. Hongwei, infatti, afferma che le lingue siano il ritratto delle culture e che la lingua sia capace di riflettere anche: «other parts of culture, supports them, spreads them and helps to develop others».⁹⁰⁵ Ad ogni modo Munday nota che già Bassnett e Lefevere si spingono oltre l'analisi del binomio lingua-cultura e concentrano la loro attenzione anche sull'interazione tra traduzione e cultura: «on the way which culture impacts and constrains translation and on 'the larger issues of context, history and convention'».⁹⁰⁶ A tal riguardo Lotman afferma che, in realtà, è proprio nella differenza linguistica che risiede l'essenza della riconoscibilità culturale, centro dell'identità, e il punto per giungere a tale distinzione è il concetto di

⁹⁰⁴ Carlson M., "Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?", in *Theatre Journal*, Vol. 37, No. 1, "Theory" (Mar., 1985), pp. 5-11.

⁹⁰⁵ Hongwei C., "Cultural Difference and Translation", *Translations' Journal*, 44, 1999, 121-132, p.121.

⁹⁰⁶ Munday J., *Introducing Translation Studies: Theories and Application*, Routledge, New York, 2001, p.127.

“semiosfera”: «The semiotic space necessary for the existence and functioning of languages»,⁹⁰⁷ un spazio eterogeneo, le cui lingue che lo compongono sono interrelate l’una all’altra, proprio come quelle che Phillips utilizza in *Strange Fruit* e che variano gradatamente traducibilità a intraducibilità totale. In questo insieme fluido e dai contorni indistinti di lingua e movimenti culturali è come se traduttori e scrittori percorressero, non senza difficoltà, i tre sentieri di lingua, cultura e arte traduttiva che si incrociano costantemente gli uni agli altri. La meticolosa lettura e lo studio approfondito degli elementi linguistici e culturali di *Strange Fruit* sono stati fasi fondamentali per il processo di traduzione dello *stage play* phillipsiano e, quindi, e per le strategie traduttive dettate di volta in volta da un contesto diverso. Non è possibile, per ragioni di spazio, scrivere per esteso l’analisi ragionata di tutto il percorso traduttivo di *Strange Fruit*, ma si riportano qui di seguito alcuni esempi che lo hanno caratterizzato:

a. Processo di compensazione

Poiché non è possibile trasporre un ‘errore’ sintattico/morfologico/lessicale da una lingua all’altra, l’utilizzo del processo di compensazione⁹⁰⁸ ha contribuito a riprodurre in altri contesti altrettante peculiarità dell’italiano orale. L’uso errato delle forme verbali, come ad esempio nella frase «She ain’t talking to me»,⁹⁰⁹ è stato tradotto trasferendo l’errore sulla sfera pronominale, in questo caso, con la ripresa

⁹⁰⁷ Lotman J., *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (trad. di Ann Shukman), Bloomington, Indiana University Press, 1990, p.123.

⁹⁰⁸ Per «compensazione» si intende la tecnica di recuperare il residuo traduttivo di caratteristiche importanti del prototesto approssimando i loro effetti nel metatesto usando mezzi diversi da quelli usati nel prototesto. Hervey S. e Higgins I., *Thinking Translation: A Course in Translation Method: French to English*, London, Routledge, 1992.

⁹⁰⁹ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.11.

del pronome personale, usato prima nella forma tonica (*me*), poi in quella atona (*mi*) «A me non mi parla» (traduzione, p.267).

b. Espressioni idiomatiche

Una caratteristica tipica del linguaggio orale e colloquiale sono le espressioni idiomatiche e i termini o concetti culturospecifici, i quali, tuttavia, appartengono a un ambito di difficile resa da una lingua e cultura a un'altra. Per quanto riguarda le espressioni idiomatiche se è stato automatico attribuire a «give a buzz»⁹¹⁰ e a «give you some licks»⁹¹¹ le rispettive espressioni italiane “fare una telefonata” e “picchiare”, si è preferito rendere più colloquiale il tono della traduzione optando per «fare un colpo di telefono» (traduzione, p.296) e «ti dà quattro sberle» (traduzione, p.321). Meno automatico è stato il lavoro sulle espressioni «chickens coming home to roost»⁹¹² e «all kippers and curtains».⁹¹³ Errol usa la stessa frase di Malcolm X il quale in un'intervista aveva parlato dell'assassinio di Kennedy come di un caso di “chickens coming home to roost”. A tal proposito Roberto Giammanco, in *Malcolm X: rifiuto, sfida, messaggio* (1994), afferma: «L'allusione alla violenza contenuta nel sistema che non esita, quando è necessario, a sbarazzarsi dei suoi stessi capi, non era nuova nell'oratoria di Malcolm e solo chi non aveva seguito il maturarsi del contrasto tra la gerarchia di Chicago, con Elijah

⁹¹⁰ *Id.*, p.34.

Sull'OED alla voce *buzz* si legge: n.1."d. *spec.* The buzzing sound made by a telephone. Hence *slang*, a telephone call. Cfr. *OED Online*. Oxford University Press, September 2016.

⁹¹¹ "lick, n."a. A smart blow. (Cf. to lick on the whip, cited from c1460.) Also pl. (Sc. and north.), a beating, in phr. to get one's licks, give (one) his licks. Cfr. *OED Online*. Oxford University Press, September 2016.

⁹¹² Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.38.

⁹¹³ *Id.*, p.35.

Muhammad alla testa, e il «numero due» della setta ne restò stupito».⁹¹⁴ L'espressione corrisponde alle italiane «chi la fa l'aspetti» o «chi semina vento raccoglie tempesta». In *Strange Fruit*, però, Errol la usa in un contesto ben specifico dicendo queste parole: «We are here because you were there. The chickens are coming home to roost. That's all you are to me —a historical phenomenon».⁹¹⁵ Errol cerca di spiegare che i neri (“we”) si trovano in Europa a causa dei bianchi (“you”) che li hanno incatenati come bestie e deportati dall’Africa. Tradurre l’espressione malcolmiana con «tutte le pecore ritornano all’ovile» (traduzione, p.300, p.301) mi ha permesso di mantenere l’immagine dell’animale (ovvero, l’uomo bianco) che pur vagando, prima o poi, si dovrà rapportare con lo stesso spazio e contesto del recinto dal quale è partito (ovvero, il sistema sociale razzista e violento).

Caso contrario di strategia traduttiva è il detto che pronuncia Errol: «Well? Come on. They remember when this area was Cortina-country. You know, *all kippers and curtains* or whatever, don't they?».⁹¹⁶ Rosalie Hudson, nel suo libro *Dementia Nursing: A Guide to Practice* (2003), spiega esattamente il significato di *all kippers and curtains*, ormai caduto in disuso: «a ‘kippers and curtains culture’ [...] exists when people pretend to be well-to-do by having expensive curtains on the windows, but exist on a diet of inexpensive fish — that is, the outward appearance is not matched by the internal reality».⁹¹⁷ L’espressione, utilizzata dalla classe dei lavoratori inglesi degli anni '70 (soprattutto

⁹¹⁴ Giammanco R., *Malcolm X: rifiuto, sfida, messaggio*, Dedalo, Bari, 1994, p.84.

⁹¹⁵ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.39.

⁹¹⁶ *Id.*, p.35.

⁹¹⁷ Hudson R., *Dementia Nursing: A Guide to Practice*, Ausmed Publications, Melbourne, 2003, p.172.

quelle che vivevano nell'*East end* londinese) per descrivere quelle famiglie che volevano sembrare molto più benestanti di quanto in realtà fossero,⁹¹⁸ è stata resa con l'italiana «tutta apparenza e niente sostanza» (traduzione, p.296), tralasciando in questo caso il riferimento al lessico animale.

c. Culturemi

Il livello lessicale è quello in cui emerge in modo più evidente il rapporto tra la lingua e la cultura di un popolo attraverso i culturemi, ovvero «parole specifiche di una lingua che ne esprimono “l'anima”, il significato più recondito e dunque difficilmente trasponibili in una diversa cultura o addirittura quasi intraducibili».⁹¹⁹ *Strange Fruit*, che è pregno di elementi intimamente legati all'universo di riferimento di una cultura originaria, riporta culturemi legati storici, politici, economici e sociali. Ad esempio nel caso dei realia «bongo»⁹²⁰ e «mango»⁹²¹, che sono “riferimenti transnazionali”,⁹²² è stato automatico effettuare la trascrizione nel *target text* poiché essi sono ormai noti in tutte le lingue. La stessa strategia, però, è stata attuata con il «dashiki»,⁹²³ anch'esso trascritto in modo da conservare l'elemento originario poiché non esiste nessun corrispettivo italiano che possa indicare la casacca multicolore con

⁹¹⁸ Young M., Wilmott P., *Family and Kinship in East London*, Routledge, Usa-Canada, 2011, p.118.

⁹¹⁹ Bosco Colettos S., *Le parole del tedesco: incontro di lingue e culture*, Rosenberg & Sellier Editore, Torino, 2009, p.222 .

⁹²⁰ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.54.

⁹²¹ *Id.*, p.69.

⁹²² Ranzato, pur studiando la traduzione audiovisiva, classifica i culturemi tramite distinzioni molto utili per tradurre anche altri generi e definisce come “riferimenti transnazionali” «quegli elementi che pur essendo profondamente legati a una cultura per la loro origine, sono ormai molto noti anche in altre lingue e adottati da altre culture.» I. Ranzato, *La traduzione audiovisiva: analisi degli elementi culturo-specifici*, Roma, Bulzoni, 2010, p.12.

⁹²³ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.33.

lo scollo a ‘V’ e le maniche ampie, scampanate, tipica dei popoli africani e afroamericani.⁹²⁴ A metà strada tra la tecnica estraniante e quella addomesticante è stata la traduzione del piatto tipico caraibico «salfish and johnnie cakes».⁹²⁵ Nei Caraibi si usa fare colazione con i pesci sotto sale (salfish) e alcune focaccine fritte o bollite (le *johnny cakes*⁹²⁶) quindi, essendo un pasto privo di un corrispondente nella realtà culinaria italiana, «pesce salato e Johnnycakes» (traduzione, p.326) è stata la traduzione che più si adattava al contesto. *Salfish* può, infatti, riferirsi sia al baccalà che al merluzzo sotto sale, quindi il generico “pesci salati” rendeva l’idea delle diverse tipologie di pesce. Inoltre ho preferito lavorare sulla fonetica di *johnnie cakes* optando per la variante *Johnnycake* che, non presentando separazione tra i due lemmi, potrebbe rimandare al suono della *cheesecake*, ormai ampiamente usato anche in Italia.

In *Strange Fruit* sono molto numerosi anche i *realia* relativi alle offese a sfondo razzista. Tramite i soprannomi, ad esempio, Phillips fornisce dettagli sui personaggi e i rapporti sociali che hanno con la società. Se Vivien chiama «Jigaboo»⁹²⁷ gli amici del Fronte nero di cui Errol fa parte è perché vuole essere altamente offensiva e denigrante nei

⁹²⁴ Alison L., *Il linguaggio dei vestiti*, Armando, Roma, 2007, p.104.

⁹²⁵ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.59.

⁹²⁶ JOHNNY-CAKE: sb now chiefly dial; an Americanism (cf DA) of uncertain origin, but prob Indian; earliest record of Johnny-cake is 1739, of Journey-cake 1754, but evidence about their relationship is indeterminate. In Ja the senses are different from that in US: baked maize bread. 1. A sort of scone of flour or other starch ingredient, baked (or 'roasted' on a griddle). 2. A dumpling, fried or boiled. (But see quot 1959.) (Mostly rural and very widely used.) Cfr. Cassidy F. G. e Le Page R. B., *The Dictionary of Jamaican English* di, 2nd edition, University of The West Indies Press, Barbados, Jamaica, Trinidad and Tobago, 2002, p.251.

⁹²⁷ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.64.

loro confronti. Infatti, il termine *jigaboo*⁹²⁸ deriva da *bugaboo*⁹²⁹ che significa spauracchio e veniva usato, come afferma Shehu Sani in *Hatred for Black People* (2013), nei confronti dei neri afroamericani che avevano il colore della pelle molto scuro: «Jigaboo: very dark-skinned black people. Usually used among lighter-skinned African-Americans to refer to ones of very dark complexion. Made popular in the 1975 movie “Cooley High.” Often shortened to “Jig”». ⁹³⁰ Data l'impossibilità di optare per la trascrizione per conservare il riferimento a *bugaboo*, e quindi a qualcosa di spaventoso, si è tradotto *jigaboos* con «negracci» (traduzione, p.332) perché termine che evidenzia il senso dispregiativo dell'offesa fatta da Vivien. La protagonista principale, però, viene a sua volta denigrata dalla famiglia nei Caraibi con l'espressione «Miss Chalkie». ⁹³¹ L'offesa del soprannome è chiaramente collegata al rifiuto della donna per la sua cultura caraibica. Qui, si è optato per l'espressione «Signorina faccia di gesso» (traduzione, p.349) per almeno due motivi: conservare il riferimento al gesso (*chalk*) che lei utilizza in quanto insegnante, e al colore bianco del gesso che l'aggiunta di “faccia” ironicamente evidenzia.

d. Acronimi

Per quanto riguarda gli acronimi, la trascrizione è stata effettuata nei casi che non necessitano di traduzione per essere compresi al di fuori

⁹²⁸ "jigaboo, n." U.S. slang (depreciative and offensive). A black person; an African American. *OED Online*. Oxford University Press, September 2016. Web. 10 November 2016.

⁹²⁹ "bugaboo, n." **a.** A fancied object of terror; a bogey; a bugbear. *OED Online*. Oxford University Press, September 2016.

⁹³⁰ Shehu Sani, *Hatred for Black People*, XLibris, Bloomington (USA), 2013, p.353.

⁹³¹ Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, 1981, p.79.

dell'ambito culturale inglese, ad esempio, con «FBI»⁹³² e «CIA»⁹³³. L'opzione dell'esplicitazione tramite scioglimento di abbreviazione è stata invece pensata per la sigla «CRE»,⁹³⁴ ovvero «Commissione per l'uguaglianza razziale» (traduzione, p.286). In questo modo anche i lettori/spettatori che non ne conoscono il significato sarebbero facilitati nella comprensione del termine. Costituiscono un'eccezione le sigle che si riferiscono ai voti del sistema scolastico inglese contenuta nel seguente dialogo tra Vernice e Vivien:

<p>MOTHER: Well, you do know that they've moved her out of the GCE into the CSE stream, which means that her chances of ending up with an HND or even a BSc rather than just an OND are greatly</p> <p>VERNICE: Fockin CSE, GCE, CND, this that and the other just one seta flickin' initial to me. What the hell the matter with she?</p> <p>(SF, p.13)</p>	<p>MADRE: Allora, sai che l'hanno spostata dal grado GCE al CSE, il che significa che le sue possibilità di finire con un HND o anche un BSc piuttosto che un OND, sono di gran lunga diminuite.</p> <p>VERNICE: Fottuti GSE, GCE, CND, questo, quello e quell'altro, sono solo un mucchio d'iniziali del cazzo per me. Che diavolo c'ha che non va?</p> <p>(Traduzione, p. 269)</p>
--	--

In questo esempio, la *foreignization* è stata la soluzione più convenevole tramite la trascrizione fedele dell'elemento estraneo. Infatti, la rabbiosa reazione di Vernice si basa proprio sulla difficoltà di comprendere le sigle strettamente legate alla cultura inglese, quindi, mi è parso doveroso non tradurre o esplicitare gli acronimi per riportare nel contesto italiano lo stesso grado di incomprensione del sistema scolastico inglese che caratterizza il personaggio caraibico.

⁹³² *Id.*, p.34.

⁹³³ *Id.*, p.67.

⁹³⁴ *Id.*, p.26.

CAPITOLO IV LA PROPOSTA DI TRADUZIONE

STRANGE FRUIT

Caryl Phillips

Personaggi in ordine di apparizione

Madre
Vernice
Shelley
Errol
Alvin

Atto Primo

Scena Prima: Lunedì. Tardo Pomeriggio.

Scena Seconda: Lunedì. Più tardi quella stessa sera.

Atto Secondo

Scena Prima: Martedì. Mattino presto.

Scena Seconda: Martedì. Pomeriggio.

Atto Terzo

Scena Prima: Martedì. Sera.

Osservazioni sulla lingua

La lingua di *Strange Fruit* è un'accurata combinazione di *West Indian English (patois)*, di Inglese Standard e del dialetto regionale parlato dalla classe dei lavoratori inglesi. Attraverso la lingua si dovrebbe percepire la confusione socio-culturale che mette a repentaglio ogni speranza di armonia all'interno corpo politico familiare.

Strange Fruit è stato rappresentato per la prima volta allo Studio Theatre, Crucible Theatre, a Sheffield il 30 Ottobre del 1980. Fu diretto da Jimi Rand, con le scenografie di Louise Belson ed il seguente cast di attori:

Madre: Valerie Murrai

Vernice: Yvonne Gidden

Shelley: Sylvestra Le Touzel

Errol: Trevol Laird

Alvin: Paul Barber

ATTO PRIMO

SCENA UNO

L'azione si svolge nel salotto della villetta a schiera dei Marshall in una delle aree periferiche dell'Inghilterra. Anche se la zona non è un ghetto, è comunque un sobborgo. La stanza è angusta ma confortevole e ordinata. Sul muro destro dell'avanscena c'è una porta che conduce all'ingresso e, di seguito, al salone. Sul fondo del palcoscenico (leggermente decentrato verso destra) c'è un'altra porta che assomiglia al disegno di una tenda. Questa apertura conduce alle stanze da letto ed al bagno al piano superiore della casa. Sul muro destro dell'avanscena una porta scorrevole, che quindi non si può aprire spingendola o tirandola, conduce alla cucina. I principali mobili dell'arredamento sono i seguenti: contro la parete di fondo è posizionata una pesante credenza sulla quale c'è un centrino all'uncinetto, una grande zuppiera da punch col mestolo, un vaso di vetro giallo contenente fiori di plastica ed una scatola di fazzoletti di carta. Sulla destra dell'avanscena c'è una vetrina piena di stoviglie che nessuno ha usato e che mai verranno usate. Al centro della vetrina c'è un piatto raffigurante il Giubileo d'Argento della Regina e il mobile contiene anche alcune bottiglie di liquore ed in cima fotografie di famiglia. Sulla destra dell'avanscena c'è un piccolo tavolo al di sotto del quale si vedono degli album mentre, al di sopra di esso, uno stereo con le casse poste sul pavimento che completano la postazione musicale. Al centro della stanza c'è un divano nero di finta pelle con cuscini di colore arancio e giallo es sul fondo scena sinistro una poltrona con i braccioli. La stanza è completata da un televisore posto a sinistra dello stereo. Per quanto

riguarda l'ambiente circostante, la carta da parati è di cattivo gusto e dal muro pendono insoliti gingilli, alcuni poster Sub-Athena,⁹³⁵ uno specchio rotondo con una cornice di plastica intrecciata che imita quelle in ottone, ed alcuni uccelli di terracotta posti in modo che, volando via uno dopo l'altro, sembra stiano migrando per l'inverno. Le finestre che si affacciano sul mondo sono quelle sulla quarta parete e non sono necessari ulteriori chiarimenti a tal riguardo. Come ho detto prima, la stanza è molto piccola, quasi claustrofobica, ma in ordine.

Luci. Ore 17.00.

Si sente una chiave nella porta d'ingresso che subito si spalanca. Entra Madre con una busta della spesa. Chiude la porta, vi si appoggia e sospira profondamente. Pur essendo ben curata e vestita, sembra che non abbia mai avuto un solo giorno di riposo in tutta la sua vita. Sulla soglia dei cinquant'anni, pensa e agisce scrupolosamente, anche se con una prematura calma autunnale. Eppure, da una piccola incrinatura della sua corazza si avverte angoscia. Lei sa che tutto ciò che sta per accadere è inevitabile, così, come sempre, si prepara al peggio. È chiaro che i sentimenti gemelli di amore e paura sono al cuore della sua indole. Posa a terra la borsa, si sfilava la giacca e la appende allo schienale della poltrona. Va verso il divano e si siede per un attimo da sola con i suoi pensieri.

⁹³⁵ Negli anni '80 del Novecento, *Athena* o *Sub-Athena* era il nome di un gruppo di negozi che ha venduto poster in Inghilterra fino al 1995. Alcuni tra questi diventarono molto famosi come quelli dell'artista inglese James Cauty per *The Lord of the Rings* e per *The Hobbit*. Per approfondimenti cfr. *The Advertising Red Books: Advertiser, business classifications*, LexisNexis, 2010 (p.1754); e anche l'articolo apparso sul *The Guardian*: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/jul/01/athenas-best-posters-not-just-tennis-girl-and-muscle-man-in-pictures>

VERNICE: [*Dalla cucina*] Ragazza, già a casa? Vivien mi senti?

[Richiude la porta alle sue spalle e va nel salotto attraversando la porta scorrevole aperta. Vernice è robusta e più o meno della stessa età di Madre. Indossa un foulard sulla testa, sandali Scholl e vestiti larghi che, con il suo atteggiamento spensierato, comunicano un modo semplice di vivere e quello che le piace programmare. Sebbene non in maniera vendicativa, le piace turbare le persone e guardare la TV col volume a volte appositamente alto. Per lei non è poi tanto l'Inghilterra il nemico. La vita era sempre stata una battaglia per la sopravvivenza. L'Inghilterra è solo il posto in cui le cose erano crollate, dove aveva visto la sua vita cambiare da una condizione benestante ad una molto incerta. Guarda Madre e si succhia i denti] Ragazza, com'è che non mi rispondi, ah?

MADRE: Stavo per farlo, non me ne hai dato il tempo.

VERNICE: Ragazza, te ne ho dato abbastanza, ma non l'hai sentito che ti chiamavo o che, ah?

MADRE: Stavo per farlo ma sono appena tornata da scuola.

VERNICE: Sei seccante, sai.

MADRE: Pensavo di avere chiuso la porta sul retro stamattina prima di andarmene.

VERNICE: Errol me l'ha aperta prima di uscire.

MADRE: Per andare dove?

VERNICE: Mica gliel'ho chiesto. È grande ormai, o ancora non l'hai notato? [*Si succhia i denti. Pausa.*] Alvin ritorna stanotte? Vedo tutte le sue cose stese lì.

MADRE: Dove sono?

VERNICE: Ragazza, che pensi che ci devo fare, ah? Le metto nel fottuto cestello in cucina.

MADRE: Domani.

VERNICE: Perché parli di domani, eh? Io ce li metto oggi in quel dannato cestello, ragazza.

MADRE: Domani torna Alvin e i suoi vestiti li stiro oggi.

VERNICE: Allora, perché non dici così invece di farmi incazzare.

MADRE: [*Sospira.*] Vuoi del tè, Vernice?

VERNICE: Dammi qua, dai, fatti dare una mano, ah.

[Non prova a farlo.]

MADRE: No, tranquilla, [*Si alza e va in cucina.*] Il bollitore elettrico è ancora rotto quindi faccio bollire l'acqua in un pentolino. Non ci vorrà molto se per la signora va bene.

VERNICE: Va bene.

MADRE: Tutto qui?

VERNICE: [*Si succhia i denti .*] Ragazza che vuoi dire ora? Rompi quando cominci a fare l'interrogatorio.

MADRE: Nel cesto del bucato?

VERNICE: Che c'è? Pensi che mi voglio rubare qualche vestito di tuo figlio per farli mettere a mia figlia? [*Si succhia i denti.*]

MADRE: Buon Dio, Vernice, mi chiedevo solo se Errol ne avesse portato via qualcuno perché non ho ancora avuto tempo di lavarli. Non ti sto accusando di niente.

VERNICE: Bene ragazza, che ne so. Io li ho solo portati nel cesto e poi gli ho fatto fare le sue cose, o almeno quello che gli pare e piace.

MADRE: Ho capito.

VERNICE: Vabbè, Alvin non è mica quel tipo di ragazzo che si mette il fratello sotto i piedi per rubargli un paio di calzini. Loro due, da quando li conosco, vanno abbastanza d'accordo. Buoni soci.

MADRE: Buoni che?

VERNICE: Buoni soci. Ragazza non sei al passo coi tempi, come al solito.

[Madre ritorna con due tazze da tè – senza piattini]

MADRE: Allora, Alvin potrebbe pure mettere a posto ogni tanto la sua roba. È diventato un po' prepotente.

VERNICE: Ragazza che cattiva che sei a volte. Perché non li lasci stare i ragazzi ah! Sono ancora giovani e ci mettono tempo per fare tutto. Dovresti solo ringraziare che tutt'e due non si cacciano nei guai con polizia o altro.

MADRE: Dovrei essere contenta e grata per cosa? Vernice, i miei ragazzi non hanno mai avuto nessun tipo di problema. Loro si sono diplomati col livello "O" ed "A" e sono andati al College, e tu vieni a dirmi che dovrei essere felice se già è tanto che si stiano tenendo fuori dai guai.

VERNICE: [*Si succhia i denti.*] Bella mia, non è che per loro è facile, con te che arrivi lì come una maestrina e gli stai sempre addosso già da ora che sono così giovani. Sei dannatamente dura con loro, lo sai.

MADRE: Credo che sia io a doverlo giudicare questo. Guarda Vernice, ho un sacco di lavoro da fare e sono stanca.

VERNICE: Che cazzo. Sono venuta a chiederti un favore, ma però se vuoi me ne vado...

MADRE: Dai per l'amor del cielo, dimmi.

VERNICE: È per Charmain.

MADRE: Allora?

VERNICE: A me non mi parla.

MADRE: Ancora! Bisogna dirle qualcosa.

VERNICE: Quando Charmain si ficca in testa che non deve parlare, non parla a nessuno, senti a me.

MADRE: [*Sospira.*] Per quanto andrà avanti?

VERNICE: Solo due o tre giorni ma oddio, sembrano settimane con me e lei da sole in casa. Secondo me gli manca un padre.

MADRE: Ma, Vernice, sono otto anni che Wilfred è morto.

VERNICE: Pensi che non lo so?

MADRE: Mi spiace. Cosa vuoi che faccia?

VERNICE: Ragazza, che ne so, pensavo che tu che sei un'insegnante e sei abituata ai capricci e alle cose dei ragazzi, che forse ci puoi parlare e mettergli un po' di buon senso in quella testa di cazzo.

MADRE: Ok, come va a scuola?

VERNICE: E che ne so ragazza. L'ultimo incontro con i genitori che ha avuto è stato più o meno due anni fa, e quella volta andava bene.

MADRE: Sciocchezze!

VERNICE: Che significa sciocchezze? Ti ho detto che allora andava bene, o forse pensate che solo a voi vi escono intelligenti, eh? Senti, non fare la snob con me signorina che ci conosciamo da un sacco e non farglielo dimenticare nemmeno al tuo culo, ah?

MADRE: Vernice, l'incontro coi genitori è due volte all'anno ed ora lei è in quinta classe, dovresti avere una pagella bimestrale.

VERNICE: E dov'è che secondo te dovevo prenderle?

MADRE: Allora, lei non te ne ha dato nemmeno una?

VERNICE: [*Si succhia i denti.*] Darmi che, ragazza? Tutto quello che mi ha dato è una sfilza d'occhiate sconce una dopo l'altra. [*Pausa.*] Credi che devo andare a chiedergliela?

MADRE: [*Si succhia i denti.*] Ovvio. Guarda Vernice, Se riuscissi a darci un'occhiata potresti avere l'opportunità di scoprire perché fa così.

VERNICE: T'ho detto che non so nemmeno se l'ha presa 'sta cazzo di cosa. Che diavolo, gliela devo andare a chiedere. [*Si alza*] Dio mio, non gli piacerà per niente.

MADRE: Non deve piacerle, è suo dovere, per amor di Dio.

VERNICE: Gliela chiederò.

[VERNICE esce passando per la cucina. MADRE si alza e porta le due tazze in cucina. Nel tragitto risollewa la busta della spesa; dopo poco torna indietro con il cesto pieno dei vestiti di ALVIN ed inizia ad ordinarli. Si sente la porta sul retro sbattere. VERNICE rientra con la pagella.]

MADRE: Fatto?

VERNICE: Ce l'ho, ma la ragazza me l'ha buttata addosso e se n'è uscita di casa come una furia.

MADRE: Ok, aprila allora. Va' avanti.

VERNICE: Aprila tu.

[MADRE la prende, la apre ed inizia a leggere.]

Beh?

MADRE: Non sta andando molto bene.

VERNICE: Cosa?

MADRE: Allora, sai che l'hanno spostata dal grado GCE al CSE, il che significa che le sue possibilità di finire con un HND o anche un BSc piuttosto che un OND, sono di gran lunga diminuite.

VERNICE: Fottuti GSE, GCE, CND, questo, quello e quell'altro, sono solo un mucchio d'iniziali del cazzo per me. Che diavolo c'ha che non va?

MADRE: Bene, niente, che un...

VERNICE: Niente? Se non ci riesco nemmeno a parlare con mia figlia qualche problema ci sarà.

MADRE: Credo che faresti meglio ad andare dalla sua insegnante. Qui dice che è anche preoccupata per il suo assenteismo.

VERNICE: Quale cazzo di assenteismo? Non si è saltata un giorno di scuola da quando aveva otto anni.

MADRE: Ma...

VERNICE: Nessun cazzo di ma. Mi ha proprio rotto le palle a 'sto giro.

[Si alza.]

MADRE: Siediti e ascolta Vernice. Vengo con te e le parliamo assieme se vuoi.

VERNICE: Inutile, se n'è appena andata. A chi cavolo pensa se comunque non sta nemmeno andando a scuola.

MADRE: Okay dai, ti richiamo domani dopo il lavoro.

VERNICE: Che significa domani dopo il lavoro?

MADRE: Significa quello che ho detto.

VERNICE: Vuoi dire domani allora non lo fai lo sciopero con noi?

MADRE: Vernice, che significa scioperare con “noi”. Quando mai hai lavorato in vita tua.

VERNICE: Ragazza, io sono una vedova con una casa e una figlia a cui badare. Non ti scordare che non c’ho avuto nemmeno un uomo in casa.

MADRE: Mmmmm.

VERNICE: Che stai dicendo?

MADRE: Niente.

VERNICE: Ripetilo.

MADRE: Non ho detto niente.

VERNICE: Fatti dire ragazza mia. Quando ti decidi a unirti alla razza di colore vedrai tutte le volte che nessuno ti prende a calci in culo quando gli pare e piace. [*Si alza.*] Vado a fare le cose mie.

[*Va via attraversando la cucina. MADRE singhiozza e si distende di nuovo. Poco dopo sente il campanello della porta principale.*]

MADRE: Dannazione!

[*Voleva stare da sola. Va verso l’ingresso e si sente la porta principale aprirsi.*]

Ciao Shelley. Come mai qui a quest’ora?

SHELLEY: In realtà nulla, Signorina, devo solo lasciare questi album per Errol.

MADRE: Bene, entra allora. Non devi fare complimenti in questa casa, lo sai.

SHELLEY: Sì lo so, grazie.

[Entra MADRE seguita da SHELLEY. Ha sedici anni, è abbastanza carina con i capelli castano scuro all'altezza delle spalle ed è truccata poco. Si veste con cura e preferisce una gonna o un vestito ai pantaloni. Non indossa alcun gioiello e non ha lo smalto sulle unghie, non ne ha bisogno.]

MADRE: Allora, piove da molto?

SHELLEY: Non da tanto in realtà. Ha ricominciato quasi dieci minuti fa, ma adesso piove davvero forte.

MADRE: Accidenti!

SHELLEY: Ma sembra stia per smettere, credo; uno di quei tuoni veloci che a volte si sentono.

MADRE: Togli pure la giacca e appendila. Se vuoi apro il tuo ombrello in cucina.

SHELLEY: Sì, grazie.

[MADRE prende l'ombrello e va via. SHELLEY alza la voce in modo che possa sentirla.]

Allora Signorina, è abbastanza brutto rimanere intrappolati in questo posto, la città dico, per non parlare del fatto che piove sempre.

MADRE: [*Ritornando*] Che vuoi dire con "intrappolati"? Non sei in trappola.

SHELLEY: Lo sono Signorina. Dove li prendo i soldi per salire su un autobus e andare in campagna o al mare? I miei sono tirchi. Penseranno che posso vivere con le razioni del Biafra o roba del genere.

MADRE: Capisco, ma io penso che potresti trovarti un lavoro.

SHELLEY: Sì ma come faccio a lavorare e a superare gli esami. Esco quasi tutte le sere, e se non è per una cosa è per un'altra. [*Pausa*] E inoltre non penso che ad Errol piacerebbe. Dove c'è una donna c'è anche lui, e l'uomo essendo 'cacciatore'...

MADRE: Che cosa?

SHELLEY: 'Cacciatore'.

MADRE: Non vorrai far caso a queste sciocchezze.

SHELLEY: No, penso di no. [*Pausa*] Lui non è a casa, vero Signorina?

MADRE: Quale è il problema.

SHELLEY: Niente.

[*SHELLEY singhiozza. Pausa.*]

MADRE: È tutto ok, Shelley?

SHELLEY: Sì Signorina, perché?

[*Pausa. MADRE la guarda più da vicino.*]

MADRE: Senti Shelley, è per Errol?

SHELLEY: Signorina, è solo che a volte si comporta male e mi porta al limite. Dio, a volte se litighiamo devo anche mentire su quello che penso.

MADRE: Che vuoi dire?

SHELLEY: Bene, io lo devo fare, Signorina. Non posso farci nulla a meno che io non lasci casa per due giorni o roba del genere.

MADRE: Cosa devi fare?

SHELLEY: Comprare e mangiare qualcosa di inglese, interrompere lo sciopero. Voglio salire su un autobus, perché devo. E devo andare a scuola e cose del genere, ma se gli dico che l'ho fatto potrebbe uccidermi.

MADRE: Non fare la stupida, Shelley.

SHELLEY: Signorina, non mi chiami stupida. Tutti mi chiamano così, solo perché non sono di colore non significa che io sia stupida o che non sia capace di fare niente.

MADRE: Shelley.

SHELLEY: Lei non sa cosa significhi, Signorina, essere pian piano tagliati fuori dalla vita di qualcuno dopo due anni perché all'improvviso decide che non vai più bene o roba del genere. Mi parla a malapena, difficilmente dice qualcosa senza pretenda di aver ragione, ed raramente quello che dico è giusto, e tutto il tempo è un noi e loro, o tu ed io, o dalla nostra parte e dalla vostra parte, e non riesco a sopportarlo. Non posso.

MADRE: Calmati, Shelley. Sei venuta per una chiacchierata con me e mi fa piacere. Ti sto ascoltando.

SHELLEY: Sì, Signorina.

MADRE: Ascolta, perché non la chiudi qui allora? Vi lasciate. Digli che è finita.

SHELLEY: Non posso.

MADRE: Oh, dai Shelley, che significa che non puoi? [SHELLEY *inizia a piangere.*] Shelley, quale è il problema.

SHELLEY: Mi dispiace, Signorina.

MADRE: Non c'è niente per cui essere tristi, dopo tutto ...

SHELLEY: Signorina, penso di essere incinta.

MADRE: Lo pensi e basta?

SHELLEY: Ne sono abbastanza sicura, Signorina. Avrò i risultati del test domani pomeriggio.

[Pause.]

MADRE: L'hai detto ad Errol?

SHELLEY: No Signorina.

MADRE: Perché no?

SHELLEY: Gliel'ho detto perché, Signorina, non sembra darmi molta importanza in questi giorni.

MADRE: Bene, evidentemente ti ha dato ben altre attenzioni.

SHELLEY: Signorina!

[Ricomincia a piangere.]

MADRE: Mi dispiace, Shelley. Cosa faremo?

SHELLEY: Non lo so, Signorina.

MADRE: Ok, qualcuno dovrà dirglielo.

SHELLEY: Sì, Signorina.

MADRE: E tu non vuoi farlo?

SHELLEY: Non è questo, Signorina. Voglio solo esserne sicura prima.

MADRE: Ed i tuoi genitori. Lo sanno?

SHELLEY: Lei è l'unica persona a cui l'ho detto, Signorina.

MADRE: Ed i tuoi amici?

SHELLEY: Lei è l'unica a saperlo, Signorina. [*Pausa*] Signorina, non è stata colpa sua.

MADRE: Che significa?

SHELLEY: Non ho preso la pillola, Signorina.

MADRE: E non avete usato nessuna protezione?

SHELLEY: Signorina –

[Piange di nuovo]

MADRE: Shelley.

SHELLEY: Gli avevo detto che stavo prendendo la pillola, Signorina.

MADRE: Gli avevi detto ... perché?

SHELLEY: Dovevo, Signorina, o non sarebbe mai uscito con me. Signorina non posso prendere la pillola perché sono Cattolica e se i miei genitori lo scoprissero mi ucciderebbero.

MADRE: Suppongo anche che tu escluda un aborto.

SHELLEY: Non voglio ucciderlo, Signorina. È qualcosa da condividere, non posso ucciderlo. Per favore, Signorina, non posso.

MADRE: Ok, Shelley, capisco. Andrà tutto bene. Penso che dobbiamo prenderci un drink. Brandy? [SHELLEY *annuisce*, MADRE *si alza e va verso l'armadietto*.] Non sembra ci sia molto da fare fino a domani allora.

SHELLEY: No , Signorina.

MADRE: Esci stasera?

SHELLEY: Penso di sì, Signorina. Errol mi ha detto che ci saremmo visti verso le otto al club.

[MADRE attraversa il palcoscenico e le porge il drink.]

MADRE: Abbiamo tempo allora. Posso mostrarti il mio album mentre beviamo?

SHELLEY: Signorina?

[MADRE attraversa il palcoscenico e tira fuori l'album da un cassetto in fondo alla credenza.]

MADRE: È un album fotografico, di casa nostra. [*Guarda l'orologio*.] Non sono nemmeno le sei ancora, non sei in ritardo.

SHELLEY: [*Strofinandosi gli occhi con il palmo della mano*] Lo so, Signorina. [*Pausa*.] Ci sono foto di Errol da piccolo?

MADRE: [*Ride.*] Abbastanza. [*Si avvicina a Shelley e si siede.*] Non te le ha fatte mai vedere?

SHELLEY: No, Signorina. Una volta io ho tolto fuori un sacco di mie foto da bambina, ma lui disse che le fotografie negano il progresso, tutto qui.

MADRE: Vuoi qualcos'altro nel brandy?

SHELLEY: Non so, Signorina. Va bene così.

MADRE: Va bene.

[*Si siedono a guardare l'album. Quasi subito sentono il suono di una chiave nella porta.*]

SHELLEY: Oddio, Signorina, è Errol. Gli dica che sono capitata qui per lasciare i dischi. [*Si alza.*] Farei meglio ad andarmene ora.

[*MADRE chiude l'album ed ERROL entra dall'ingresso. Trasporta un grande pacco avvolto in una carta marrone che appoggia contro la parete di fondo. ERROL ha 21 anni ed è di altezza e corporatura media. Si sente un bel ragazzo, ma preferisce non vestirsi elegante per non essere considerato vanitoso. Quindi, si veste in modo sciatto visto che è la mente ciò che conta e di tanto in tanto indosserà un muso lungo come segno di protesta per poi toglierlo pochi giorni dopo considerandosi "esaurito". Non riesce a decidere se essere Afro o meno e, quindi, tiene i suoi capelli senza forma ben in ordine.*]

ERROL: Che ci fai qui?

SHELLEY: È tutto ok, stavo giusto andando via.

ERROL: Grande, risposta esatta.

SHELLEY: Sono venuta da queste parti per lasciare dei dischi.

ERROL: E quindi?

MADRE: Cosa è quel pacco?

ERROL: Oh quello? È un pacco.

[Si sposta e va a sedersi. Pausa.]

MADRE: Asciugati il naso, Errol. Quanti anni hai ora?

ERROL: [*Pulendosi il naso con le maniche*] Quarantatré, quasi quarantaquattro.

[MADRE scuote la testa e si alza per metter via l'album fotografico.]

SHELLEY: Allora è tutto a posto per stasera?

ERROL: Cosa?

SHELLEY: Stasera.

ERROL: [*Gesticolando con la mano*] No, cosa.

MADRE: Non fare lo stupido.

ERROL: Okay lo so cos'è, ma che ci fa qua?

MADRE: Shelley ed io stavamo solo guardando qualche foto. [*Torna indietro e si siede.*] Non ho capito perché non mostri un po' di interesse.

ERROL: Per cosa?

MADRE: Cose.

[ERROL si succhia i denti.]

ERROL: Le fotografie negano il progresso.

SHELLEY: Io credo che siano belle.

ERROL: Questo lo credi tu, vero?

MADRE: Dai, basta litigare.

ERROL: Chi sta litigando? Noi non stiamo litigando, sei tu.

MADRE: Bene, comunque Shelley, se mai vorrai dare un'occhiata alle foto, sai dove sono.

SHELLEY: Grazie.

ERROL: Ce le ha già le sue 'radici'. Perché devi costringerla?

SHELLEY: Non mi sta costringendo.

MADRE: No, non lo sto facendo, solo che è normale voler sapere qualcosa sul passato del tuo fidanzato.

ERROL: Bene, io vivo nella realtà.

MADRE: Scusa?

ERROL: Un mondo di realtà e brutalità.

SHELLEY: Farei meglio ad andare ora.

MADRE: Guarda, per amor del cielo siediti, Shelley, e vi porto del tè prima che usciate.

SHELLEY: Non so se dovrei.

MADRE: Oh dai, siediti. Non ti morde nessuno. Vado a vedere cosa abbiamo

[Va in cucina. SHELLEY si siede. Pausa.]

ERROL: Mamma sta per improvvisare del capretto solo per te lo sai?

SHELLEY: Scusa?

MADRE: [*Urlando*] Errol, piantala.

ERROL: Sta per cucinare cose Afro-Americane e un bel po' di patate.

MADRE: [*Divertita*] Senti Shelley, non dargli retta.

ERROL: Shelley, ragazza, spero tu sappia che noi mangiamo tutti cibo per gatti, Kit-e-Kat, e una scatoletta grande di Whiskas la domenica.

MADRE: Ma non fare il cretino. Hai notato comunque i prezzi del cibo per gatti ultimamente?

SHELLEY: Che vuoi dire, dai, parla!

MADRE: [*Viene dalla cucina*] Mangiamo insalata, Shelley. Non ascoltarlo, fa solo il cretino.

ERROL: Insalata! Fa un freddo del cazzo fuori. Ha appena smesso di piovere.

MADRE: Bene, non ho nient'altro da farti mangiare.

ERROL: Pensavo che avevi detto di andare a comprare qualcosa oggi per il ritorno di Alvin.

MADRE: E quindi?

ERROL: E quindi dov'è?

MADRE: È in cucina. Ma io ho solo due mani, lo sai.

ERROL: Sono quasi le sei, non è colpa delle tue mani se te ne sei stata seduta Dio sa per quanto tempo.

MADRE: Errol, appena ho messo piede in casa è spuntata Vernice...

ERROL: Oddio.

MADRE: ... e dopo essermi liberata di lei, è venuta Shelley, non che mi abbia dato fastidio, ma dove trovavo il tempo per cucinare? Non sono un mago.

[*Ritorna in cucina.*]

SHELLEY: Ha ragione, Errol. Vernice parla tanto, lo sai. Ricordo che la prima volta che l'ho incontrata un...

ERROL: Da quando sei esperta di Vernice e della stanchezza post-insegnamento?

SHELLEY: Ma ha ragione, non è vero?

ERROL: Non hai risposto alla domanda. Allora... [*Aspetta impaziente e si succhia i denti.*] Ehi! È venuta qui prima.

MOTHER: Non sono sorda, Errol.

ERROL: Sì però sei laggiù, e pensavo che non potessi sentire.

MADRE: [*Ritornando*] Okay, ora sono qui e posso sentire benissimo, grazie. Prima quando?

ERROL: Bene, è venuta ed ha ritirato i panni dallo stendino. Lei ed il suo amante, Stanley il lattaiolo volante.

MADRE: Cosa? Stai dicendo che lui l'ha aiutata?

ERROL: Sì. È stato un vero e proprio attacco su due fronti. C'è qualcosa di male? Mica ha le pulci. I vestiti sono ancora buoni da mangiare o che?

MADRE: Sono sicura che Stanley non abbia le pulci, stava solo passando, tutto qui.

ERROL: Oh non farmi ridere. All'una del pomeriggio? Quale lattaiolo conosci che porta il latte all'una del pomeriggio? Riesco a sentirlo proprio ora. 'Sì caro, è vero. Noi abbiamo l'unico lattaiolo nero in Inghilterra, ma la cosa sconveniente è che lui non si alza dal letto prima di mezzogiorno, e non inizia i suoi giri prima dell'una, poverino! La sera leoni e la mattina coglioni, che peccato!

MADRE: Sciocchezze! Stanley è sempre qui al massimo alle otto.

ERROL: Esattamente, e se ne ritorna sempre per le undici.

MADRE: Comunque, Errol. Non sono affari tuoi. Shelley, come condimento vuoi salsa francese, Blue Cheese, o maionese?

ERROL: Non la sa qual'è la differenza.

MADRE: Errol!

SHELLEY: Blue Cheese, grazie Signorina.

MADRE: Sarà pronto in un minuto. Possiamo mangiare qui sulle gambe se volete.

SHELLEY: Va bene, onesto, perfetto.

[MADRE sorride e ritorna in cucina.]

ERROL: Che c'è?

SHELLEY: Mangiare sulle gambe.

ERROL: Oh capisco. Ti sembra come se qualcuno ti stesse facendo un favore. [*Ancora a MADRE*] Comunque cosa voleva Vernice?

MADRE: È preoccupata per Chairmain.

ERROL: Lei è esaurita.

MADRE: Chi?

ERROL: Chairmain, anche se credo che entrambe lo siano tutt'e due.

MADRE: Non è molto carino.

ERROL: Nemmeno Vernice lo è.

MADRE: Tu sei stata alle scuole medie insieme a Chairmain, vero Shelley?

SHELLEY: Sì, *Signorina*, siamo state nella stessa classe quasi per tutto.

MADRE: La incontri ancora adesso?

SHELLEY: Solo in giro, è un po' cambiata.

ERROL: Te l'ho detto io che è esaurita. Bel casino.

MADRE: Errol, cresci.

SHELLEY: È come se si fosse rifugiata in se stessa.

ERROL: E per giunta perversa.

[MADRE entra con tre insalate su un grande vassoio. Rivolge ad ERROL un'occhiataccia.]

MADRE: Non è molto, Shelley, ma spero ti piaccia.

SHELLEY: Sembra ottimo, Signorina. Non avevo mai assaggiato il blue cheese prima.

MADRE: Dai, se me lo avessi detto avrei potuto darti qualcos'altro.

SHELLEY: No, va bene. Voglio provarlo comunque..

MADRE: Va bene, ma se non ti piace basta dirlo.

ERROL: Ehi, Shelley. Sai che fa venir voglia di ...

MADRE: Errol!

ERROL: Va bene. Va bene.

SHELLEY: È buono.

MADRE: Posso accendere il televisore mentre mangiate?

ERROL: Dio mio, no!

MADRE: Ma c'è il notiziario.

ERROL: Oh, e allora va tutto bene? Oggi sessantotto ragazzi sono stati condannati per aver complottato di stare in un angolo della strada e tutti e sessantotto erano neri. È solo quando alzi lo sguardo che ti rendi conto che sta parlando un cazzo di giornalista nero. Un dannato Zio Tom.

MADRE: Per amor del cielo, Errol. Non va sempre tutto così.

ERROL: Oh sì.

MADRE: Bene, vuoi ascoltare qualche disco allora? Shelley, forse dovresti mettere uno di quelli che hai portato ad Errol, o magari metto uno dei miei se vuoi.

SHELLEY: Va bene, Signorina.

ERROL: Oddio, eccolo, Johnny non sto al sole da parecchio Mathis ...

MADRE: Bene, lui non è cattivo come te.

ERROL: Uh.

[Silenzio. ERROL si sente stuzzicato.]

SHELLEY: [Ad ERROL] Laurie Cunningham⁹³⁶ era in tv ieri. L'hai visto?

[Nessuna risposta.]

MADRE: No, non l'ho visto. È stato bravo?

SHELLEY: Fantastico.

MADRE: Tu l'hai visto Errol?

ERROL: No.

MADRE: Quale è il problema? Hai smesso di sostenerlo?

ERROL: Non l'ho mai sostenuto. Non si tifa solo per le persone ma per le squadre.

SHELLEY: Errol tifa per il West Bromwich Albion.⁹³⁷

MADRE: Ma lui non gioca più per loro, vero?

ERROL: E beh?

SHELLEY: Va bene anche perché Cyrille Regis e Brendon Batson ancora giocano. Sono loro i suoi eroi ora.

⁹³⁶ Negli anni '50, Laurie Cunningham fu il primo calciatore nero a giocare nella nazionale inglese in un campionato internazionale. Giocò per molte squadre tra cui il West Bromwich Albion ed il Real Madrid. Nel West Bromwich fu uno dei tre calciatori che formavano il "The Three Degrees" (da un famoso trio vocale dell'epoca) insieme a Cyrille Regis e Brendon Batson. Allenato da Ron Atkinson, il West Brom passò alla storia proprio perché schierava regolarmente in campo Laurie Cunningham, Cyrille Regis e Brandon Batson: era la prima volta che una squadra inglese faceva giocare calciatori neri, cosa insolita a quei tempi visto che il calcio era uno sport sostanzialmente per bianchi. Per approfondimenti cfr. Matthews T., *West Bromwich Albion: The Top 100 Matches*, Amberley Publishing, Gloucestershire, 2013.

⁹³⁷ Il *West Bromwich Albion Football Club* (chiamato anche *Albion*, *West Brom* o *WBA*) è una società calcistica inglese che gioca in *Premier League*, con sede a West Bromwich nel West Midlands. *Id.*

ERROL: Guarda, io non ho eroi, va bene! Chi fa l'eroe ad un certo punto deve sottoporsi al rituale della disfatta e posso fare a meno di questo tipo di seccature.

MADRE: Che ti succede?

ERROL: Niente.

MADRE: Dai, c'è qualcosa.

ERROL: Non c'è niente, va bene? N-I-E-N-T-E. Niente.

MADRE: Non siamo stupide, Errol, possiamo capire.

ERROL: Oh!

MADRE: Che significa?

ERROL: Significa quello che significa.

MADRE: Non sono una bambina, lo sai. Io non sono uno dei tuoi amici del college o del Fronte nero o come li chiami tu. Non puoi andartene in giro trattandomi di merda e comportandoti come un bimbo di cinque anni, mi raccomando, vedi di non scordartelo.

ERROL: Scordare che? Scordare che?

MADRE: Non mi importa di discutere con te.

ERROL: Non ti importa cosa? Beh?

SHELLEY: Forse è meglio se ora vado a cambiarmi per stasera.

MADRE: Okay allora Shelley, Errol ti accompagna alla porta.

ERROL: Vada al diavolo, lo sa dov'è la porta.

MADRE: Sono piena, Signorina, ma era squisito. Non si offende se ne lascio un po' vero?

[Si alza.]

MADRE: Certo che no. Tieni, ti prendo l'ombrello.

[MADRE va in cucina per prendere l'ombrello e ritorna nel soggiorno.]

SHELLEY: Ci vediamo alle otto, Errol.

[Lui annuisce. SHELLEY e MADRE lasciano la stanza e si sente

MADRE che accompagna SHELLEY alla porta principale. ERROL pungola con le dita il cibo. MADRE ritorna.]

MADRE: Suppongo che per te sia giusto.

ERROL: Cosa?

MADRE: Quello che hai appena fatto.

ERROL: Cosa ho appena fatto?

MADRE: Dannazione lo sai cosa hai appena fatto. Fino a quando hai intenzione di continuare a prendere in giro quella ragazza? Non è un giocattolo o un gioco, lei ha anche dei sentimenti. Ok? Quanto ancora pensi di prendere in giro le persone? Punto e basta.

ERROL: Non sto prendendo in giro nessuno, e se qualcuno pensa che io lo sto facendo, bene, è solo un'impressione, ok?

MADRE: Errol, guardami.

ERROL: Ti sto guardando.

MADRE: Che problema c'è?

ERROL: [*Sbattendo a terra il piatto.*] Per amor di Dio, smettila di farmi queste domande! Non c'è niente che non va in me. Sono padrone di me stesso e se pensi che ho qualcosa che non va è solo una tua impressione. Vattene, e al diavolo queste preoccupazioni inutili. Io sto bene, anzi molto bene, grazie. Voglio finire il mio tè in pace.

[Prende il piatto ed inizia a mangiare.]

MADRE: Bene. Pensi che io sia stupida, dove passi le giornate?

ERROL: Non sono affari tuoi.

MADRE: Te lo dico io dove. In quella puzzolente topaia che chiamano *cafe*.

ERROL: Chi la chiama topaia?

MADRE: Tutti la chiamano topaia.

ERROL: Io non la chiamo topaia.

MADRE: Tu non sei tutti e prima scendi dalle nuvole meglio è. Guardati allo specchio! L'hai mai fatto? Ventuno anni, una laurea in Economia in un buon college, il mondo attorno a te e tu te ne stai seduto su quel culo tutto il giorno con questi negri e drogati a parlare di Africa.

ERROL: A parlare di che?

MADRE: Non so di cosa parlate, ma perché non ti trovi un lavoro come tutti gli altri?

ERROL: Trovare cosa?

MADRE: Un lavoro per l'amor del cielo. Fai un po' di ordine nella tua vita ed affronta le tue responsabilità e la realtà.

ERROL: Che realtà conosci tu, o che responsabilità avrei io, dimmi solo questo?

MADRE: Per cominciare hai delle responsabilità nei miei confronti.

ERROL: Ho responsabilità verso me stesso, solo verso me stesso, quindi non uscirte con nessuna legge naturale di obbedienza del cazzo soltanto perché sei tu ad avere delle responsabilità verso di me, il che è peggio no?! Perché questo è il Comma 22 di chi ha figli. Ci sei dentro fino al collo e tu vivi o muori per dei principi morali. [*Pausa*] Cioè, che vuoi che faccia? Andare a lavorare per la commissione per l'uguaglianza razziale?

Entrare in polizia? Sostenere il Parlamento? O forse vuoi che mi candido per un lavoro al McDonald di Trevor e passi tutto il giorno a parlare della merda che c'è in tv!

MADRE: La tua realtà, Errol, è quella ragazza, ed hai il dovere, la responsabilità di prenderti cura di lei, aiutare lei non te stesso.

ERROL: Tutte stronzate.

MADRE: Gesù!

ERROL: ...era un ragazzo bianco ed io sono nero, quindi non darmi immagini frantumate da adorare.

MADRE: Dimmi solo cosa avete intenzione di rifare sciagurati bastardi, al più date alle persone di colore un nome cattivo.

ERROL: Noi siamo in marcia. Africa.

MADRE: Non dire sciocchezze, Errol. Come diavolo andreste in Africa, a nuoto? Hai un conto scoperto che è quanto il debito nazionale e più resti seduto a dire cazzate più aumenta. Questa è la verità. Figlio mio non so che tipo di economia ti abbiano insegnato, ma le basi sono così chiare che le capirebbe anche un matto.

ERROL: [*Ora più controllato*] Cosa vuoi capire tu? Anche il tuo dirimpettaio, che forse sa fare solo sottrazioni, ne sa più di te. Se mio padre fosse vivo non si farebbe fregare da te o da loro nemmeno stando seduto.

MADRE: Che diavolo ne sai? Dai, dimmi come fai a sapere che lui non si sarebbe fatto fregare dallo schifo che c'è in giro.

ERROL: Perché non lo farebbe, lo so. È mio padre, nessun uomo, nessun uomo nero, riuscirebbe ad aspettare ed accettare tutta questa merda.

MADRE: Errol, ascolta. Che ti prende? Cosa stai combattendo? Dimmi, vorrei saperlo.

ERROL: Dici cazzate!

MADRE: Figlio stai uscendo pazzo, avrai un esaurimento.

ERROL: Cosa avrò?

MADRE: Un esaurimento. Ti stai facendo troppa pressione.

ERROL: [*Ride forte*] Pressione! Mi sto pressando troppo ...

MADRE: Guarda Errol, perché domani non ti fai una chiacchierata con Alvin, eh? Se non riesci a parlare con me, per l'amor del cielo, almeno scambia due parole con tuo fratello. Non posso guardare senza far nulla e sopportare questo ancora per molto, okay?

ERROL: Alvin ed io abbiamo dei piani di cui tu non fai parte, Madre.

MADRE: Errol, ascolta...

ERROL: E quando questo colpo sarà portato a termine attaccheremo ancora. Sì, tutto qui. Due colpi in uno di Alvin ed Errol Marshall: uno studio di riallineamento economico. Questa è la mia nuova teoria economica nera che ogni folle può capire se è abbastanza nero, cioè [*Pausa.*] Madre, perché non metti il disco di Johnny Mathis?

[Sale al piano superiore con il pacco con cui era entrato in casa nascosto sotto il braccio. Madre lo fissa mentre va via. Non tira la tenda dietro di lui, è chiaramente preoccupata. La porta sul retro si apre e si richiude.]

VERNICE: Ancora a casa? [*Entra.*] Ragazza, secondo me ti stai insordando. Non mi senti?

MADRE: Sì, ti ho sentita.

VERNICE: È per Alvin? È successo qualcosa? Che c'è?

MADRE: Niente. Niente. Cosa vuoi?

VERNICE: Sono solo venuta di nuovo per dirti...

[ERROL scende dal piano superiore con gli stessi vestiti, ma sembra pronto ad uscire per la sera. Ha lasciato il pacco sopra.]

Dio mio, dovunque stavi passando il tuo tempo, cos'è che ti ha fatto decidere di ritornare così presto?

ERROL: Esco.

VERNICE: Appena rientri riporta il tuo culo qui. Non so che diavolo combinate tutto il giorno.

ERROL: Progettiamo.

VERNICE: Progettate 'sto cazzo! L'unica cosa che organizzate è dove farvi la prossima canna. Esci ancora con la tipa bianca?

ERROL: Shelley?

VERNICE: Sì, lei.

ERROL: Ogni tanto.

VERNICE: Secondo me va bene, meglio di tante altre. Che ne pensi?

ERROL: Puttana. E anche noiosa.

VERNICE: Che cavolo! Quant'è cattivo il ragazzo, bestemmia come un turco. [*Ride*] E' meglio che non sconvolgi tua Madre così, sai. Mio Dio, ha già abbastanza problemi per colpa tua.

[ERROL si succhia i denti]

MADRE: Devi andare ora? Pensavo che dovessi vederti con Shelley verso le otto.

ERROL: Sto andando. In fondo, tutti ce ne andremo un giorno, vero?

VERNICE: Statti attento, ragazzo, mi ascolti?

[ERROL le sorride ed esce dalla porta principale]

Comunque, Stanley mi ha chiesto di sposarlo. Ecco che mi ha trascinato qua per parlarti. Quando l'ho chiamato al maledetto telefono, mi ha chiesto spudoratamente quando ho intenzione di sposarlo. Sei sorpresa vero?

MADRE: E tu che gli hai detto?

ERROL: Sì ragazza, è ovvio che lo sposerò. Pensi che non devo, o che?

MADRE: Sì certo che devi, se è quello che vuoi.

VERNICE: Bene, andrò avanti e penso che nessun altro mi farà più domande. Chairman presto lascerà casa ed io non posso vivere mica di ricordi ché sono tutti troppo dolorosi quindi...quindi gli dico di sì.

MADRE: Credo che ora ci voglia un drink.

[Si alza e va verso il mobile. Pause.]

Vernice, sono felice per te.

VERNICE: Cazzo, sembri quasi umana.

MADRE: [Le porge un drink e si siede.] A voi due.

VERNICE: Dio mio!

[Bevono.]

MADRE: Sono la prima a saperlo?

VERNICE: Una cosa è certa, voglio acchiappare Stanley prima che lo dice a qualcun altro.

MADRE: Compresa Chairmain?

VERNICE: Certo, compresa lei.

MADRE: Dici che non è sicuro?

VERNICE: Vivien, ragazza, ho conosciuto abbastanza uomini nella mia vita da sapere che fin quando non c'ho l'anello al dito, non c'è niente di sicuro. Sono già impazzita abbastanza appresso ai maledetti uomini, ragazza. Sei stata fortunata ad avercene uno solo. Non hai perso tempo a scoprire se c'è una cazzo di seconda possibilità. Stanley è la mia ultima speranza.

MADRE: Quando lo rivedi?

VERNICE: A cena, è quella l'ora in cui ti ronzano attorno, ah. [*Ride*] Gesù Cristo! Perché la vita è così fottutamente difficile? A volte a me mi viene voglia di impacchettare tutto e andarmene a casa, a raccogliere mango e bere rum. Dammi da bere, uff. [*MADRE le versa da bere*] A casa se c'ho voglia di fare una cosa basta che muovo il culo e la faccio, me ne sbatto di quello che dicono gli altri.

MADRE: È diverso ora però.

VERNICE: Grazie al cazzo che è diverso! Che ne sai tu che è diverso! In tutti 'sti anni qui tu non hai mai mosso il culo per andare al Club Caraibico, figuriamoci se ti metti su una barca o un aereo per andare a vedere la tua cazzo di famigli

a. Ragazza, è meglio che lasci il tuo culo dov'è perché se tua sorella Vera ti vede t'ammazza.

MADRE: Non è quello che volevo.

VERNICE: Cazzate. Non volevi fare questo e non volevi fare quello. Dio mio, sei fritta ora che tuo figlio torna e comincia a capirci qualcosa. Errol invece alla bianca gli dà un bel calcio in culo, ora si che capisco, si sposa una nera e ci saranno un sacco di problemi.

MADRE: Ma Vernice, non importa chi sceglie di sposare.

VERNICE: Ragazza, pensi troppo da bianca.

[Si serve un altro drink.]

MADRE: Che significa? [VERNICE *si succhia i denti.*] Charmain ha un fidanzato?

VERNICE: No Charmain non c'ha nessun fidanzato, ragazza. È troppo spiritosa, arrogante e prepotente, ma quando ce l'avrà, te lo dico io, se ne sceglierà uno nero. Non voglio altre razze in famiglia.

MADRE: Vernice, non è giusto.

VERNICE: Fatti raccontare. Ricordi quando tornate da scuola, stavamo sedute sulla spiaggia a chiederci se ci sposavamo con un uomo bianco se mai ce lo chiedeva? E dicevamo di no, che non ci sposavamo nessun fottuto uomo bianco. E allora oggi, che stronza, stanno tutte belle comode su quei culi a chiedersi che fare se è l'uomo nero che lo chiede a loro; e lo stesso è per i figli. Cosa fanno se si vogliono sposare con una nera?

MADRE: Sciocchezze!

VERNICE: Col cazzo, tu non lo conosci il ragazzo. Non è più un bambino ora, lo sai, e lui...

MADRE: Vernice, vorresti davvero essere a casa? Voglio dire, andresti domani stesso se potessi?

[Pausa. Si guardano. VERNICE guarda altrove.]

VERNICE: Non lo so. Lascero il bollitore domani quando Stanley lo riporta. Spero di trovarti qui, lo sai.

[VERNICE se ne va verso la cucina. MADRE, ora da sola, si guarda attorno. Non vorrebbe starsene seduta da sola ma ora non ha scelta.]

Ritorna a sedersi ma resta sul bordo della sedia. Si alza e va in cucina a prendere i vestiti di Alvin. Ritorna con i vestiti ed un ferro da stiro. Monta l'asse da stiro ed il resto, ma non ha tempo da perdere. Tira fuori l'album fotografico e va a sedersi. Si versa da bere e, non appena le luci si abbassano, apre l'album.]

SCENA DUE

Si accendono le luci. È mezzanotte passata. Si sentono ERROL e SHELLEY entrare dalla porta principale. Entra prima ERROL ma SHELLEY lo segue subito dopo. Lei si siede ed ERROL getta la giacca sullo schienale del divano, poi si sposta per salire al piano superiore.

SHELLEY: Dove vai?

ERROL: Vado a pisciare, vuoi venire?

SHELLEY: No, ho solo chiesto, tutto qui.

[ERROL v. SHELLEY si toglie il soprabito e vede la sua faccia nello specchio. Lo sente tornare giù e velocemente ritorna al suo posto come se non si fosse mai mossa. ERROL entra e sbatte la porta, tirando il sipario.]

Non è sveglia, vero?

ERROL: Chi?

[Lui va all'armadietto per decidere cosa bere.]

SHELLEY: Sai chi. Tua mamma.

ERROL: Non lo so. Che ti bevi?

SHELLEY: Qualsiasi cosa, davvero, non importa. [*Pausa.*] Cosa c'è?

ERROL: Mi hai chiesto 'qualsiasi cosa' e quindi ora beccati questo.

[Le passa un drink.]

SHELLEY: Grazie. Salute. [ERROL *si succhia i denti.*] Vedo che ha messo a posto le cose di Alvin prima di andare a dormire.

ERROL: Merda, ha fatto tutto.

[Va alla pila di panni stirati nell'angolo.]

SHELLEY: Mi dispiace per lei.

ERROL: [*Prendendolo.*] Lo vedi questo dashiki?⁹³⁸

SHELLEY: Questo che?

ERROL: Questo abito.

SHELLEY: Sì.

ERROL: Alvin me lo darà quando torna perché lui se ne compra un altro lì. Porterà anche delle perline.

SHELLEY: Sarebbe bello.

ERROL: Cosa?

SHELLEY: Ho detto che sarebbe bello.

ERROL: [*Imitandola*] 'Sarebbe bello.' Hai visto i suoi occhiali da sole?

SHELLEY: No, non credo.

ERROL: No, non vedo perché dovresti. Li vuoi vedere?

SHELLEY: Se ti fa piacere.

ERROL: Qui. Lui li tiene qui, in fondo a questo cassetto.

[Li trova e li indossa.]

SHELLEY: Sono quelli?

ERROL: No, questo che ho sulla testa è un pacco di Tampax, non vedi?

SHELLEY: Non glieli ho mai visti addosso quindi come potrei sapere che sono proprio quelli? Comunque ne ho già visti alcuni simili prima. Li ha presi da al negozio Woolies⁹³⁹?

ERROL: Woolies? Non li hai mai potuti vedere addosso a nessuno, o almeno non un paio di questi. Questi occhiali non si portano. Li ha avuti da un soldato afro-americano che conosceva Huey Newton.⁹⁴⁰ Sono gli occhiali da sole di Huey Newton. Occhiali Panthers originali.

SHELLEY: Davvero? Dici che li hanno indossati le Pantere Nere?⁹⁴¹

ERROL: E' quello che ho appena detto, no?

SHELLEY: Lo so, è che non avrei mai pensato di vederli.

ERROL: Tu che? [*Li mette via aggressivamente.*] Tu non sai nemmeno che cazzo dici la maggior parte delle volte, vero? Dai rispondimi. Vero? [*Sembra che lei si stia mettendo a piangere.*] Oh che cazzo, tanto vale che parli col muro.

[Va di nuovo a prendersi da bere.]

SHELLEY: Scusa.

ERROL: Di che ti scusi?

SHELLEY: Non lo so, mi spiace e basta, tutto qui.

ERROL: Oh Gesù!

[Lunga pausa.]

939 Il negozio inglese Woolworths.

⁹⁴⁰ Huey Percy Newton è stato un attivista statunitense del movimento afroamericano e cofondatore con Bobby Seale del movimento rivoluzionario delle Black Panthers. Cfr. <http://www.biography.com/people/huey-p-newton-37369>

⁹⁴¹ Black Panthers: 2. U.S. Freq. with capital initials. A member of any of several militant political organizations set up to fight for black rights; esp. a member of the Black Panther Party for Self-Defense, founded in Oakland, California, in 1966. Also attrib., designating the party. Now hist. The Oakland group was founded by Huey P. Newton and Bobby Seale, who modelled the organization on the Lowndes County Freedom Organization, an activist group in Alabama that had adopted a black panther as their symbol. Cfr. "black panther, n." *OED Online*. Oxford University Press, September 2016.

SHELLEY: Errol.

ERROL: Sì, sono io. Sono ancora qui ricordi?

SHELLEY: Penso che...

ERROL: OK, vai avanti dai. Smettila con la suspense alla Hitchcock, ok?

SHELLEY: Mi sa che dovrò lasciare casa dopo gli esami.

ERROL: Quindi?

SHELLEY: Sai dire solo 'quindi'. È importante.

ERROL: Okay allora, che cazzo, perché devi lasciare casa?

SHELLEY: Non lo so.

ERROL: Ottimo. Allora, cosa vuoi che faccia? Andare a chiedere all'FBI di indagare, di sopra ho il collegamento diretto con J. Edgar Hoover, basta che gli faccio un colpo di telefono.

[Si sposta per andare al piano superiore.]

SHELLEY: Ma è una cosa seria.

ERROL: Certo che è seria. E' così fottutamente seria che non sai manco di che stai parlando. Devi lasciare casa ma non sai nemmeno perché! Pensi che sono un cazzo di idiota. Giusto? Semplice, in realtà non è così. I tuoi cari genitori non sopportano l'idea che la loro fanciulla, pura come un giglio bianco, possa essere preda delle grinfie lascive di un vecchio montone nero. Otello, pagina sessantuno più o meno. Vero? Eppure non se lo ricordano quando questo era il paese delle Cortina⁹⁴². Tutta apparenza e niente sostanza, vero?

SHELLEY: Si scopa mia madre.

942 La Cortina fu una delle auto più vendute della casa automobilistica Ford e, in Inghilterra, era tipica della *middle class* tra gli anni '50 - '70. Cfr. Robson G., Cortina: The story of Ford's best-seller, Veloce Publishing, Dorchester, 1998.

ERROL: Chi è uno “scopamadre”? Otello? Penso che qui tu ti stia confondendo con la ‘O’ della letteratura classica. Sicuramente ti riferisci a *Oedipus*, se solo stessi attenta a quello che la gente ti dice invece di sognare il tuo cammino per il mondo ad occhi aperti.

SHELLEY: Mio padre. Lui è uno “scopamadre”.

ERROL: Tuo padre?

SHELLEY: Sì.

ERROL: [*Ride.*] Guarda, non puoi chiamare tuo padre “scopamadre”.

SHELLEY: Perché no? Lo dici tu.

ERROL: Perché tuo padre letteralmente è uno “scopamadre”. Per questo sei qui, giusto, cervellone britannico. Gesù. [*Lo prende piano.*] In teoria lui a un certo punto si fatto tua Madre, quindi è un “scopamadre”.

SHELLEY: Scusa.

ERROL: Di che ti scusi ora? Beh?

SHELLEY: Non lo so.

ERROL: Ah, capito, non lo sai di nuovo. Cambio il disco?

SHELLEY: Mi dispiace aver chiamato mio padre figlio di puttana.

ERROL: Ah, capito. Credo che ‘piccolo brutto razzista bastardo senza cervello’ sarebbe una descrizione più appropriata. Beh? È tutto?

SHELLEY: Non lo so dove andrò.

ERROL: Puoi scriverti come hostess da Madam Sheila su Rose Street.

Così ci fai un massaggio ogni tanto.

SHELLEY: È questo quello che pensi di me? Questo valgo per te?

ERROL: Oh che palle. Stavo solo scherzando.

SHELLEY: Ok, ma non è divertente, non è divertente per niente.

ERROL: Va bene, scusa. Che vuoi? Un saluto di ventuno colpi a salve perché il vecchio bifolco di merda ti sta sbattendo fuori a calci in culo?

[Si va a prendere da bere.]

SHELLEY: Ho pensato...

ERROL: Va' avanti, sono curioso.

SHELLEY: Ok, forse noi potremmo trovare un posto e...

ERROL: Ora sì che mi diverto.

SHELLEY: Perché?

ERROL: Oh, non farmi ridere.

SHELLEY: E' più di due anni ora, Errol. Che vuoi da me? Ho anche dei sentimenti, lo sai. Non puoi continuare a trattarmi come una pezza da piedi.

ERROL: Chi ti sta trattando come una pezza da piedi?

SHELLEY: Tu. Non fai mai attenzione a quello che dico, e potrei pure non disturbare e unirmi alla carta da parati per quel che ti importa. Non mi ami più?

ERROL: Io non cosa?

SHELLEY: Non mi ami più? Non ti interessa più?

ERROL: Quando mai ho detto di amarti?

SHELLEY: Errol!

ERROL: Allora, è stato tanto tempo fa e...

SHELLEY: Per una ragazza non è mai tanto tempo fa, resta sempre nella sua mente. [*Pausa.*] Ti ho lasciato solo perché tu...

ERROL: Cazzate!

SHELLEY: Sì! Tu dicevi che non ti eri mai sentito in quel modo prima, e che era speciale e...

ERROL: [*Resta in piedi.*] Porca troia! Dovevo essermi fatto qualche birra di troppo.

SHELLEY: Errol non puoi lasciarmi ora, lo sai. Non puoi scaricarmi così, hai delle responsabilità. Mi devi qualcosa.

ERROL: E cosa ti devo? Io non ti devo proprio un cazzo.

SHELLEY: Come puoi dire certe cose Errol? Dopo tutto quello che ho sopportato. Mi sono abituata ad essere solo un divertimento per te ed i tuoi soci, o come li chiami tu. Solo un bello scherzo. Dopo che mi sono abituata a te che non mi rivolgi la parola e quando lo fai è solo per dirmi quanto sono stupida. Dopo che ho addirittura sopportato che ti scopavi quelle del quarto anno dietro la discoteca. Sì, pensavi non lo sapessi, ma non sono stupida, non sono così stupida come dicono e sono loro che devono stare su Rose Street, non io. Tu mi devi qualcosa. Devi prenderti cura di me, Errol. Per favore, ti devi prendere cura di me.

ERROL: Io ho i miei piani e tu non ne fai parte.

SHELLEY: Ma devono includere anche me. Devono...

ERROL: Perché? Pensi di essere speciale, non è vero? Credi di essere davvero speciale solo perché siamo stati un po' insieme.

SHELLEY: E questo per te non significa niente? Dopo due anni dovrebbe, Errol.

ERROL: Sì, significa che forse sei una bella scopata, che poi in realtà nemmeno lo sei. Sei nella norma, tutto qui.

SHELLEY: Cosa? Vuoi dire solo quando ne hai bisogno?

ERROL: Esatto.

SHELLEY: Una veloce nel cesso del locale, o qui quando tua Madre è a lavoro.

ERROL: Non dimenticare le entrate dei negozi. In piedi davi il tuo meglio.

SHELLEY: È questo tutto quello che sono per te?

ERROL: Mettiamola così.

SHELLEY: A volte sei un bastardo.

ERROL: Oh, donna levati dalle palle.

SHELLEY: Non merito questo, Errol, merito di meglio.

ERROL: Non farmi ridere, viso pallido. Una donna capisce solo due parti del corpo di un uomo, e se non ti stai zitta ti spacco la faccia con questa cintura, guarda qua, la mia arma numero due.

[Serra il pugno e c'è una lunga pausa.]

SHELLEY: Non hai nessun rispetto per me?

ERROL: Posso dirti quello che meritate per me tu e gli altri? Posso dirti cosa siete? Voi siete finiti. Pensavate di poterci comandare a bacchetta, vero? *Vero?*

SHELLEY: Non capisco, Errol.

[Durante il suo discorso la mette alla prova sia verbalmente che fisicamente.]

ERROL: C'è un'espressione. L'ha usata Malcom: "Tutte le pecore ritornano all'ovile".

SHELLEY: Errol.

ERROL: Nel vostro caso significa che non comandate più un cazzo. Non controllate terra, soldi o menti. Ora voi siete lo strumento e noi gli artigiani. Guardati attorno, all'improvviso avete tutti paura. Ci sono più Primi Ministri neri che bianchi, più persone nere che bianche. Siete una minoranza – una disgustosa minoranza per giunta. La vostra economia serve solo a fregare, quindi che vuoi? Provate a cacciar via a calci in culo quelli di noi che sono già qui e fermate chiunque stia arrivando. Bene, ma non funziona, vero? Noi siamo un bel popolo, un popolo di talento, pieno di risorse, forte, scuro, un popolo che si sta riprendendo. Stiamo crescendo e voi vi cacate sotto. Guardatevi, avete bisogno di noi, bastardi. Avete bisogno di controllarci. Ci siamo fatti strada nell'arteria principale del vostro sistema economico del cazzo. Non potete buttarci fuori come Hitler ha fatto con gli Ebrei perché se volete giocare a fare i Nazisti noi non ci stiamo a fare i vostri ebrei. Nei prossimi due giorni tu e gli altri come te lo vedrete cosa siete realmente. Per tutti voi la realtà è solo un gioco, ma per noi è una fottuta sopravvivenza, è sentirsi sotto pressione, e quale cazzo di pressione conoscete voi che mettete quelle orribili teste nella sabbia? Noi vi facciamo vedere un po' di realtà. Vediamo come gestite un po' di pressione. Fate ridere per quanto siete fottutamente miopi. Noi siamo qui perché voi eravate lì. Tutte le pecore ritornano all'ovile. Questo è quello che siete per me – un fenomeno storico.

[Comincia ad atteggiarsi, sbraitando – sta facendo il passo del 'funky chicken': ripete l'ultima frase prendendola in giro con questo movimento. Lei lo guarda senza fare nulla. Dopo pochi istanti MADRE arriva al piano di sotto. È appena balzata dal letto. Indossa vestaglia e pantofole.]

Oh ciao mamma. Stiamo solo giocando, davvero, tutto qui.

[Lui continua.]

MADRE: Non so come diavolo lo chiami tu questo gioco, ma pensavo ti fossi lasciato alle spalle quel genere di sciocchezze con trenini, cowboys e indiani. Ma perché non cresci?

ERROL: [*Si ferma.*] E perché dovrei?

MADRE: Shelley, stai bene mia cara?

SHELLEY: Sì, Signorina.

ERROL: Perché non la chiami Signora Marshall, o Padrona, o Dio o in altro modo? 'Sì, Signorina'.

MADRE: Errol hai bevuto?

ERROL: Ai cammelli non serve bere per reggersi. Stanno in piedi e basta.

MADRE: Guarda Errol si sta facendo tardi e io devo...

ERROL: Sì, va' avanti.

MADRE: Io devo riposare. Shelley siccome è tardi, se ti va potresti dormire qui sul divano. Fai ai tuoi una telefonata e diglielo se decidi di restare.

SHELLEY: Va bene grazie, ma devo rientrare perché domani ho lezione.

ERROL: Sì, che seccatura, avremo una giornata tranquilla. Una specie di sciopero o roba del genere. Non ne hai saputo niente?

MADRE: Bene, non mi interessa se metti qualche disco o altro ma per favore cerca di non fare rumore. C'è gente che cerca di dormire.

SHELLEY: Ci scusi.

MADRE: Va bene, Shelley.

ERROL: Tranquilla Shelley. È con me che ce l'ha.

MADRE: Buenanotte, e non dimenticate di chiudere la porta a chiave quando uscite.

[Se ne va.]

ERROL: Buenanotte.

SHELLEY: Per carità, Errol, dovresti trattarla meglio, è tua Madre.

ERROL: Mi chiedevo chi ci fosse in piedi laggiù. Sapevo di averla vista da qualche altra parte. [*Pausa.*] Oh, dai, Shelley. Dimentichiamocelo, eh tesoro?

SHELLEY: Dimenticare cosa?

ERROL: Lo sai, la questione e tutto resto. Sto solo scherzando.

SHELLEY: Ma Errol.

ERROL: Ma Errol niente. Una tazza di tè la vuoi?

SHELLEY: Sì, va bene.

ERROL: Okay, vado a prepararla.

[Si alza e va in cucina.]

SHELLEY: Vuoi una mano?

ERROL: No, devo solo mettere l'acqua nel pentolino, tutto qui. Il bollitore si è rotto. Ci vorrà un minuto.

SHELLEY: Perché non lo aggiusti?

ERROL: Aggiustare cosa?

SHELLEY: Il bollitore.

ERROL: Aggiustalo tu!

SHELLEY: Pensavo fossi almeno in grado di riparare qualcosa.

ERROL: [*Ritorna.*] Sono un Economista e Rivoluzionario, che cazzo ne posso sapere di bollitori elettrici.

SHELLEY: Niente, credo.

ERROL: Ecco, allora?

SHELLEY: Errol?

ERROL: Che c'è ora? Vuoi che ti ripari qualche finestra a doppio vetro, o forse dovrei pulire il tappeto finché non è pronto il bollitore?

SHELLEY: No. Quello che intendevo era, che vuoi fare?

ERROL: Che razza di domanda è questa?

SHELLEY: Bene, che ambizioni hai? Il tuo obiettivo.

ERROL: Non ho né ambizioni né obiettivi, ho un destino.

SHELLEY: Che poi è la stessa cosa, no?

ERROL: In pratica, no.

SHELLEY: E allora cosa è?

ERROL: Un'attesa. [*Ritorna in cucina.*] Mi faccio una birra.

SHELLEY: Posso averne una anche io?

ERROL: Mi hai detto che vuoi il tè.

SHELLEY: Li voglio tutti e due. Mi aiutano a mantenere la calma.

ERROL: O più precisamente a scioglierti. Una tazza di tè e una birra in arrivo.

[*Ritorna.*]

SHELLEY: Grazie, Errol.

ERROL: Si figuri, Signorina.

SHELLEY: Posso mettere un disco? Uno di quelli che ti ho portato.

ERROL: Diamogli prima un'occhiata.

SHELLEY: Non ti piaceranno.

ERROL: E allora che cazzo li hai portati a fare.

SHELLEY: Pensavo li avremmo potuti ascoltare.

ERROL: Anche se non mi piacciono? Beh? [*Si succhia i denti.*] E comunque tu non ascolti i fottuti versi.

SHELLEY: Allora, io...

ERROL: Dai diamogli un'occhiata. [*SHELLEY li prende.*] O mio Dio! Dovevo immaginarlo, queste cazzo di band miste sono una disgrazia! Anzi è solo un passo in avanti, ma sono tutti troppo stupidi per accorgersene. Quello che vogliamo noi sono band nere, produttori e arrangiatori neri, e cantanti neri che creino loro cose. Imprenditori neri vuol dire musica nera.

SHELLEY: Ma qui in Inghilterra non c'è nessuna Tamla-Motown,⁹⁴³ quindi come farete ad ottenere tutte queste cose.

ERROL: C'è Eddy Grant.⁹⁴⁴

SHELLEY: Chi?

ERROL: Lui lo fa per sé. Lui fa tutto. È sempre in prima linea ed è...lui è...

SHELLEY: Lui è cosa?

ERROL: Lui conduce un proprio spettacolo – fa cose sue – da imprenditore. Imprenditore nero. Usa capitale nero come Berry Gordy.⁹⁴⁵

SHELLEY: Mai sentito.

⁹⁴³ La *Tamla Motown* era una casa discografica creata da Berry Gordy a Detroit, nel Michigan, nel 1965.. Promuoveva la diffusione della musica soul incidendo i dischi dei cantanti neri tra cui si ricordano Marvin Gaye, i Supremes, i Four Tops, i Temptations e molti altri. Per approfondimenti si rimanda a Wilson T., *Tamla Motown: The Stories Behind the UK Singles*, Cherry Red Books, 2009.

⁹⁴⁴ Nato in Guyana e trasferitosi in Inghilterra nel 1960, Eddy Grant è un famoso cantante, musicista e produttore di musica reggae/pop. Per una biografia completa si rimanda al sito ufficiale dell'artista <http://www.eddygrant.com/site/main.html>

⁹⁴⁵ Fondatore della Motown Records nel 1960, Berry Gordy fu un produttore musicale americano che scoprì talenti neri come Diana Ross e Micheal Jackson. Per informazioni dettagliate si rimanda al sito del Museo della *Motown* diventata meta turistica a Detroit <https://www.motownmuseum.org/story/berry-gordy/>

ERROL: Lui è un esempio, ecco. Esempio di qualcosa. [*Pausa.*] Mettiti via e ritorna qui vicino a me.

[Lei si alza e mette via i dischi. Torna indietro e si siede di nuovo vicino a lui.]

Sono destinato a diventare un leader. Un leader, capito?

SHELLEY: Sì, lo so. Pensavo che è proprio questo che vuoi fare. Puoi farlo ora, Errol. [*Pausa.*] Hai sempre detto che il tuo destino è essere libero, vero?

ERROL: La terra promessa. Libertà di mente e spirito. Libertà di corpo e azione. Capito?

SHELLEY: Capito, capito. [*Pausa.*] Perché non mi baci, Errol, se ti può far sentire libero?

ERROL: Pure Alvin, Co-leader. Domani ci sarà un Fronte Patriottico in Inghilterra.

SHELLEY: Stringimi, Errol.

ERROL: Domani il sole sorgerà su un mondo sommerso, un Impero in rovina.

SHELLEY: Errol, per favore non lasciarmi.

ERROL: Un Impero che ha fallito. In tutta la storia del mondo non esiste Impero che non sia crollato, nemmeno quello Romano.

SHELLEY: Errol.

ERROL: E sai cosa li ha fatti cadere – tutti quanti?

SHELLEY: Errol, per favore.

ERROL: La sete di libertà.

SHELLEY: Dai.

ERROL: A nessun uomo è stata più negata sistematicamente la libertà come ad un uomo nero. I nostri giorni stanno arrivando. I semi saranno presto piantati e le piante cominceranno a produrre frutti e così via. [*Si gira verso Shelley.*] E voi, tutti voi, avete seminato?

SHELLEY: Prendimi, Errol.

ERROL: Togliteli.

SHELLEY: Sì.

[Inizia a sfilarsi le calze ed i pantaloni.]

ERROL: Veloce.

[Lui inizia a toccarsi sui jeans e iniziano a fare l'amore sul divano.]

SHELLEY: Errol, Errol.

ERROL: Più veloce. Hai seminato, ora lavora, lavora, lavora!

SHELLEY: Oh Errol, è questo il tuo destino. Lo sto facendo per te, solo per te.

ERROL: Oh cazzo. Cazzo, oh oh.

[Lui raggiunge l'orgasmo ma lei vuole continuare ancora e lui acconsente. Dopo la quiete lui si riprende e lei vuole ricominciare. La spinge e si abbottona i pantaloni.]

È meglio che te ne vai ora.

SHELLEY: Errol!

ERROL: Si sta facendo tardi e domattina devi andare a scuola, ricordatelo.

SHELLEY: Non puoi. Non di nuovo, Errol. Non di nuovo.

ERROL: Senti, è tardi su.

[Non appena lui prende il telefono per chiamare un taxi lei inizia a piangere.]

Posso avere un taxi al 201 di Crawley Terrace per favore... Sì... a Elm Park Estate... una persona sola... cinque minuti? Va bene. Arriva tra cinque minuti.

[Lunga pausa.]

SHELLEY: Errol, so dove mio padre nasconde i soldi. Potremmo diventare leader assieme, controllare il nostro stesso destino se è questo ciò che vuoi

ERROL: Che cazzo di storia è questa? Non ci credo, ora cerchi pure di comprarmi.

SHELLEY: No Errol, io sono...

ERROL: Allora quanto pensi che valga io? Tre collane e un filo di perline di plastica? O forse solo un pezzo di vetro luccicante.

SHELLEY: Ha circa 500 sterline sotto il letto. So che non crede nelle banche, posso prenderli quando non è a casa e poi possiamo...

ERROL: Lo so. Possiamo sistemarci in un appartamento quando verrai cacciata via per esserti scopata un negro, giusto?

SHELLEY: Potremmo andar via.

ERROL: Dove?

SHELLEY: Potrei venire in Africa con te?

ERROL: Fammi un favore. Non ho bisogno di impiccare ad una corda una cazzo di donna bianca per dimostrare che sono libero. Non ho bisogno di televisioni a colori e nemmeno di una macchina sportiva bianca. Quando scenderò da quell'aereo in Africa, sai cosa farò?

Camminerò a lungo scalzo sull'asfalto, e bacerò la terra come fa quel pezzo di merda bianco, il Papa. Mi siederò fuori al sole per tutto il giorno ad ascoltare i tamburi fino a quando non diventerò nero come il carbone. Mi siederò lì e starò bene perché ci sarà dappertutto gente nera come me. Mi farò una famiglia, una famiglia nuova. Non ti posso portare in Africa con me! Rimettiti quei cazzo di vestiti e non combinare casini sul divano della donna, stronza di merda.

[Si versa da bere non appena SHELLEY inizia a mettersi calze e pantaloni. C'è un evidente momento di stasi e poi SHELLEY dice a voce alta.]

SHELLEY: Quindi è tutto finito Errol? È quello che stai cercando di dirmi perché...

ERROL: Donna, non farmi queste domande stupide del cazzo. Rimettiti i vestiti che il tizio può arrivare da un momento all'altro.

SHELLEY: Posso vederti domani pomeriggio?

ERROL: [*Si succhia i denti.*] Ho dei piani da fare con Alvin.

SHELLEY: Ma ho bisogno di vederti domani pomeriggio.

[Si sente il suono di un clacson.]

ERROL: Hai bisogno solo di un bel bagno.

SHELLEY: Voglio vederti domani, per favore. Per favore.

ERROL: Ragazza, stai facendo aspettare il tizio.

SHELLEY: Per favore Errol, per favore.

[Inizia a diventare isterica. ERROL posa il suo drink e la colpisce in viso.]

ERROL: Sveglierai la fottuta donna di nuovo, ascoltami. Prenditi i tuoi dischi del cazzo e vattene.

[SHELLEY passa dall'altra parte e li raccoglie. Lo fissa e poi va verso la porta. Fa un ultimo disperato tentativo. Torna indietro.]

Vattene! E porta il tuo culo fuori dalla porta, cazzo.

[Il clacson suona ancora. SHELLEY se ne va. ERROL è agitato. Si versa da bere.]

[Le luci si abbassano.]

FINE DELL'ATTO PRIMO

ATTO SECONDO

SCENA UNO

Luci. Martedì: 6,30 del mattino.

MADRE scende al piano inferiore in vestaglia e ciabatte. Nelle mani ha una sveglia che posa sulla credenza. Prende il cestino da cucito e alcuni vestiti di ALVIN. Accende il fuoco e vi si siede di fronte tutta rannicchiata, infreddolita e tremante. Con fatica inizia a cucire. Dopo un minuto o più si sente un leggero picchietto alla finestra della cucina. Prima sembra essere sorpresa, poi realizza chi poteva essere. Posa il suo lavoro e va in cucina.

MADRE: Lo sai che ora è?

VERNICE: Sì, ragazza, ma non ci riuscivo a dormire.

[Entrano nel salotto. Anche VERNICE è in vestaglia e ciabatte.]

MADRE: Fai piano o sveglierai Errol.

VERNICE: Ho visto le luci accese e ho pensato di venire a vedere se era tutto a posto.

MADRE: Non riuscivo a dormire.

VERNICE: Nemmeno io.

MADRE: Continuavo a sentire rumori come...

VERNICE: Come cosa?

MADRE: Come dei tamburi nella notte.

VERNICE: [*Si succhia i denti.*] Non è niente, bella mia. È solo Errol che parla con i fratelli suoi in Africa. [*Ride.*]

MADRE: Mi sono spaventata.

VERNICE: [*Si succhia i denti.*] La paura è l'ultimo dei tuoi problemi.

MADRE: Voglio che vadano in chiesa.

VERNICE: Chi?

MADRE: I miei figli.

VERNICE: Mi fai ridere. I ragazzi, portarli in chiesa, stai scherzando.

MADRE: Errol mi ha detto che è un'istituzione da uomini bianchi perché si occupa dell'aldilà e non della vita terrena. Solo i poveri vanno in chiesa, almeno così dice.

VERNICE: Chiedi un po' al ragazzo quand'è che ha vinto al totocalcio. Si crede ricco, o roba del genere, e comunque noi della chiesa prima ne avevamo bisogno.

MADRE: Io ne ho bisogno ancora e non ti ho vista in fila per un posto.

VERNICE: Ragazza ma che ne potevamo sapere noi a casa, e non fartelo nemmeno dire qual'era l'unico posto sicuro appena arrivati qui.

MADRE: No, non devi dirmelo.

VERNICE: Ragazza, come ti giravi: 'Niente neri qui' e 'Niente posto per neri lì'. E i bambini, li sentivamo dire per strada: 'Puttana negra, vattene affanculo a casa tua' oppure 'Ehi scimmia, scimmia facci vedere la coda'.
Ti ricordi?

MADRE: Vernice.

VERNICE: Glielo vuoi chiedere al ragazzo tuo come pensa che una donna di colore, arrivata in questo paese del cazzo da sola con due bambini e senza un padre, poteva sopravvivere senza la chiesa. [*Pausa.*]
La vita è come un viaggio lungo lungo e tu non devi fermarti di saltare gli

ostacoli, mi senti? Nascite, matrimoni, morte di genitori, morte di amici, divorzio, morte di mariti, nipoti che non vedremo mai, ma tu devi solo continuare a saltare o cadi faccia a terra.

MADRE: Non ne posso più di saltare.

VERNICE: Ma esci di casa e vedi di trovarti qualcuno, ah!

MADRE: Finora ce l'ho fatta.

VERNICE: Devi parlare con qualcuno tu, se non vuoi perdere il controllo. [*Pausa.*] Se non era Wilfred era qualcun altro, ragazza. Giusto qualcuno che mi aiutava a sopravvivere. [*Pausa.*] Dio mio, io non lo so come hai fatto. Ho rubato soldi per l'uniforme di Chairman e sono tuttora povera che imbroglio col sistema previdenziale. Dio mio, non so proprio che pesci prendere se mi scoprono.

[*Pausa.*]

MADRE: La prima volta che ho visto la neve in Inghilterra, Vernice. La prima volta. Te l'ho mai raccontato?

VERNICE: Gesù!

MADRE: Me lo ricordo. Avevo lasciato il lavoro alla fabbrica di scarpe e mi ero appena candidata per un lavoro da impiegata nella ditta degli autobus. 'Il mio nome è Signora Marshall, non *sambo nero*, il mio nome è Signora Marshall, non *sambo nero* il mio nome è...' e così via. Un normale lavoro in fabbrica. Alvin era a scuola a lezione dalla Signora Teale. Errol aveva la pertosse. Non avevo soldi e tu e Wilfred avevate portato Chairman a Bradford dal fratello di Wilfred poco prima che morisse, credo fosse così. Ero da sola, come sempre, ed era la notte prima del colloquio da segretaria. Forzai il contatore con una limetta. Mi

aspettavano sei ore al buio. Passavo tutta la notte a rassettare perché i topi cercavano da mangiare e mi correvano sui piedi. Qualsiasi cosa, si arrampicavano dietro la cucina, nella spazzatura, in fondo alla credenza, e Dio solo sa come, anche sul tavolo stesso. Pure loro avevano fame, ma Alvin li aveva battuti in questo perché era stato in tutti quei posti molto prima di loro. Era ancora buio quando il contatore alla fine cedette ed io tirai fuori il cassetto delle monete. Inserii una moneta da sei *pence*, ruotai la valvola e scoprii che i topi in realtà erano ratti e c'erano solo tre monete da sei *pence* nel cassetto. Anzi quattro, nel prenderla una era finita a terra. I miei risparmi ammontavano a due scellini, e dei soldi mi erano pure stati rubati. Mi dissero che il colloquio era alle nove alla stazione principale, quindi avevo ancora quattro ore. Spensi le luci e mi sedetti di nuovo al buio. Allora realizzai che non me ne importava niente di risparmiare sull'elettricità, perché i soldi mi sarebbero rientrati e potevo rimettere il contatore a posto, quindi riaccesi le luci. Errol iniziò a piangere così lo portai giù e lo misi di fronte alla stufa, sperando che il gas lo aiutasse a dormire. Non mi accorgevo che questa cosa stava solo peggiorando la sua tosse e il dottore non me l'aveva detto. Quando Alvin si alzò li lasciai assieme e uscii a comprare la colazione. Spesi uno scellino. Me ne servivano sei per il contatore e altri sei per il biglietto dell'autobus fino alla stazione. Speravo di iniziare quella mattina stessa e quindi non conservai soldi per il biglietto di ritorno. Dopo aver mangiato, Alvin andò a scuola ed io portai Errol all'asilo e gli dissi che anche se era solo una brutta tosse, sarebbe stato meglio tenerlo lontano dagli altri bambini. Bene, che altro potevo fare? Il lavoro mi serviva e solo dopo mi

sarei potuta permettere una babysitter. Erano le otto e trenta, sarei arrivata alla stazione giusto in tempo. Sotto era pieno e quindi andai sopra facendomi largo tra il fumo e le coppole fino ad arrivare davanti. Riuscivo a sentire i commenti e l'odio alle mie spalle, percependo la loro schifosa e lurida lussuria. Mentre ci avvicinavamo ai cancelli della fabbrica tutti cominciarono ad alzarsi e scendere dall'autobus. Facendolo, uno di loro iniziò a cantare *'Bye, bye, Blackbird'* e poi cantarono tutti. Io chiusi gli occhi già pesanti e stanchi cercando di trattenere le lacrime. In realtà non era molto positivo, vero? Se c'è una cosa che so è che non c'è niente di peggio che abituarsi a questo. Non ero nemmeno preoccupata di asciugarmele, forse se avessero visto le lacrime avrebbero capito che ero umana. O forse no. 'Dai tesoro. Come sei delicata. Non ci stai allo scherzo?'. Chiusi gli occhi ancora più forte, e poi sentii una mano sulla spalla. 'Capolinea. Ci vogliono quattro pence in più. Tu ne hai pagati solo sei.' 'Dove siamo?', chiesi. 'Non parli Inglese? Capolinea. Great Hayton Park. Non so che ci fai tu qui.' 'Abbiamo passato la stazione?'. Mi sorrisse, poi capii cosa era successo. Mi ero addormentata ed avevo perso la fermata, e pure l'appuntamento. Ma forse ero solo in ritardo. 'Ritournerò indietro alla stazione', dissi. 'Allora dove sono i quattrini? Sono otto pence.' Non avevo soldi e in quel momento di panico decisi di spiegare. Lo guardai. Sensibile? Un uomo sensibile? Magari sua figlia giocava a scuola con Alvin? O suo nipote sposerà mia nipote? 'Scendi dall'autobus e vattene, negra. Non porto dietro nessun muso nero io con o senza soldi. Dai, alza le chiappe o ci sarà un'altra rivolta come quella di Notting Hill proprio ora.' Suo nonno aveva comprato mio nonno? Iniziai a camminare

ma le case sembravano tutte così grandi, tutte così uguali, così come per le strade sembravano esserci tutte le stesse auto parcheggiate. Nei cortili giocavano tutti gli stessi cagnolini e, appena passavo, tutte le stesse mani portavano via i bambini dai cancelli. Stavo girando attorno. Mi ero persa. Aprii un cancello e bussai ad una porta. Vidi la tenda muoversi ma non rispose nessuno. Una donna della mia età aprì la porta, solo che era bianca. ‘Scusi quale è la strada per tornare in città, per favore?’ Nessuna risposta. ‘Mi scusi la prego ma...’ Mi sputò in faccia e sentii come se lo stomaco mi stesse salendo in gola per vomitare. Urlò ed un uomo venne a tirarmi un pugno in faccia. Mi trascinò per terra fuori dal cancello e mi buttò sull’erba al ciglio della strada. Continuavo a vomitare. Non cibo, solo bile: una melma verde e bianca. Allora cominciai a nevicare. Non avevo mai visto la neve prima ma, avevo sempre pensato che, se fosse successo, una volta arrivata in Inghilterra e vista la neve dico, sarebbe stato il momento più felice della mia vita. Il fenomeno più bello della natura ed io non l’avevo visto. Mi ero bagnata i pantaloni e stavo tremando.

[Lunga pausa.]

VERNICE: Dio mio, Vivien, non me l’avevi mai detta prima ‘sta cosa.

MADRE: Non lo so, non fa niente.

[Si alza e va a versarsi da bere.]

VERNICE: [*Si succhia i denti.*] Sei capitata nel paese sbagliato.

MADRE: No. Non io. Io ero sull’isola giusta, avevo letto i libri sbagliati e ascoltato bugie.

VERNICE: Era vero allora, lo sai. Torna a casa.

MADRE: Non so che volessero. Sangue?

VERNICE: Chi?

MADRE: Tutti. Tutti loro. I miei bambini.

VERNICE: Chairman si è già presa il mio. Se Stanley non mi chiede di sposarlo gli resteranno solo le mie ossa da sgranocchiare.

MADRE: Non ti è mai capitato di perdere il contatto con la realtà?

VERNICE: Oddio, a volte mi sembra che un contatto con la realtà non c'è mai stato. È meglio che vado a controllare se la ragazza sta bene.

MADRE: Ci vediamo dopo. [*Vernice si alza.*] Vernice?

VERNICE: Ragazza, ti sento. Meglio che metti via quel rum, ascolta a me.

[Se ne va, lasciando MADRE da sola per un po'. La sveglia suona. Si alza e la spegne, poi esita. La prende e va di sopra a vestirsi.]

[Le luci si spengono.]

SCENA DUE

Luci accese. Primo pomeriggio dello stesso giorno.

ERROL va al piano inferiore portando una scatola di cartone che sembra contenere giornali e spazzatura. I suoi capelli sono ancora spettinati ed è a piedi nudi. Scarpe e calzini sono nella scatola. Accende la radio e rovista un po', poi va in cucina a vedere se ci sia MADRE. Va via. La radio dice che è l'una in punto. La spegne perché c'è il notiziario. Va in cucina e sentiamo che mette a bollire dell'acqua in un pentolino. Ritorna nella stanza e si siede. Si mette scarpe e calzini. Strofina la mano sul divano e

la odora per controllare che SHELLEY non lo abbia sporcato la notte prima. Niente, quindi se la lecca. Poi inizia a togliere fuori dalla scatola della roba. Stende un grande foglio di carta piegato e su di esso si vedono disegni di strade. Dopo aver fatto abbastanza spazio spingendo un po' indietro il divano, lo posa a terra. Il foglio di carta è una piantina con frecce e adesivi sopra. Sul piano piazza degli edifici ritagliati in cartone che prende dalla scatola e completa il disegno con macchine giocattolo piazzate strategicamente. Toglie fuori una matita e disegna delle frecce, solo per cancellarle e pensare. Siccome l'acqua sta bollendo, va di nuovo in cucina e ritorna con una tazza di caffè. Si sistema per riprendere il lavoro quando sente VERNICE che lo chiama. Lui fa un balzo, rimette tutto nella scatola e la spinge sotto il divano.

Entra VERNICE con un bollitore.

VERNICE: Buongiorno!

ERROL: È pomeriggio.

VERNICE: [*Si succhia i denti.*] Dopo l'una per tua informazione.

ERROL: Lo so.

VERNICE: Allora, non te la ritrovi sul tuo dizionario la parola 'mattina'?

ERROL: Pomeriggio.

VERNICE: Ti sei appena alzato?

ERROL: No...si.

VERNICE: Sì, no, e che cazzo. Sei maleducato ragazzo, sei uscito con la bianca trascinando i piedi la scorsa notte?

ERROL: Sì.

VERNICE: Ormai quel culo non lo sapete più muovere voi. Dio mio, a casa noi si che lo sapevamo fare e pure tua madre si sapeva muovere.

[*Glielo fa vedere*]

ERROL: Bene, è stato molto facile per voi. Non dovevate fare altro che ascoltare i bongo, non è vero? Che è quello?

VERNICE: Che hai detto?

ERROL: Quello.

VERNICE: Oh, 'sto coso qui dici? Te lo tieni sotto al letto se di notte ti scoccia alzarti per pisciare, che pensi che è? È un bollitore, ragazzo.

ERROL: Sì, va bene, lo so che è un bollitore, ma che ci fa qui? È per noi?

VERNICE: Ho chiamato Stanley ieri e gli ho chiesto se poteva portarmi un bollitore di riserva che mi ricordo che un sacco di tempo fa m'aveva detto che ce n'aveva uno. M'ha portato questo qui normale da cucina e m'ha detto che va meglio di quello elettrico ché funziona pure sul gas. [*Si succhia i denti.*]

ERROL: Che idiota.

VERNICE: Vabbè, ecco qui. Mi ci faccio una tazza di tè.

[*Va in cucina, ERROL spinge la scatola più lontana dalla vista.*]

ERROL: Vernice!

VERNICE: Ti sento.

ERROL: Com'è che oggi lavora?

VERNICE: Senti, per forza, se no perde i clienti e il suo giro, o almeno è quello che m'ha detto quando m'ha dato il bollitore, e ci sta.

ERROL: Ma è proprio questo il punto. Dimostrargli che noi non abbiamo bisogno di loro. Non ci importa, sono loro che hanno bisogno di noi.

VERNICE: [*Ritornando.*] Ma Stanley è già indispensabile, questo lo sa.

ERROL: Indispensabile a chi?

VERNICE: A tutti in zona. La comunità.

ERROL: E che succederebbe se tutti decidessero di fare così, eh? Che mi dici di mia Madre? Potresti dire lo stesso anche di lei e tutti, non è vero? Ma non lo fai.

VERNICE: Ragazzino, non scocciare. Sei tu che stai sempre a parlare di servire la comunità e che servire è un'opportunità grande per fare qualcosa di utile sulla porta di casa.

ERROL: Io parlo di servire un popolo non una comunità.

VERNICE: Non mi importa di che cazzo stai parlando, ma perché cazzo non ti ripigli e aiuti Chairman? Tua Madre dice che lei non sta facendo niente.

ERROL: Allora, lo sai perché non sta facendo un bel niente, vero? Perché passa metà della giornata a gironzolare per le vie e a star seduta nei parchi. Non è stupida.

VERNICE: Lei non lo sa di Stanley.

ERROL: Non fare la finta tonta, ovvio che lo sa.

VERNICE: Che sa?

ERROL: Tutto. Perché non esci allo scoperto? Sarebbe la cosa migliore.

VERNICE: Dici davvero...?

ERROL: Ovvio. Diglielo e basta.

VERNICE: Lo stavo per fare oggi ma però ora lui è...

ERROL: Ora lui è cosa?

VERNICE: Niente di che, lo chiamo stasera.

ERROL: Abbiamo bisogno della verità, Vernice, non dell'istruzione.

VERNICE: Qualcuno alla porta, ah?

ERROL: Merda. Forse è Alvin.

VERNICE: Come, già? Credevo che tua Madre aveva detto che non arrivava prima delle tre.

ERROL: Bene, è quello che credevo anch'io ma...

[Entra ALVIN con una grande valigia ed un grande bagaglio a mano. Ha ventiquattro anni, è magro ed un po' più alto di ERROL; vestito in modo sportivo ma ordinato, con un taglio di capelli corti e curato. Indossa un anello con un sigillo sulla mano destra ed una collana sottile attorno al collo, visibile perché ha il colletto aperto. È troppo sportivo per sembrare importante, ma anche troppo ben vestito per essere infastidito dalla polizia per le strade (almeno a prima vista).]

Ehi fratello, come ti butta?

ALVIN: Ehi fratello, come butta a te!

ERROL: Tutto bene, il figliol prodigo!

[Battono le mani, una moda Americana.]

VERNICE: [*Arriva con il suo drink.*] Allora, che diavole, il figlio d'Africa che decide di tornare a casa.

ALVIN: Come va, Vernice?

VERNICE: Io bene, ma com'è che hai fatto a tornare davvero così in fretta? Spero che non hai dovuto prendere autobus o treni perché se interrompi lo sciopero questo qua ti dà quattro sberle.

ERROL: Noi sappiamo come andare in giro diversamente.

ALVIN: No, ho conosciuto un tizio sull'aereo che mi ha dato un passaggio dall'aeroporto. Guidava una Scimitar.

VERNICE: Una che?

SHELLEY: Una Scimitar. Sai, Reliant, Auto sportive.

VERNICE: Spero un uomo nero almeno [*Si succhia i denti.*] Vuoi del tè?

ALVIN: Sì, magari, grazie.

[Va in cucina.]

Come va, fratello?

ERROL: Alla grande, alla grande.

ALVIN: Bene.

ERROL: Gesù, fratello. Non ti aspettavamo almeno per un'altra ora o più.

ALVIN: Dispiaciuti?

ERROL: No, certo che no. È perfetto, perfetto.

ALVIN: [*Esaminando il posto.*] È così. [*Pausa.*] Cristo, fratello. Non è cambiato molto da queste parti, vero?

ERROL: Cazzo, fratello. Babilonia cadrà, dai tempo al tempo, fratello mio. Tutto ciò di cui ho bisogno è un po' di tempo per la nostra sopravvivenza.

VERNICE: [*Ritornando con una tazza di tè.*] Ragazzo, che fine gli hai fatto fare a tutti i tuoi capelli, ah?

ERROL: Sì, che è successo?

ALVIN: Che significa che è successo?

VERNICE: Che diavolo! Che cosa è successo, ah?

[Si siede.]

ERROL: Sei diventato una testa pelata, ah. E tutto quest'oro e questi gingilli. Te ne dovresti sbarazzare, non li hai mai portati prima.

ALVIN: Allora...

VERNICE: Allora cosa, che cazzo. C'è che il ragazzo è andato e s'è trovato qualche ragazza nera bella e ricca sfondata. Giusto?

ERROL: Ehi!

ALVIN: E dài, me li sono solo fatti tagliare per il funerale e il resto.

VERNICE: Ragazzo, che pantaloni stretti, ma quindi sembra che qualcosa si sta smuovendo. È così che si vestono ora?

ALVIN: Credo di sì, veramente non lo so.

ERROL: Ehi, hai il fuso orario? Com'è?

ALVIN: Mi sento solo un po' stonato.

VERNICE: Te l'ho detto che nessun aereo lo stanca il ragazzo. C'è che ha passato troppo tempo a prenderle in giro, le ragazze.

ERROL: Sì, sicuro.

VERNICE: Ragazzo, comunque ti trovo bene.

ERROL: Stronzo di merda, stai proprio bene lo sai. Si può dire che per una volta pure la tua parte nera sembra seria.

ALVIN: [*Sarcastico.*] Vi ringrazio entrambi, ma perché? Troppo gentile da parte vostra.

[VERNICE si succhia i denti.]

ERROL: Cazzo!

[Battono le mani di nuovo.]

VERNICE: Allora, come stanno tutti in famiglia? Ti ci sei trovato bene con loro?

ALVIN: In un certo senso.

VERNICE: Credevo di sì.

ERROL: Che significa in un certo senso.

ALVIN: Cioè, loro sono tanto simpatici, lo sapete.

VERNICE: Ragazzo spero che non hai fatto lo stronzetto da college con la tua gente perché se no pensano che sei preso da tua madre.

ALVIN: Niente del genere.

ERROL: Fammi indovinare, probabilmente gli hai raccontato che c'erano elefanti a Piccadilly Circus.

ALVIN: Non fare il coglione.

VERNICE: Non vedo perché tutt'e due state a studiare, se poi gira e rigira finisce sempre che vi prendete per il culo, ah.

ERROL: Ora stiamo studiando le nostre cose, Vernice. Lui con la sua politica ed io con la mia economia. Che squadra ragazzo! Che squadra!

VERNICE: Che si vince?

ERROL: Vincere?

VERNICE: Perché non muovi quel culo e aiuti mia figlia invece di cazzeggiare.

ALVIN: Chairman?

ERROL: E' stata segata.

VERNICE: Ma che dici?

ERROL: Segata.

VERNICE: Ragazzo, finiscila di fare il tamarro o ti tiro un pugno...

ALVIN: No Vernice. Significa che non sta andando tanto bene.

ERROL: Giusto.

VERNICE: Allora perché non lo dici così?

ERROL: Io l'ho solo detto in modo diverso.

VERNICE: Tutta la vostra educazione del cazzo e i problemi di mia figlia. Guarda, ora me ne vado ma però spero di rivedervi coi libri di scuola dopo, non fatemi perdere tempo e fottuti soldi. [Ad Alvin] E spero che non mi hai rotto la macchina fotografica, più tardi la voglio rivedere sana e salva.

[Senza fare altro rumore VERNICE se ne va passando per la cucina.]

ERROL: Stanno organizzando tutto lo sai, fratello. Arriveranno insieme e ci saranno un sacco di piani e cose di cui dobbiamo occuparci se vogliamo unirci allo sciopero e al resto. Per un po' di giorni ho pensato che non ce l'avresti fatta a tornare in tempo. Mi mandavo affanculo da solo, poi mi ricordavo che comunque avevi prenotato il volo e tutto il resto. Piani, uomo, ancora piani.

ALVIN: Ehi, aspetta, fratello.

ERROL: Cosa?

ALVIN: Tieni questo, tutto qui. Abbiamo almeno il tempo di mangiare qualcosa e di pensare un po'. Dio, sono esausto, lo sai.

[ERROL si alza e va in cucina.]

ERROL: Immagino che ti eri abituato a riso e capra.

ALVIN: Cosa?

ERROL: Riso e capra. Fegato di capra e roba del genere.

ALVIN: Perché?

ERROL: Lì non mangiavi molto?

ALVIN: Sì, certo che mangiavo.

ERROL: Bene, allora devi aver mangiato del riso con la capra. E che mi dici del pesce salato e delle *Johnnycakes*?

ALVIN: Okay, ora ho capito, sì.

ERROL: Sai che ti ha cucinato?

ALVIN: Fammi indovinare. Potrebbe essere...o no, non può essere.

ERROL: Vai avanti. Prova ad indovinare.

ALVIN: Ehm, Ehm...

ERROL: Sì Signor Marshall, Signor Alvin Marshall. Per 1000 sterline mi sai dire il piatto del giorno?

ALVIN: Allora, non ne sono sicuro ma...No, non ne ho idea, Hughie.⁹⁴⁶

ERROL: Oh dai, il tempo scorre. 5... 4... 3... 2... 1...

ALVIN: Ok ci sono! È... una fetta di carne e due verdure.

ERROL: Esatto! Ed ecco qui il tuo primo premio delizioso invece dei contanti promessi. [*Arriva col cibo.*] Una magnifica fetta di carne e due verdure con l'aggiunta di una o due patate sparse qua e là. Tieni un attimo. Tieni! Potrebbero essere patate travestite? Si avvicina per averne la prova e per scoprire tutto lo stupore della folla...[ALVIN *trattiene il respiro.*]... sono patate.

[ALVIN libera il respiro.]

ALVIN: Cin cin.

ERROL: Prego.

ALVIN: Se guardi in cima alla borsa... [*puntando col coltello.*] ... ho portato qualcosina per tutti e due, anche se non è molto.

⁹⁴⁶ Hughes Green, detto "Hughie" è stato un conduttore televisivo e attore britannico considerato una delle prime icone della televisione britannica. Cfr. <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1577434/The-life-and-many-loves-of-Hughie-Green.html>

ERROL: Raas man-Merda fratello! È meglio che vado a controllare, ah?

60

[Si alza.]

ALVIN: Se vuoi.

ERROL: Raas-Merda!

ALVIN: Ehi! Non rompere la fottuta borsa.

ERROL: Bene, allora dov'è?

ALVIN: Sopra ti ho detto.

ERROL: É questo, cazzo.

ALVIN: Sì.

ERROL: Giochiamo a nascondino o che?

ALVIN: Gesù! Guarda, lo prendo io. Sei intelligente come un fottuto ufficiale della dogana.

[Si alza.]

ERROL: No, ci sono. É questo?

ALVIN: Sì, sono tutti e due lì dentro.

ERROL: Bene, una è una bottiglia. È per me?

ALVIN: Sì cazzo.

ERROL: Cos'è?

ALVIN: Assaggia e vedi.

ERROL: Rum!

ALVIN: Bene, è come te l'aspettavi, non è vero?

ERROL: Diciamo di sì.

ALVIN: Bene, è l'ultimo. È tutto quello che sono riuscito a far passare alla dogana. Stavo per portare a lei un po' di rum bianco in una bottiglia di plastica ma sapevo che l'avrebbero scoperta subito.

ERROL: Se è lo stesso schifo che le avevano mandato a Natale avrei fatto sparire il vetro prima che tu fossi arrivato in Inghilterra. [*Prende un pettine africano di legno.*] Questo è mio?

ALVIN: Sì.

ERROL: [*Provandolo*] Va bene.

ALVIN: Sembra che i tuoi capelli non vedano un pettine da settimane.

ERROL: No, è che mi sono appena svegliato. È bellissimo. Dove l'hai preso?

ALVIN: È africano. Controlla l'incisione: fatto a Yoruba.

ERROL: Dove si trova?

ALVIN: Africa, ti ho detto Africa.

ERROL: Non sono stupido, lo sai. In Africa dove, fratello?

ALVIN: Nigeria.

ERROL: Forte. Sono forti, loro sono artigiani.

ALVIN: Tutto qui quello che ha cucinato?

ERROL: Sì.

ALVIN: Che cazzo, pensa che sono a dieta o che?

ERROL: E' da una vita che ci fa mangiare come se fossimo tutt'e due fottutamente a dieta, o te ne accorgi solo ora? [*Pausa.*] Ehi, aspetta un attimo.

ALVIN: E chi si muove.

ERROL: Com'è che qui c'è scritto '*Made in Hong Kong*'? Bugiardo di merda.

ALVIN: Dai smettila, fratello. Ti ho detto che è Yoruba. Africano.

ERROL: Hong Kong batte Africa, brutto bastardo.

ALVIN: No, ti sbagli. Fammi dare un'occhiata.

[ALVIN va verso di lui.]

ERROL: Qui.

ALVIN: Non vedo niente. Dove è scritto Hong Kong?

ERROL: Dall'altra parte, ebreo.

ALVIN: Oddio. Sì, hai ragione Errol. Glielo devo riportare immediatamente.

ERROL: Stronzo, ce l'hai scritto tu?

ALVIN: Io? Oh no, io no. È la legge a tutela del consumatore, vecchio mio. Io non potrei essere così disonesto. Finisco qui, lo prendo e lo riporto al negozio dove l'ho comprato.

ERROL: Ridallo, bastardo.

ALVIN: Gentile da parte tua.

[Si alza e porta il piatto in cucina.]

ERROL: Ehi, l'Inghilterra sta prendendo altri giocatori neri nella squadra.

ALVIN: Era ora. E che fanno invece i West Brom?

ERROL: Vanno bene, pure loro stanno prendendo nuovi fratelli.

ALVIN: No.

ERROL: Che significa no?

ALVIN: Nel senso, che stanno facendo in campionato, lo sai? I risultati, visto che non ci sono stato.

ERROL: Non tanto buoni. Hanno perso 3-0 la scorsa settimana a Leeds e 4-2 sabato a Palace.

ALVIN: [*Ritorna.*] Ottimo!

ERROL: Di che stai parlando?

ALVIN: Dici di tifare per questa squadra.

ERROL: E quindi? Vabbè, come mai non parli da nero?

ALVIN: Cosa?

ERROL: Hai capito. Sei stato lì per un po' e pensavo avessi imparato un po' di gergo. Sai, mette un po' di autenticità alle battute.

ALVIN: Oh quel gergo, l'Inglese.

ERROL: Zitto, coglione. Lo sai che voglio dire, che ancora non te n'è uscita nemmeno una nuova.

ALVIN: Te lo dico cosa tifavo.

ERROL: Che cosa?

ALVIN: Una squadra di football rasta.

ERROL: Cazzate.

ALVIN: No, è vero. I Dreadlocks. Dreadlocks AFC. Sai, come Bournemouth AFC. Giocano con completino rosso e verde a strisce dorate.

ERROL: Davvero?

ALVIN: Quando fanno un colpo di testa, fratello, saltano molto in alto. Si tratta di aspettare un cross dalla parte opposta e lanciarsi in aria.

ERROL: Stai dicendo stronzate.

ALVIN: Ho delle foto, fratello. [*Si alza.*] Ecco, le ho fatte io. Non sono molto buone perchè sono state scattate con la Polaroid istantanea che Vernice ci aveva prestato, dai un'occhiata.[*Si siede.*] Lì.

ERROL: Cazzarola! Pensavo mi stessi prendendo in giro! Hanno problemi di affollamento?

ALVIN: Scherzi? Durante l'intervallo molta gente dorme, fratello. A fine partita sono tutti su un altro pianeta, potrebbe anche essere il fottuto hockey su ghiaccio per quel che ne sanno.

ERROL: Oddio, e questo è il porto, vero?

ALVIN: Sì.

ERROL: Cosa è questo?

ALVIN: La casa dove vivevamo, non ricordi?

ERROL: Sì, certo. Vagamente.

ALVIN: Cazzate, avevi solo due anni quando siamo partiti.

ERROL: E tu a cinque di sicuro non eri un cazzo di pensionato.

ALVIN: Ma ricordo più di te.

ERROL: E tutti gli altri si ricordavano di te?

ALVIN: In tanti.

ERROL: Hai una foto della mostra di papà in tenuta da cricket?

ALVIN: No.

ERROL: Perché no?

ALVIN: Non c'era.

ERROL: Davvero? Qualcuno deve saperlo. Lei ha detto che era in mostra in una specie di vetrina al Comune, visto che è stato il primo dell'isola ad entrare in una squadra.

ALVIN: Si lo so, ma lì non c'era.

ERROL: Qualcuno doveva saperlo, non hai chiesto?

ALVIN: Certo che ho chiesto e...

ERROL: E?

ALVIN: E niente. Nostro zio, il fratello di mamma, ha detto che probabilmente tutta la divisa è stata sepolta con lui, e poi si è tolto dalle palle senza aggiungere altro. Mi guardava come se fossi un pazzo o che.

[Pausa] Lei forse ci prendeva per il culo, si vantava e basta,.

ERROL: A volte rompe davvero i coglioni.

ALVIN: Dai, fratello.

ERROL: Dai fratello un cazzo. Sai dov'è, non è vero?

ALVIN: Ho fatto due più due, ma che ti aspettavi?

ERROL: Tu cosa? Non sai come è stato vivere con il grande capo bianco nelle ultime due cazzo di settimane. Sai come lei ci chiama tutti?

ALVIN: Tutti chi?

Errol: Il Fronte Nero.

Alvin: Come?

ERROL: Drogati e negracci. É fuori di testa. Come pensi che riesca a sopportare i Ram Jam, affrontare quel gruppo e dirgli che non ho nemmeno convinto mia madre a fare lo sciopero.

ALVIN: Capiranno.

ERROL: Capiranno cosa? Tu la passi liscia sei stato sul fronte un paio di settimane. Sono io che mi prendo tutta la colpa.

ALVIN: Lo sanno tutti che è diversa.

ERROL: Tutti sanno che è debole.

ALVIN: Guarda che è finita, fratello. Calmati, ok? Calmati e basta. Non possiamo farci niente. È lei che dovrebbe esaurirsi, non tu. È un problema suo, giusto? È successo e non serve discuterne ancora.

ERROL: Okay, allora, che ne pensi del fottuto lattaio? Lui sta lavorando pure.

ALVIN: Chi, Stanley?

ERROL: Stessa cosa. Vernice è appena stata qui dicendo di come lui perde i suoi affari se sciopera e, che tutti sanno che è comunque indispensabile, quindi che senso ha?

ALVIN: Quindi?

ERROL: Indispensabile un cazzo, se vogliono una pinta di latte possono andarsela a comprare, anzi tutta la gente nera della zona dovrebbe avere il buon senso di comprare già abbastanza latte per i prossimi due giorni.

ALVIN: Guarda che lui ha capito tutto.

ERROL: Col cazzo.

ALVIN: Nemmeno io sono più sicuro dello sciopero.

ERROL: Cazzate! Sei diventato bianco nel frattempo, o che?

ALVIN: Guarda la cosa in modo razionale.

ERROL: Che poi è come sto già facendo, ma continua.

ALVIN: Noi scioperiamo tutti per due giorni, giusto?

ERROL: Giusto.

ALVIN: Non si compra niente di inglese, non si va a lavoro, non si prendono mezzi. In altre parole, si rimane in disparte, tranne che per andare da amici e parenti.

ERROL: Esatto.

ALVIN: Bene, pensa a questo allora e immagina. Due anziani seduti su una panchina di un parco un ora fa o fra tre ore, o a qualsiasi ora di domani. Uno dice all'altro: 'Proprio come i vecchi tempi, eh? Che meraviglia, ci siamo fatti fuori quei bastardi neri.' L'altro è d'accordo: 'Già, peccato che non può essere così sempre. Ti immagini, niente più neri tra le palle.' Pensano un po' e poi uno dice all'altro: 'Invece io credo che si può fare, non è vero?' 'Sì' risponde l'altro. 'Dov'è il numero del Fronte Nazionale? Oh, lo so io. Cerchiamolo sulle pagine bianche.' E poi tutt'e due si alzano e se ne vanno insieme a vedere se possono farci qualcosa, cazzo.

ERROL: Molto divertente, bella storia, dovresti andare alla tele. In realtà stai mollando, non è vero? Hai un paura fottuta ora.

ALVIN: Questi due vecchietti, cazzo, non lo sanno che è conveniente che autobus, metropolitane e treni stiano offrendo un servizio ridotto. Non ci pensano, cazzo, che senza dottori ed infermiere nere gli ospedali di questo paese sarebbero in crisi. E non pensano, cazzo, che alcune fabbriche hanno dovuto sospendere per un po' la produzione e che il negozio del pakistano è chiuso. Questi qua non sono problemi di cui preoccuparci ormai, sono una sfida. Possono e saranno risolti il prima possibile, anche se questo significa ricorrere al fottuto esercito. Stanley potrebbe avere ragione.

ERROL: E pure lei?

ALVIN: Non so. Forse. Solo non è così semplice, fratello.

ERROL: Gesù!

[Lunga Pausa]

ALVIN: Sei uscito oggi?

ERROL: Te l'ho detto, mi sono appena alzato.

ALVIN: Allora, guarda fratello, tanto lo scoprirai comunque. Le strade sono piene di gente nera che fa shopping, compra vestiti, giornali, prende i taxi e così via. Non funzionerà. Non avrebbe mai potuto funzionare davvero.

ERROL: E quindi ora dalla parte di chi stai?

ALVIN: Da quale parte?

ERROL: Hai sentito, cazzo.

ALVIN: Dalla mia.

ERROL: E che mi dici del piano; hai paura anche di quello? Ho passato quattro settimane a perlustrare la zona e non saremo beccati, se è questo che ti preoccupa. I piani sono proprio qui. Qui! [*Tira fuori la scatola ed inizia a sistemare il contenuto sul pavimento.*] Mi ci sono volute quattro settimane per fare tutto questo, incluso sapere per quanto tempo i semafori stanno sul rosso ad ogni incrocio nel raggio di mezzo miglio dalla banca. È praticamente infallibile, cazzo, e tu stai mollando.

ALVIN: Chi l'ha detto? Io non ho detto mai niente sul lavoro. Mi riferivo allo sciopero e al perché sia andato a farsi fottere.

ERROL: Nel senso che ancora vuoi fare il lavoro?

ALVIN: Sì.

ERROL: Sì? Proprio come pianificato?

ALVIN: Sì.

ERROL: Ho l'attrezzatura di sopra, lo sai. Due fucili e due pistole, come mi avevi detto. Non puoi mollare ora.

ALVIN: Ho detto di sì, mica sto mollando.

ERROL: Grazie a Dio, pensavo fossi diventato un cinese.

ALVIN: Io?

ERROL: Sì, fratello tu, mi hai tolto un peso. Dammi da bere, ah, un bicchiere d'acqua.

ALVIN: Okay, calmati, tranquillo, basta che ti calmi.

[ALVIN va a prendere un bicchiere d'acqua.]

ERROL: Sì, okay fratello. Okay, mi hai fatto cacare sotto. [Pausa.]

Anche se penso che resti comunque un pezzo di merda per lo sciopero. Se non è pienamente operativo, forse è solo per una cattiva leadership, ma scommetto che andrà meglio, purché tu non lo interrompa.

[ALVIN entra e gli dà l'acqua.]

ALVIN: Perché dovrei interromperlo?

ERROL: Porca puttana, fratello.

ALVIN: Sarà una copertura perfetta.

ERROL: Ma dai, fratello. Lo sanno tutti, pure la CIA, che sei un membro del Fronte nero.

ALVIN: Un membro pentito, niente più minacce o sorveglianze.

ERROL: Dai, che merda è questa? Pensavo ne avessi abbastanza.

ALVIN: E' così.

ERROL: Bene, allora perché cazzo mi rompi le palle con tutti questi giochetti?

ALVIN: Te l'ho detto, fratello. Faremo il lavoro proprio come pianificato.

ERROL: Okay, fratello. Scusa.

ALVIN: Anche se ci sarà una sola piccola differenza.

ERROL: Quale?

ALVIN: I soldi.

ERROL: Che cazzo c'entrano soldi? Ti ho detto che prenderemo almeno 5000 sterline.

ALVIN: Voglio tenerne 500.

ERROL: No, fratello, al Fronte nero servono tutti. Ladro, che ci devi fare con 500 sterline.

ALVIN: Non mi hai fatto finire.

ERROL: Ascolta, fratello. Se gli diamo una somma del genere, presto lo gestiremo comunque il Fronte nero, e poi potremo farci quello che vogliamo con i soldi. Riprenderci 1000 o 2000 sterline o anche tutto, ma perché rischiare il comando per 500 sterline! I giornali faranno sapere quanto ci siamo intascati e loro sapranno che li abbiamo fregati.

ALVIN: Voglio che tu prenda le 500 sterline per andare in vacanza nei Caraibi.

ERROL: Cazzate, non dici sul serio. Cazzo non sei Ronald Biggs,⁹⁴⁷ sai. Io sto qui ed uso i soldi col Fronte nero.

ALVIN: E' l'unica ragione per cui farò il lavoro, fratello. Voglio che tu stesso vada a casa per vederla così io non dovrò spiegarti perché ora la penso diversamente. Voglio che sia tu a vederlo coi tuoi stessi occhi, fratello.

⁹⁴⁷ Ronald Biggs fu un cantante inglese che cantò come solista e, negli anni '70, anche con i Sex Pistols. In realtà, diventò famoso perché visse latitante per essere fuggito dal carcere di Wandsworth in cui era stato rinchiuso dopo aver partecipato ad una studiatissima rapina ad un treno postale Glasgow-Londra nel 1963. Cfr. Gray M., Currie T., *Ronnie Biggs - The Inside Story*, Apex Publishing, Clacton on Sea, UK, 2008.

ERROL: Dai, se è per questo me li posso procurare diversamente 500 sterline e vaffanculo, ma il lavoro, fratello.

ALVIN: Da dove vengono queste 500 sterline?

ERROL: Un amico. Non dico cazzate. Posso farlo.

ALVIN: Sicuro?

ERROL: Sicurissimo.

ALVIN: Cioè, puoi averli domani? Nel senso che puoi metterci le mani?

ERROL: Posso averli in qualunque momento, fratello.

ALVIN: Bene, è deciso allora.

ERROL: Cos'è deciso?

ALVIN: Non farò il lavoro.

ERROL: Che cazzo ti sta succedendo? Hai trovato Dio laggiù o che?

ALVIN: Te lo ricordi quanto parlavamo di 'verità' e 'lotta'?

ERROL: Dici in quelle lunghe e pigre giornate di due settimane fa?

ALVIN: Allora fratello, quale è la cosa che quelli delle Indie Occidentali nominano sempre quando parlano della loro casa?

ERROL: Dai, fratello.

ALVIN: Te lo dico io. Il clima. Il clima, Errol, e prendere fottuti mango da un albero. Loro sono qui da troppo tempo. Lo sai com'è veramente fratello, e deve essere la stessa cosa in Africa. È talmente pieno di malattie della decolonizzazione che non si rendono conto che questa cosa ha consumato le loro isole al sole. Inflazione, disoccupazione, violenza politica – ricordi? Clima del cazzo! E poi quando io ho cercato di parlargli, ai nostri parenti, non solo a gente nera qualsiasi, sai come mi

hanno trattato? Come uno straniero in una terra straniera, e così che mi sono sentito. Da solo, fratello. E loro non la vedono come noi quaggiù.

ERROL: Non sono sorpreso che ti abbiano ignorato. Sembra che tu sia diventato un uomo bianco appena oltrepassata la Linea Internazionale del cambio data o roba del genere. Un curioso fenomeno dell'indigeno che guarda dall'alto in basso la sua fottuta gente.

ALVIN: Credi che io l'abbia fatto? Tu più di tutta quella gente di merda.

ERROL: Ovvio che l'hai fatto, per quale altro motivo avrebbero dovuto ignorarti completamente. Per me è troppo tardi per diventare parte del mondo bianco, ma noto che tu ancora ci stai provando come un pazzo.

ALVIN: Guarda, fratello, faresti meglio a decidere se ti senti più Biko⁹⁴⁸ o laureato in economia prima che vada tutto a rotoli perché, quando sarà, dovrai scappare da qualche parte per una copertura, e se la tua stessa famiglia non te ne dà una, e non puoi nemmeno rifugiarti dove sei nato, dove cazzo te ne andrai? Beh?

ERROL: E quale ragazzo bianco ti nasconderà? Aspetta, lo so, questa stronzata l'ho sentita una volta alla tele. Combatterai per i diseredati e gli oppressi del mondo, aldilà del loro colore, cominciando proprio da qui, dall'Inghilterra, sull'uscio di casa tua? È così? 'Diseredati ed oppressi contro il resto del mondo'. Che cazzo!

ALVIN: Ho intenzione di fare pratica come...

⁹⁴⁸ Stephen Bantu (Steve) Biko è stato un attivista sudafricano che scese in campo per i diritti della gente nera fondando il *Black Consciousness Movement*. Venne torturato fino alla morte dalla polizia sudafricana ma era ormai diventato un eroe della resistenza contro il regime *afrikaner*. Per informazioni più dettagliate consultare Woods D., *Biko - Cry Freedom*, Henry Holt, New York, 1991.

ERROL: E' così fottutamente prevedibile. Un assistente sociale! Tre brindisi per il negro impegnato nel sociale.

ALVIN: Ma per cosa cazzo stavamo combattendo?

ERROL: Per cosa stavamo combattendo?

ALVIN: Per un posto al sole? Alla Baia di Montego o Nairobi forse. Se hai abbastanza problemi, cazzo, è fottutamente inutile starsene sdraiati su una spiaggia di Brighton senza essere colpiti in testa da un gruppo di bastardi Hell's Angels.⁹⁴⁹

ERROL: Allora, tu gli spieghi che sei un assistente sociale e non un nero, cazzo, e così loro tirano fuori piedi di porco e crick per spaccarti la testa.

ALVIN: Glielo spiegherò, resterò qui e lo farò, senza trascinare il mio culo chissà dove a parlare con la merda fino al collo in perfetto e autentico stile da povero.

ERROL: Guarda Al, fratello... è una genialata che ti è venuta sull'aereo? Dai, fratello. Se è così, ha funzionato, okay. Complimenti, bello scherzo, ma basta. Va bene? Sono convinto che mi hai preso in giro. Ehi!

ALVIN: Può succedere di tutto in due settimane.

ERROL: Cazzate, fratello. Dai. ehi!

ALVIN: Errol, ho attraversato mezzo mondo e sono tornato. Non sono semplicemente andato al College per un semestre, o a Leicester, o ad un raduno anti Nazista. Stavolta c'è stata come un'esplosione nella mia testa, fratello. È stato come se la vita intera mi fosse improvvisamente crollata addosso e, macerie a parte, dovevo ricostruire in fretta qualcosa o ero

⁹⁴⁹ Gli *Hell's Angels* sono un club motociclistico i cui membri, alla guida delle Harley Davidson, si distinguono per i tanti tatuaggi e i giubbotti di pelle. A causa dei loro simboli, aquile e svastiche, e di ripetuti episodi di violenza vennero accusati di appoggiare le frange dell'estrema destra. Cfr. Barger S., *Hell's Angel: The Autobiography of Sonny Barger*, HarperCollins, 2009.

spacciato. Non sto scherzando. Non riesco a parlargli, fratello. Loro continuavano a guardarmi come se fossero dispiaciuti per me, come se io fossi una vittima o cose del genere, quindi che cazzo potevo fare, fratello, a parte diventar matto domanda dopo domanda – facendomi stupide domande del cazzo.

ERROL: Quindi hai deciso che è meglio andarcene da qui?

ALVIN: Sì, fratello.

ERROL: E' meglio se ce ne andiamo, dimenticandoci dello sciopero e del lavoro? Faremmo meglio a dimenticare che siamo neri, porgere l'altra guancia, sistemarci e trovare un cazzo di lavoro, rilassarci e aspettare soltanto, uscire un po'. I neri felici giocano a palla e parlano di integrazione finché non succede.

ALVIN: Fino a quando non succede cosa?

ERROL: Un cazzo di genocidio. Essere nero è uno scherzo, lo sai.

ALVIN: Per te lo è più di quanto immagini. West Bromwich e calciatori neri nel campionato inglese, discorsi da neri qua e Africa là, teste pelate e armi per la comunità. Gesù Errol, ci siamo dimenticati un sacco di cose.

ERROL: Dimenticato cosa? Tu forse hai dimenticato.

ALVIN: Unità, fratello.

ERROL: Come cazzo potrei unirmi a te, zio? Tu sei quello che ha detto di dimenticare. Tu hai dimenticato come ci si sente ad essere fermati per strada e perquisiti senza motivo, o come ci si sente ad essere chiamati negri da un bimbo che a malapena sa parlare, o cosa si prova ad essere picchiati ad una partita di football. E se stai un po' a St John puoi sentirli urlare divertiti perché qualcuno ha segnato, solo che è troppo tardi

quando scopri che a farlo è stato il nuovo centravanti nero, non un 'negro del cazzo', almeno, finché comunque non cambia. E ti sei dimenticato perché ho una cicatrice di 23 centimetri sulla gamba.

ALVIN: Certo che non l'ho dimenticato.

ERROL: 'Contro il muro figlio di puttana! Che ci faceva quel ragazzo? Io vi odio negri...'

ALVIN: Guarda fratello che io ero lì e...

ERROL: 'Se sento un'altra sola parola ti taglio le palle ...'

ALVIN: Errol, per amor di Dio!

ERROL: 'Un maschio attivo, eh? Dammi il suo coltello, Constable. Sarebbe forte se usassi il suo stesso coltello per tagliargli le palle. Stai fermo negro, o ti taglio davvero, ragazzo! Bastardo nero...! Aghhh!'

ALVIN: Bastardo schifoso, stai zitto! Per amor di Dio, zitto!

ERROL: Zitto! Zitto! Zitto! Che cazzo ne sai tu, stai zitto. Che cazzo ne sai tu ora, ma statti zitto! Tutte queste stronzate sulla tua vita andata a pezzi e tu che la stai ricostruendo. Non ricostruisci proprio niente bastardo, sei sprofondato e basta. Bastardo!

ALVIN: Sì è vero, sono un bastardo. Vera se l'è fatto scappare e ora io ho bisogno di fare domande, fratello... devo trovare un nuovo ordine...

ERROL: Oh è tutta una stronzata del cazzo. Questo è un fottuto dettaglio per la cazzo di madre per quanto ne so. Morali da fottuto uomo bianco.

ALVIN: Ma...

ERROL: Tu non sai proprio niente! Sei finito! Sei come una cazzo di trottola all'ultimo giro. Che ne è della divisa di mio padre?

ALVIN: Non lo so. Te l'ho detto.

ERROL: E della sua tomba? Ho notato che nemmeno di quella c'erano fotografie, anche se non te ne ho chiesto una in particolare. Non te l'hanno detto dove fosse? Allora, assistente sociale? Allora!

ALVIN: Mi dissero che era senza nome.

ERROL: Senza nome? Ti hanno riempito di cazzate, vero? Una cazzo di star del cricket con una tomba anonima! Scommetto che mio padre si sta pisciando sotto per la tua iniziativa. Sei una maledetta vergogna! Togliti dai piedi con tutte le tue vecchie cazzate! Forse erano dispiaciuti per te, così profondo e impegnato. Non riuscire nemmeno a parlare con la propria gente al loro livello. Mio padre avrebbe vomitato se ti avesse visto!

ALVIN: E con quale cazzo di diritto parli tu di lui?

ERROL: Lo stesso di quanto ne abbia mai avuto tu. Lui avrebbe dovuto fare qualcosa.

ALVIN: Per cosa?

ERROL: Per tutto! Non sarebbe mai diventato una testa pelata, uno smidollato culo bianco che parla con arroganza alla sua gente nera e piange per essere compatito perché non ha risposte del cazzo.

ALVIN: Tu non sai.

ERROL: Oh, io lo so bene, cazzo, perché era pure mio padre, non solo il tuo. [*Prende una foto di sua Madre che è sul mobile e la rompe.*] Questo è tutto ciò che ora tu vali, cazzo, ragazzo bianco.

ALVIN: Smettila.

ERROL: Perché non porti fuori quel culo bianco che hai a lavorare come fa lei, oppure perché non telefoni in banca gli dici che conosci un negro

cattivo che vuole fare un lavoretto? Mio padre ti avrebbe spaccato quella testa di cazzo! Lui avrebbe tolto di mezzo tutto questo schifo e sarebbe arrivato al centro della questione. Paura! Ti stai cacando sotto ora!

[Trascina via tutte le foto che sono sul mobile, butta giù lo specchio dal muro ed inizia a pestarlo coi piedi.]

ALVIN: Tu pazzo bastardo smettila! Smettila!

[Si picchiano. Alla fine ERROL mette ALVIN k.o. Lo colpisce in testa e cade. ERROL prende la sua scatola e le sue cose, e se ne va lentamente. È stordito e pieno di lividi. Non appena chiude la porta, ALVIN inizia a muoversi. Sta per riprendersi.]

[Le luci si abbassano.]

FINE DEL SECONDO ATTO

ATTO TERZO

SCENA UNO

Si accendono le luci. Martedì pomeriggio. Si vede ALVIN sul divano, con un pacco di ghiaccio sull'occhio nero. Le foto rotte sono sul mobile dietro di lui e lo specchio si trova da parte in un angolo. Sta pensando cose sgradevoli. Si sente la porta aprirsi e sbattere. Entra MADRE. Dapprima non si accorge di ALVIN, poi vede i suoi piedi.

MADRE: Alvin? [*Si mette a girare.*] Alvin che è successo? Quale è il problema?

ALVIN: Niente. Sto bene.

MADRE: Cosa hai? Che ti è successo? Non dirmi niente. Non sono cieca.

ALVIN: Ho avuto una discussione con Errol.

MADRE: Una discussione?

ALVIN: Una lite.

MADRE: Per cosa?

ALVIN: Niente, credo di essermelo meritato. Mi riprenderò. È solo un livido.

MADRE: Perché diavolo vi stavate picchiando.

ALVIN: Ti ho detto niente, lasciamo stare.

MADRE: Non posso lasciar stare. Lui dove è?

ALVIN: Non lo so. Giù al club credo, non ho chiesto.

[MADRE posa la borsa e si toglie il cappotto.]

MADRE: [*Rilassandosi un po'.*] Quando sei arrivato?

ALVIN: Un paio di ore fa.

MADRE: E' stato veloce.

ALVIN: Cosa?

MADRE: Il volo.

ALVIN: Era in orario. Ho trovato un passaggio dall'aeroporto.

MADRE: Chi era?

ALVIN: Uno che ho incontrato sull'aereo, tutto qui. [*Si siede.*] Perché non volevi vedermi?

MADRE: Non fare lo sciocco, certo che volevo vederti, pensavo solo di riuscire a rientrare prima che tu arrivassi. Avevo lasciato qualcosa per te nel forno nel caso io non ci fossi stata. L'hai mangiato?

ALVIN: Sì, me l'ha dato Errol. [*Si alza.*] Vuoi qualcosa, una tazza di caffè?

MADRE: La faccio io.

[Va in cucina e lui si siede di nuovo.]

Come è andata a casa? [*Nessuna risposta.*] Allora, come è andata?

ALVIN: Le due settimane più brutte della mia vita.

[Lunga Pausa. MADRE torna col suo drink.]

MADRE: Errol era...

ALVIN: Non voglio parlare di Errol. Gli ho detto tutto quello che dovevo dirgli.

MADRE: Bene, pensavo fosse contento che eri ritornato, io lo sono. Posso abbracciarti? Penserai di essere troppo grande per dare un bacio a tua Madre ora... [*Lei lo abbraccia ma lui non ricambia.*] Che succede? C'è qualcosa che vuoi dirmi?

ALVIN: Era uno scherzo?

MADRE: Che cosa?

ALVIN: Spedirmi laggiù.

MADRE: Ma ci sei voluto andare tu.

ALVIN: Io?

MADRE: Alvin, quando è arrivato il telegramma...

ALVIN: Quando il telegramma è arrivato, sei stata un'ora a guardarlo prima di aprirlo per poi dirci che tuo padre era morto. Ci hai detto che il nonno, che comunque nessuno di noi due ricordava, era morto. Poi sei andata a prendere una tazza di caffè, borbottando qualcosa sulle ferie difficili da avere e, quando sei tornata con le tre tazze di caffè, hai avuto un'idea. Perché non andavo al funerale in rappresentanza di tutti e tre? Potevo avere l'opportunità di vedere l'isola, ovvio che volevo andarci!

MADRE: Ma...

ALVIN: Ma viste le circostanze, mamma, il lavoro sporco avresti dovuto farlo tu.

MADRE: Che è successo?

ALVIN: Oh, quindi ti aspettavi che qualcosa sarebbe successo.

MADRE: No. Voglio solo sapere tutto di questa storia. Ti ho mandato laggiù al funerale di mio padre perché...

ALVIN: Sì, lo sappiamo. Perché non potevi permetterti ferie a lavoro. Era tutta la vita che volevo tornare. Ero un bambino confuso di cinque anni e tutto quello che mi ricordavo dell'isola era quando l'avevamo lasciata salendo su una barca grande e sudicia, piena di gente sporca e trasandata. Tutti quegli spintoni e quelle urla. Storicamente doveva essere una specie di seconda diaspora ma tutto ciò che sapevo era che il mio mondo si stava capovolgendo, e stringevo la tua mano forte non sapendo cosa diavolo

stesse succedendo. [*Pausa.*] Sai mamma, negli ultimi diciannove anni mi chiedevo dell'isola, della sua gente, che facessero, chi fossero e perché io non fossi lì con loro, sdraiato al sole, a fare una vita semplice, senza preoccupazioni e quant'altro. Mi domandavo come sarebbe stato se fossi rimasto lì, cosa avrei fatto, e poi mi resi conto che in realtà non dovevo chiedermelo proprio. Tu avresti dovuto dirmelo. Sai, riempire i vuoti, perché per sapere dove vai la cosa più importante è conoscere da dove vieni, giusto? [*Pausa.*] Fino a quando avevo diciotto anni, e anche durante l'università, fu abbastanza semplice. Sì, ero preoccupato, ma era una sorta di pensiero part-time perché potevo riversare tutta quell'energia e quel panico nei miei compiti. Cercare di dimostrare qualcosa, credo. Si trattava di un'isola dentro di me, e basta. Ma tutto cambiò all'Università, soprattutto all'ultimo anno, dove improvvisamente devi riconoscere che la triste realtà della tua vita è intraprendere una svolta che, nove volte su dieci, ti porta sulla strada che dovrai seguire per sempre. Ora, che ci facevo io, un ragazzo nero proveniente da un'isola distante 6000 miglia, in una lussuosa Università bianca? Mamma, quella barca sudicia, sgangherata e puzzolente, che diavolo aveva a che fare con tutte quelle lezioni, quei libri e tutte quelle maledette cerimonie sontuose? Non ce ne hai mai parlato. Nessuno di voi l'ha fatto. Lasciare quel luogo, trovare un 'lavoro adatto' o iniziare una maledetta carriera non ci avrebbe dato nessuna risposta, non *mi* avrebbe dato nessuna risposta, anzi forse mi avrebbe tolto la possibilità di trovarne; decisi quindi di lasciar stare, di volare a mezz'aria, e per gli ultimi due anni e mezzo ho aspettato, e aspettato. Pieno di vana retorica, pieno di intenso entusiasmo, ma ancora

senza risposte. E poi il nonno è morto e tu mi hai suggerito di andare ‘a casa’, ed io pensai sì ‘casa’, sì, questa è Babilonia e ancora sì, sì, sì, dovevo andare dalla mia gente e sì, avrei solo dovuto trovare un lavoro, uno qualsiasi, e risparmiare e andare molto tempo prima, e sì, così quando torno parto per l’Africa, devo fare dei piani per trovare soldi disponibili per partire subito dopo essere rientrato, e prenderemo il comando, e sì, Errol verrà pure. Risposte. Almeno tutto stava per succedere, mamma. L’oscillazione ed il vuoto sembravano essere arrivate al capolinea. Prima le Indie Occidentali, poi un tuffo nella parte profonda e la visita alla Madrepatria – l’Africa. Comprai un taccuino dove avrei appuntato le note per il libro che volevo scrivere sulle mie due settimane nelle Indie Occidentali ed il mio viaggio in Africa. ‘Fuori dall’esilio: finalmente libero’ di Alvin Marshall. Il mio primo *bestseller*. Allora, dai, ridi.

MADRE: Non sto ridendo, Alvin. Continua. Che è successo, per favore.

ALVIN: ‘Che è successo, per favore!’

MADRE: Alvin!

ALVIN: Sai come ti chiamano, mamma? Sempre se prima si prendono la briga di pensare a te. ‘Signorina faccia di gesso’. Che sarebbe l’insulto più grande che si possa pensare. Non osano definirti con qualcosa di osceno, non perché non vogliono, ma solo perché qualcuno potrebbe trovarlo divertente. Questa è la dimostrazione di quanto ti odiano, nemmeno ridono di te. Dopo tutto questo tempo non sei nemmeno uno scherzo. Non so perché si siano preoccupati a spedirti il telegramma. Lo sapevano che non saresti andata. Volevano solo farti sentire in colpa.

MADRE: Alvin, ascoltami...

ALVIN: No! Ascoltami tu. Fammi dire quello che ho da dire. Vera, tua sorella, l'ho incontrata all'aeroporto. Lei è stata forse l'unica persona che laggiù mi ha parlato sempre. Mi ha accompagnato alla casa dove ho incontrato tua Madre e tuo fratello. Si stava facendo tardi e tutti e quattro ci siamo seduti a mangiare, e stavamo stando bene assieme, o almeno pensavo fosse così, fino a quando io gli ho detto quanto che tu eri dispiaciuta per non essere riuscita a venire al funerale. 'Oh', disse Vera. Tua Madre ha iniziato a piangere e tuo fratello l'ha portata in un'altra stanza. Non sono più tornati fino a quando non me ne sono andato a letto. Il giorno dopo sono uscito per una passeggiata con Vera che mi ha chiesto di te ed Errol, di Vernice e Charmain. Così le ho raccontato come stavano le cose, come ci trovavamo in Inghilterra e cosa stavamo cercando di fare. In realtà non gliene fregava niente, quindi ho trascorso quei pochi giorni che rimasero da solo, facendo foto, non parlando con nessuno, comprandomi del cibo, e tornando lì a dormire da solo. Era ovvio che non mi volessero lì. Poi arrivò il giorno del funerale. Non avevo un vestito, ma tuo fratello me ne prestò uno e andai. Quando ritornammo mi chiese l'abito, dicendomi di toglierlo e di dirti che non dovevi preoccuparti di tornare mai più. È stato più semplice di come sembra. Ero stato al funerale ed ora che era finito dovevo andarmene. Oh quasi dimenticavo, mi ha detto di dirti che tua Madre non vuole vederti mai più. Cercai di spiegargli che l'aereo che avevo prenotato per andare via partiva dopo due giorni, ma si mise solo a ridere. Così passai gli ultimi due giorni in una stanza in affitto senza soldi per comprarmi da mangiare, ma almeno pensai che avevo un sacco tempo per riflettere e scrivere. Bene, di sicuro

ho pensato tanto, ma qui... [*Si alza e va verso le sue borse.*]...fatti mostrare gli appunti che ho fatto per il mio *bestseller*; il primo classico di decolonizzazione. Guarda, niente. Assolutamente niente. Non solo la mia famiglia mi aveva trattato come un appestato, ma l'isola stessa era piena di corruzione. Il contrabbando alla dogana era così sfacciato e ufficiale che non potevo crederci. Mi vergognavo troppo della mia gente per scrivere ciò che avevo trovato. [*Pausa.*] Allora, non hai niente da dire, mamma? Sapevi benissimo per cosa mi stessi mandando lì, quindi perché non mi hai detto che non eri gradita, che non lo era nessuno di noi. Sai che pensano di noi? Pensano che siamo dei vigliacchi. Vigliacchi bianchi.

MADRE: Fagli pensare quello che vogliono.

ALVIN: Fare cosa, mamma? Stavolta dovrai fare di meglio.

MADRE: Ascolta, figlio.

ALVIN: Mamma, sono nato fuori dal matrimonio, vero? Allora? Okay, sono un bastardo. Dove è la tomba di mio padre? Dove è la mostra della sua divisa di cricket? Sono stato seduto in quella stanza per due giorni, spaventato a morte di andare al comune e cercare le risposte lì nei registri. Avevo paura di quello che potevo trovare. Allora? Okay, allora non stupirti.

MADRE: Volevo dirtelo.

ALVIN: Col cavolo!

MADRE: Volevo dirtelo ma pensavo che ti avrebbe sconvolto.

ALVIN: Sconvolto io?

MADRE: Non voglio ferire nessuno di voi con questo tipo di cose. Non è importante, vero?

ALVIN: Non mi sarebbe importato niente di essere chiamato bastardo, ecco quanto mi sarei sconvolto

MADRE: E che ne potevo sapere io.

ALVIN: Dove è la tomba di mio padre? Dove è questa mostra della sua divisa da cricket?

MADRE: Nessuno te l'ha detto?

ALVIN: Perché diavolo doveva dirmelo qualcuno? Perché diavolo avrei dovuto chiederlo? Dove! Dove! Dove!

MADRE: Non lo so.

ALVIN: E questo che significa?

MADRE: Voglio dire, Alvin, che non ho mai visto la tomba di tuo padre. Non è morto di cancro prima che noi partissimo. [*Pausa.*] Era vivo. È morto solo due anni fa. Vera mi scrisse e me lo disse.

ALVIN: Vuoi dire che era vivo in tutti questi anni che tu ci hai detto che non lo era, e lo sapevi?

MADRE: Devi capire, Alvin, che non potevo dirvelo.

ALVIN: Che significa che non potevi? Nel senso che non volevi. Tu...tu...

MADRE: Lui non andava bene per tutti noi. Ecco perché l'ho lasciato lì e sono scappata in Inghilterra.

ALVIN: Che intendi per 'scappata'? Cosa era, un cazzo di *serial-killer* o che?

MADRE: Tuo padre era un giocatore di cricket, come ti ho sempre detto, ma aveva il vizio di bere e non volevo far crescere i miei bambini con un ubriacone in casa. A volte spariva per giorni, e poi tornava a casa ubriaco

fradicio e distruggeva i mobili. Una volta vi ha svegliato facendo rumore, ha preso tutti i soldi che avevo, e quella sarebbe stata solo l'ultima delle sue per qualche giorno. Che diavolo volevi che facessi? Andare avanti fino a quando un giorno lui non si sarebbe scagliato contro uno di noi uccidendoci? Sembrava di stare all'inferno, Alvin. Non potevo gestire tutti voi e lui, e comunque, che razza di istruzione pensate potevate avere su quell'isola? Che vita avremmo potuto fare con lui che si comportava come un animale? Che razza di vita avrei potuto avere?

ALVIN: Che gli hai fatto?

MADRE: Che ho fatto io a lui?

ALVIN: Che gli hai fatto? I giocatori di cricket non diventano pazzi così da un giorno all'altro senza motivo. Gary Sobers⁹⁵⁰ non è passato dal segnare il giorno prima 200 punti a lanciare in camicia di forza e schiuma alla bocca il giorno dopo. [*Pausa*] O era pazzo quando alla fine hai deciso di renderlo legale.

MADRE: Alvin!

ALVIN: Dai, su. Era pazzo quando l'hai sposato o sei tu che l'hai mandato fuori di testa?

MADRE: No.

ALVIN: Allora, che gli hai fatto? Che hai fatto a mio padre per farlo impazzire e lasciarlo con una tomba anonima?

MADRE: Niente. È stato lui.

ALVIN: Allora, sto aspettando.

⁹⁵⁰ Garfield Sobers è un *all-rounder* che ha giocato nella squadra di cricket delle Indie occidentali dal 1954 al 1974. Per approfondimenti si rimanda all'autobiografia dello sportivo Sobers G., *Garry Sobers: My Autobiography*, Headline, 2003.

MADRE: Quando è stato scelto dalla squadra per la seconda volta.

ALVIN: Nella *West Indies*?

MADRE: Sì.

ALVIN: Quindi?

MADRE: Allora, lui cercò di organizzare un boicottaggio e scioperare. Voleva che la squadra si rifiutasse di giocare.

ALVIN: Perché?

MADRE: Perché, Alvin, devi capire che fino ad allora il capitano delle *West Indies* era sempre stato bianco e tuo padre voleva che fosse nero. Voleva essere lui stesso il capitano e anche gli altri dicevano che doveva essere lui. Alvin, lui era il migliore *all-rounder* che l'isola avesse mai visto. Wallace Marshall. Poteva fare tutto, figliolo, sia battere che lanciare.

ALVIN: E cosa è successo?

MADRE: Nessuno firmò i loro contratti e sembrò che il torneo finì senza la nomina di Wallace a capitano ma... spuntò qualcuno da Londra che offrì a tutti il doppio dello stipendio, più bonus, per firmare tranne che a Wallace.

ALVIN: E?

MADRE: E? Ovviamente firmarono. Tre giorni dopo la squadra partì per il torneo senza tuo padre.

ALVIN: Sempre con un capitano bianco?

MADRE: La vita di tuo padre precipitò, Alvin. Lui viveva per il cricket. Non conosceva nient'altro, quindi cos'altro poteva fare? Iniziò a bere. Errol era di pochi mesi, e all'inizio riuscii a nascondere ai miei genitori.

Ma poi una volta lui arrivò sbronzo mentre c'erano Vernice e Wilfred a farmi visita. Sentirono di dover aiutare Wallace e lo dissero a mia Madre che venne a vivere da noi, mentre mio padre si offrì di occuparsi di lui. Non fu d'accordo. Disse di volere noi, la sua famiglia, e mia Madre se ne andò. Il giorno che ci lasciò e Wallace tornò fu l'ultima volta che la vidi, ma non fu una cosa buona. Non volevo vivere con un ubriacone, non volevo che tutti voi...*[Inizia a piangere.]*

ALVIN: Mamma...

MADRE: No, voglio continuare. Hai detto di voler ascoltare. Che diavolo potevo fare allora? Sperare che tutti voi non lo notaste, che tutto sarebbe scomparso come per magia? Bene, non spari, Alvin. Peggiorò. Dovevo andarmene. Dovevamo andarcene. Quindi venimmo in Inghilterra.

ALVIN: Siamo scappati in Inghilterra.

MADRE: Dovevamo, Alvin.

ALVIN: Perché non ce l'hai detto prima invece di fingere e basta.

MADRE: Non volevo che voi lo trasformaste in un idolo o una sorta di eroe.

ALVIN: Bene, allora che cosa è questa storia della mostra della sua divisa? E che c'entrava dirci quanto lui fosse bravo... Cosa è se non fare di lui un eroe?

MADRE: Ma io volevo che voi foste fieri di lui. Dovreste esserlo, ma senza seguirlo. Entrambi avete un'educazione e vantaggi che lui non aveva mai avuto e Mi sono ammazzata di lavoro per farvi arrivare dove siete ora. Potete reggervi sulle vostre gambe ed uscir fuori dallo schifo. Solo non capisco perché volete vivere nello squallore e...

ALVIN: Quindi è questo che pensi di Vernice ora? Lo schifo? Vivere nello squallore senza istruzione e titoli di studio.

MADRE: No, ovviamente no...

ALVIN: Ma credi che noi siamo migliori? Mio padre probabilmente è morto da uomo distrutto e barbone. Un alcolista. Il marito di Vernice è morto da elettricista. È morto nel suo letto, nel calore del suo letto inglese. Posso accettare cosa fosse mio padre, ci sarei riuscito anche prima, ma non pensi che Errol ora abbia lo stesso diritto di sapere di lui?

MADRE: Errol ha i suoi problemi.

ALVIN: E tu sei la causa di molti.

MADRE: Non di questo.

ALVIN: Quale?

MADRE: Shelley è incinta.

ALVIN: Cosa?

MADRE: Non sono andata a scuola oggi. Ero ansiosa, ho dormito a malapena la scorsa notte. Sono uscita ed ho incontrato Shelley che stava andando a ritirare i risultati del suo test di gravidanza. Errol sta per diventare padre.

ALVIN: Ed Errol lo sa?

MADRE: Dovrebbe saperlo ormai. Shelley è andata al club per incontrarlo.

ALVIN: Gesù Cristo! Lo sapeva che lei pensava di essere incinta?

MADRE: No. Shelley non voleva dirglielo fino a quando non ne sarebbe stata sicura.

ALVIN: Non ci credo.

MADRE: Lei mi ha detto che era sempre dell'umore sbagliato.

ALVIN: E ovviamente tu non glielo avresti detto a tuo figlio che stava per diventare padre.

MADRE: L'ho scoperto solo ieri.

ALVIN: Se non puoi dire a tuo figlio stesso che potrebbe diventare padre allora c'è qualcosa che non va, lo sai. È solo che non ci credo! Pensavo di aver risolto tutto quanto. Sai cosa farò, mamma? Assistenza sociale. Ho pensato che se starò qui potrei pure contribuire. Questo posto, la Gran Bretagna, è pieno di merda, e cos'altro c'è qui? Ma madre! Non posso rimanere con te. Ogni volta che tu apri bocca l'ennesimo pilastro crolla. Uno di noi deve andarsene. È così semplice. O tu lasci me da solo o io...non lo so. Lasciaci da soli.

MADRE: Che vuoi dire, Alvin?

ALVIN: Ora te lo dico quello che voglio dire. Ricordi le Olimpiadi del 1968 e John Carlos, Tommie Smith, il movimento Potere nero, il saluto, ed io ti dissi con gioia che i neri stavano vincendo per una volta, che mi sentivo sulla luna per questo...e tu mi colpisti. E quando volevo fare un progetto sullo zucchero, perché sapevo che veniva dalle Indie Occidentali, ma tu mi dissi che il vero zucchero cresceva in Inghilterra e che dovevo farlo sulla barbabietola. Okay. E quando ti ho detto il motivo per cui eri ancora al grado più basso di insegnamento, anche se eri la più qualificata e quella con più anni di servizio, mi hai sgridato e non mi hai voluto parlare per giorni. Ora è solo questa comunità bastarda, o siete tutt'e due insieme che ci state buttando a terra. Dio buono, faccio mezzo giro del mondo pensando di fare una specie di scoperta, e invece sono

tornato per ritrovare le stesse dannate bugie, le stesse bugie bianche, le stesse bugie nere. La stessa vergogna, la stessa paura, la stesse superficialità. Non sei affatto meglio di Errol. Siete facce diverse di una stessa moneta, anzi tu sei peggio se non altro perché hai giocato con l'intera verità e l'hai distorta. Non hai nemmeno avuto la decenza di permetterci quel lusso. Perché? Perché?

MADRE: Per voi! Per tutti voi! Voi due siete tutto quello che ho. Tutto quello che ho sempre fatto è stato per voi due, Alvin. Ora per favore lasciami da sola. Non lo vedi che ho fatto tutto per voi?

ALVIN: Lasciarti da sola? Tu che comandi al di sopra di tutto, determinando i nostri destini, però facendo tutte le domande e tenendo per te le risposte.

MADRE: Smettila! Smettila!

ALVIN: Vuoi vederci finire in una tomba anonima? Vuoi vedere Errol con una bottiglia in mano, sbattere la testa contro un muro come nostro padre? Passi tutto il giorno aiutando il figlio di qualcun altro...

MADRE: Che vuoi che faccia? Lasciarla per strada? I genitori la sbatteranno fuori e vuoi che io la lasci nel panico a soffrire per colpa di mio figlio?

ALVIN: Tuo figlio! Non è tuo figlio più di quanto non lo sia il dannato Winston Churchill. Non c'è punto di contatto. Oh, sono sicuro che vuoi aiutare Shelley. Dopo tutto, riesci a capire i suoi problemi perché è qualcosa di materiale, di fisico! Nascerà presto, ma se è nero, se lo è nella mente, tu scapperai e basta. Scapperai come sei scappata da nostro padre e dalla tua famiglia, e come per anni sei scappata anche da noi. Credi che

ritornare ai Ram Jams fosse una fase di passaggio come a un gruppo pop o alle scarpe con la zeppa? Credi che non vogliamo essere felici e avere soldi, e vivere come tutti gli altri? Credete che sia solo tutto un grande scherzo, o nessuno di voi riesce a vedere oltre il vostro prezioso perbenismo bianco ed i vostri mutui di merda. Stavolta avete sgarrato. È il vostro gioco, le vostre regole. Beh? Non riesci a vedere che abbiamo bisogno di protezione? Per come stanno le cose c'è già abbastanza gente nera al manicomio.

[Si alza per andar via.]

MADRE: Dove stai andando?

ALVIN: Ecco! Ecco, esatto! Invece di dire non andartene! È tutto qui! Secondo me i fatti sono questi e credo che dovresti accettarlo. È un continuo 'dove stai andando?' – 'stai sprecando la tua vita' – 'trovati un lavoro appropriato' – 'vestiti elegante' – 'mettiti la cravatta' – cliché da ragazzo bianco. Allora? Allora no! Chiedo di più che sentirmi dire solo che non mi ritrovo nello schifo e che devo vestirmi bene. Voglio sapere perché sono nero. Voglio sapere tutto quello che sai tu sull'essere neri. Voglio sapere che significava per te essere nera – per tuo padre o per il padre di tuo nonno. Voglio sapere come difendermi. Voglio sapere come tu ti sei difesa, come ha lottato mio padre, come siamo arrivati fin qui; e solo tu purtroppo puoi darmi le risposte, ma ti rifiuti. Non voglio più nemmeno Africa o Caraibi; non voglio compromessi. Voglio risposte, perché sto fallendo, e se non avrò nessuna risposta, allora mi servirà aiuto, ma le uniche persone che possono aiutarmi sono o troppo prese a fare i bianchi o troppo occupate ad essere nere; capisci, lo capisci?

MADRE: Alvin!

ALVIN: Non mi servono più le tue bugie. Né ora, né mai. Te l'ho detto, o me o te.

MADRE: Che vuoi Alvin?

ALVIN: In questo momento del ghiaccio per il mio occhio.

[Va in cucina per avere un po' di silenzio. Si sente la porta sul retro aprirsi e chiudersi.]

VERNICE: E' già tornata?

MADRE: E' di là.

VERNICE: Che succede?

ALVIN: Niente.

[VERNICE va di là. ALVIN lascia che la porta si chiuda dietro di lei.]

VERNICE: Che è successo ad Alvin?

MADRE: Si è fatto male all'occhio picchiandosi con Errol.

VERNICE: Dio mio, pensavo che ormai erano grandi per cose del genere. Che è successo?

MADRE: Per amor del cielo non ne voglio parlare Vernice.

VERNICE: Ragazza, anch'io sono stanca da morire, non prendertela con me, ah.

MADRE: Scusa.

VERNICE: Bene, te l'ho detto, devi parlarci col ragazzo. Non dire che non ti ho avvertita. Almeno c'ho provato. Comunque, Stanley mi ha chiesto di nuovo di sposarlo. Vivien?

MADRE: Ti sto ascoltando.

VERNICE: Ma...

MADRE: Ma cosa...

VERNICE: Charmain se n'è andata.

MADRE: Come se ne è andata?

VERNICE: Se n'è andata di casa, se n'è andata perché dice che Stanley lo odia, e che odierà anche me se lo sposo.

MADRE: Bene, non so che dire.

VERNICE: [*A bassa voce*] Almeno mi parla di nuovo.

MADRE: Che farai?

VERNICE: Che posso fare? Pensavo che tu puoi parlargli e spiegargli.

MADRE: Spiegare cosa, Vernice?

VERNICE: Che Stanley è un brav'uomo, o forse non la pensi così?

MADRE: Certo che sì.

VERNICE: Lo sai come sono stati per me gli ultimi otto anni senza Wilfred, ragazza? I primi tempi me ne stavo ogni notte giù al locale e lo facevo così spesso che pensavo che stavo diventando un'altra, ma però Chairman era troppo piccola per saperlo. E quando si stava facendo grande, io ho cercato di accasarmi con un uomo. Ti ricordi di Charlie? E di Rudy? Bastardi buoni a nulla. Solo Stanley è stato buono con me, e mi ha dato soldi e amore. Te lo ricordi l'amore?

MADRE: Me lo ricordo.

VERNICE: Riesci a parlargli a Chairman?

MADRE: E' sangue quello che vogliono, Vernice, non parole.

VERNICE: Vivien, senti bella mia, manco me la ricordo l'ultima volta che ho detto per favore, a te o a chiunque altro. Me la puoi dare una mano per favore?

MADRE: Vernice.

VERNICE: Poi non puoi chiederlo ad Alvin? Non può venire e gli parlate
?

MADRE: Alvin?

VERNICE: Perché no? Credo che lei non ascolta a nessun altro.

[ALVIN apre la porta ed entra nella stanza. Ha buttato via il pacco di
ghiaccio.]

MADRE: Che c'è? Mi hai chiamato.

[Prende la sua giacca.]

VERNICE: Non ti stavo chiamando.

MADRE: Sono stata io. Mi chiedevo se puoi incontrare Chairman e
parlarle. Ha detto che è arrabbiata e vuole andarsene di casa.

ALVIN: Che problema ha? Beh? Perché è così arrabbiata?

VERNICE: Non lo so ma...

ALVIN: E allora, quando lo scopri fammelo sapere. Mi faccio un giro qui
intorno per prendere un po' di aria fresca.

MADRE: Alvin.

ALVIN: Non preoccuparti. Ho solo detto che esco per un giro e ritorno.

Non vado a lanciarmi sotto un autobus né niente.

[Se ne va.]

VERNICE: Ragazza, non fare così. Non farà niente di stupido.

MADRE: Che ne sai?

VERNICE: Non lo so, ti cerco solo di aiutare. Se ora mi vuoi trattare da
nemica, avanti, fai pure, ché secondo me è questo quello che vuoi.

MADRE: Vernice, non voglio questo e lo sai. Voglio solo indietro i miei ragazzi, tutto qui. Voglio solo che siamo di nuovo felici.

VERNICE: Felici! Quando cazzo siamo mai stati felici noi? Dico tutt'e due davvero felici? No, in Inghilterra mai.

[MADRE scoppia a piangere.]

Gesù, ragazza, datti una calmata. Alla gente non gliene frega più niente delle tue lacrime. Sono passate di moda, non possiamo farci niente.

MADRE: Scusa.

VERNICE: Non c'hai niente da scusarti. Allora, per quanto ne so, penso che devo fare una scelta.

MADRE: Non devi.

VERNICE: Non devo?

MADRE: No.

VERNICE: Chiara come sempre.

MADRE: Vorrei esserlo.

VERNICE: Hai lavorato oggi?

MADRE: No.

VERNICE: Sono contenta. [*Si abbracciano.*] Lo telefono e gli dico che da oggi in poi solo due birre al giorno e niente panna.

MADRE: Aspetta! C'è qualcuno alla porta. Non voglio essere sola se è Errol.

VERNICE: Perché? Ti sei bisticciata anche con lui?

[Entrano dall'atrio ERROL e SHELLEY. SHELLEY porta una valigia.]

SHELLEY: Ciao, signorina.

VERNICE: Bello mio, spero tu non sei tornato qui per dare altri problemi a tua madre, perché ne ha già abbastanza per fatti suoi.

ERROL: Non sono venuto a dare problemi a nessuno e nemmeno per stare a sentire te o altri, anzi perché non mi lasci da solo. Quando vorrò essere insultato chiederò a qualche nero di farlo.

[Va di sopra.]

SHELLEY: Posso...posso aspettare qui, Errol?

ERROL: Aspetta lì.

[Senza girarsi a guardarla va di sopra.]

MADRE: Faresti meglio ad andartene e a chiamare Stanley. Sto bene ora.

VERNICE: Bella mia, non voglio andarmene e lasciarti in queste condizioni.

MADRE: Non c'è niente di cui preoccuparsi Vernice. Vi chiamo per vederci più tardi.

VERNICE: Già così va meglio ragazza. [*a SHELLEY.*] Non fargli fare il prepotente con te e digli di andarsene a quel paese, capito?

SHELLEY: [*Nervosa*] Sì.

[VERNICE se ne va dalla cucina.]

MADRE: Allora?

SHELLEY: Signora, l'ho aspettato al locale e...

MADRE: E?

SHELLEY: E alla fine è sceso. Credo abbia litigato con Alvin.

MADRE: Vai avanti.

SHELLEY: Mi diceva di andarmene, signora, e così gliel'ho detto perché pensavo che stesse per picchiarmi, ma non gli ho detto che tu lo sai né

niente. Gli ho solo detto che aspetto un figlio da lui e si è messo a ridere. Non era affatto arrabbiato con me, Signorina; si è solo messo a ridere e poi mi ha baciato dicendomi che andremo via.

MADRE: Andar via? Dove?

SHELLEY: Africa, credo. Ha detto che avremo un guerriero.

MADRE: O mio Dio!

SHELLEY: Ha detto che questo guerriero tornerà indietro e perseguiterà te e tutti gli altri. Ha detto di tenerci pronti perché il tempo è vicino, e poi mi ha mandata a casa a fare la valigia e a prendere le mie cose, mentre lui ci aspettava al locale. Per una volta mamma e papà erano usciti, così ho fatto tutto ed ora lui è sopra a prendere la sua roba.

MADRE: State andando via oggi?

SHELLEY: Sì, signorina. Stanotte. Da qualche parte in Africa. Errol lavorerà come consulente economico dei difensori della libertà.

MADRE: Quali difensori della libertà?

SHELLEY: I difensori della libertà africana.

MADRE: Africa? Stanotte? Per amor del cielo, Shelley, crescete.

SHELLEY: Signorina?

MADRE: Che cosa vuoi Shelley? Nel senso, che vuoi più di qualsiasi altra cosa?

SHELLEY: Signorina, io non ho mai avuto niente. È semplice per lei, ma io amo Errol e voglio il nostro bambino. Potrei non avere un'altra opportunità. I miei si odiano e da quando papà ha lasciato la fabbrica l'anno scorso, le cose sono solo peggiorate. Tutto quello che fa è stare a letto e scendere al centro scommesse o al bar. L'unico entusiasmo che

mostra è quando mi dice che sono una sguadrina e quando picchia mia mamma, e lei non può lasciarlo perché non saprebbe dove altro andare, signorina. Mamma è più grande di lui e nel giro di cinque o sei anni andrà in pensione. Se solo lei la vedesse, non penserebbe mai che è mia mamma. Quando a loro dissi di voler continuare con la scuola, mi risposero che mi avrebbero cacciata via. Glielo ripeto, signorina, devo badare a me stessa ora.

MADRE: Sicurezza di una famiglia? Protezione?

SHELLEY: Credo di sì, signorina, così almeno dovrà amare suo figlio.

MADRE: E tu lo ami?

SHELLEY: Sì, signorina.

MADRE: Lo ami abbastanza da lasciare scuola, lavoro e famiglia? Lo ami abbastanza da credere che lui ti darà tutto quello che vorrai, Shelley? Una sicurezza da classifica.

SHELLEY: Sì, signorina. Avremo un bambino, signorina.

MADRE: Sei così giovane.

SHELLEY: Lo dicono tutti, ma io non mi sento così. Posso occuparmi di me stessa.

MADRE: Davvero? Puoi occuparti di te ed Errol? Puoi occuparti di te, di Errol e del bambino, Shelley?

SHELLEY: Signorina, non devo farlo io perché ci sarà Errol.

MADRE: Ma ne sei sicura Shelley?

SHELLEY: Devo esserlo, altrimenti non potrei farlo. Sono grande abbastanza da pensare a me stessa ora.

MADRE: Capisci che se fallite, mio figlio non avrà altre possibilità.

SHELLEY: Signorina?

MADRE: Niente, Shelley. Guarda, i difensori della libertà Africana.

SHELLEY: Sì, Signorina.

MADRE: Come ci arriverete in Africa?

SHELLEY: Se ne sta occupando Errol.

MADRE: Se ne sta occupando lui, vero?

SHELLEY: Sì, Signorina.

MADRE: [*Va verso la sua borsa.*] Tieni questa chiave Shelley, voglio che la usi se mai dovrai. È la chiave della porta d'ingresso.

SHELLEY: Ma, Signorina, Errol ne ha una.

MADRE: Errol deve sapere che ora ne hai una pure tu. Adesso la mia casa è anche la tua, ricordalo. Se non vuoi ritornare dai tuoi genitori, se le cose vanno male allora dovrai usarla, capito? Voglio che tu la prenda.

SHELLEY: [*Prende la chiave.*] Okay. Starò bene, Signorina, ma grazie comunque.

MADRE: Promettimi che non la perderai.

SHELLEY: Non la perderò, Signorina. Grazie.

[Sentiamo uno sparo provenire dal piano superiore. SHELLEY grida.]

MADRE: O mio Dio.

[*Trattiene SHELLEY.*]

SHELLEY: Errol! Errol!

MADRE: O mio Dio, no!

SHELLEY: Lasciami andare, Signorina, Lasciami andare!

MADRE: No! Vado io. Sto andando. Stai qui.

SHELLEY: [*Graffiando MADRE.*] Ma, Signorina. Fammi andare!

MADRE: Shelley, smettila. Vattene, Shelley. Lasciami da sola!

SHELLEY: Errol! Errol!

[MADRE cerca di scappare e andare sopra. La porta d'ingresso si spalanca ed entra ALVIN.]

ALVIN: Che è successo?

[Non aspetta la risposta e corre di sopra.]

MADRE: [*Ferma lì.*] O mio Dio, Errol.

SHELLEY: [*In lacrime.*] Signorina, io lo amo.

[*Irrompe* VERNICE.]

VERNICE: Cos'era? Che è? Vivien?

SHELLEY: Errol si è sparato.

VERNICE: O mio Dio! Alvin è di sopra? [SHELLEY *annuisce.*] Gesù

Cristo! Nessuno ha chiamato l'ambulanza o la polizia o che altro?

[Va verso il telefono e inizia a fare un numero. ALVIN scende.]

ALVIN: Lascia stare.

VERNICE: Ma...

ALVIN: Ho detto lascia stare. Non ce n'è bisogno.

[SHELLEY urla e MADRE sembra che stia svenendo.]

VERNICE: [*Corre verso* MADRE.] Dio c'ha avuto pietà della sua anima.

ALVIN: Sta bene.

SHELLEY: [*Va verso i gradini.*] Errol!

ALVIN: [*La trattiene.*] Ho detto che sta bene, sta scendendo.

SHELLEY: Errol!

[Entra ERROL con una valigia ed il pacco marrone che contiene palesemente le armi. SHELLEY va verso di lui ma la blocca con lo sguardo.]

Stai bene?

ERROL: Certo che sto bene. Ma guardatevi, la rappresentazione perfetta della fottuta ansia. Non preoccupatevi. [*Indica il pacco.*] Le porto con me.

VERNICE: Tu sei malato.

ERROL: Io malato? Io? Ma guardatevi voi.

VERNICE: Non parlare così a tua Madre. Fallo coi tuoi amici schifosi e con lei che ti sta appresso, ma non metterci in mezzo tua madre, mi senti?

ERROL: Lei porta in grembo il mio bambino. Il mio bambino, sorpresi? Non vi aspettavate che sapessi quello che stavo facendo? Tutti pensavate che non potessi reggere lo stress; in realtà noi siamo tutti morti che parlano con altri morti ma l'inutilità non è una teoria. Non è realtà o brutalità. Mio figlio vivrà. È un segno.

VERNICE: Cos'è un segno?

ERROL: Un figlio, mio figlio.

VERNICE: È meglio se 'sta cosa la chiedi a lei.

ERROL: È anche mio, o si tratterebbe di un'immacolata concezione! Un leader nasce nella terra promessa.

VERNICE: Fatemi chiamare un dottore.

ALVIN: No.

MADRE: [*Debole*] Errol ascoltami.

ERROL: Ascoltare te, mamma? Cos'è, di nuovo? Ascoltarti ancora, mamma?

MADRE: Voglio parlarti. Tutti vogliamo farlo.

ERROL: Oh, tutti?

MADRE: Alvin ed io...

ERROL: Oh, dai, lasciamo Biancaneve fuori da questa storia.

VERNICE: Vuoi guardare la tua donna, ragazzo?

ERROL: Non chiamarmi ragazzo, donna. Lo sa che non me ne frega un cazzo di lei.

MADRE: Errol, ascolta per favore.

ERROL: Vai, dillo all'uomo bianco ma non contaminare le mie orecchie nere.

VERNICE: Brutto schifoso piccolo bastardo.

ERROL: Ti stai riferendo a quello sbagliato.

ALVIN: Vattene, Errol.

ERROL: Dici a me, negro.

ALVIN: Vattene, per amor del cielo.

ERROL: Ehi ragazzo bianco, vuoi che ti faccia anche l'altro occhio nero?

ALVIN: Cristo santo Errol, se te ne stai andando fallo e basta, ma lasciala da sola adesso.

ERROL: Cosa c'è, così tu puoi consolare la tua mammina, assistente sociale?

ALVIN: Non ho più consolazione né per te né per lei, quindi vattene e basta.

ERROL: Non vuoi sapere dove andrò.

ALVIN: No.

ERROL: [*Toglie fuori 500 sterline.*] Shelley ha dato il culo, si è prostituita, e per giunta per me.

SHELLEY: Non è vero!

ALVIN: Bastardo!

ERROL: [*Toglie fuori un coltello.*] Un altro passo, negro, e ti faccio a fettine!

MADRE: Shelley.

SHELLEY: Sono soldi miei, signorina, ma non sono stata io.

VERNICE: A fare cosa? Trascina quel culo fuori da questa casa e porta lui con te.

[ERROL prende la sua valigia e va verso la porta d'ingresso.]

ERROL: Me ne vado in Africa, siete voi che avete bisogno di un dottore, non io.

[Va via attraverso la porta d'ingresso. SHELLEY prende la sua valigia e lo segue. Non ha scelta.]

VERNICE: Quel ragazzo sta male.

MADRE: Alvin, non puoi fermarlo?

ALVIN: Fermarlo? Io fermare lui e tu non hai nemmeno aperto la bocca per provarci? È uscito da quella porta proprio come era entrato, da ignorante, e anche io lo sono ancora, sebbene tu mi hai detto quello che mi dovevi dire. Io non lo so a che gioco stai giocando. Fermare lui? Non sono nella posizione di poter fermare me stesso, figuriamoci lui. Le parole non possono fermarlo adesso. Le parole non aiutano.

VERNICE: Vi dovete fare curare la testa tutt'e due.

ALVIN: Senti, tu è meglio se sistemi le tue cose, nemmeno tu sei proprio un modello di virtù.

VERNICE: Me le sono già sistemate e non farò gli stessi errori di nuovo.

ALVIN: Allora ritieniti fortunata ad averlo fatto prima che lo stronzo ti lasciasse, perché alcuni di noi non sono mica così fottutamente fortunati.

[Si precipita al piano superiore.]

VERNICE: Tutto bene, Vivien?

MADRE: Bene! Bene! Mio figlio se ne è solo andato dopo avermi chiamata in tutti i modi possibili. In tutti i modi schifosi e osceni che si possano immaginare. Sto bene?

VERNICE: Mi spiace, ragazza. Perché non te ne vieni qui e ti siedi, ah?
[*Vanno dall'altra parte del palcoscenico e si siedono.*] Comunque, che ci farà con la pistola il ragazzo?

MADRE: Vernice, che diavolo posso saperne io? Sono solo la loro Madre, per amor di Dio! Mi sono spaccata le ossa per 25 anni o più, facendo di tutto, dalla dattilografa all'insegnante, per fargli avere due pezzi di pane nel piatto e dei vestiti addosso. Li ho portati a crescere e vivere al centro del mondo, ho voltato le spalle alla mia famiglia per loro, ho amato solo una volta, solo una volta, per loro. Vernice, sono solo la loro Madre, ho quasi cinquant'anni. Sono vecchia, stanca, sola. Che dovrei fare? Perché devo sentire che mio figlio ha la stanza piena di pistole e Dio solo sa cos'altro? Perché dovrei saperlo? Chi sono per parlare? Per raccontare?

VERNICE: Va bene, ragazza, va bene.

MADRE: Non va bene, no! Sono stanca di essere ignorata e maltrattata da loro, di essere guardata dall'alto in basso. Ho la mia dignità. Ho avuto la mia buona fetta di sofferenza, sono stanca morta di essere criticata da tutti e due. Sono stanca! Stanca! Che diavolo vogliono.

VERNICE: Non lo so.

MADRE: Allora che mi venga un colpo se lo so io. Ma non mi interessa più, sai. Per la prima volta nella mia vita ne ho fin sopra i capelli. Fino a qui. Non è rimasto più niente che tu possa fare per me. Niente.

[ALVIN scende col suo bagaglio a mano e la sua valigia.]

VERNICE: Dove vai?

ALVIN: Penso tu abbia detto abbastanza. [*Verso MADRE.*] Me ne vado ora.

MADRE: Vai?

ALVIN: Sì.

MADRE: Dove se sei appena tornato?

ALVIN: Non lo so, mamma. Te l'avevo detto, o io o tu. Nel senso che uno di noi se ne doveva andare. Non l'hai detto a me, non l'hai detto a lui, non posso vivere qui, e nemmeno lì. Che dovremmo fare? Vivere su una zattera nel mezzo dell'Atlantico, in un punto equidistante tra l'Africa, i Caraibi e la Gran Bretagna? Aspettare fino ad affondare? Fino a quando non ci sarà più traccia di noi? Dispersi tra due onde. L'ennesima generazione nera diseredata.

MADRE: Di che stai parlando? Diseredata di cosa?

ALVIN: Ho passato le ultime ore a cercare un po' di verità da parte tua e di Errol. Ho oscillato per bene come un elastico tra voi due e non ho idea

di chi abbia ragione. Tutto quello che so è che io non posso averne, visto che non so nemmeno di cosa sto parlando. Anche ora che parlo, come faccio a sapere che non sto sparando stronzate? Le cose stanno cambiando così velocemente che tutti e tre ci stiamo facendo a pezzi, guerra, guerra, guerra! Dappertutto la gente finge di essere quella che non è, e ovunque c'è sempre qualcuno sicuro e convinto che gli altri abbiano semplicemente sbagliato. Che diavolo sta succedendo? Non lo sai vero? Bene, nemmeno io. Più sto qui più aumenta la tensione e magari perdo anche il controllo. Mi ritroverò con Errol.

MADRE: Che vuoi dire?

ALVIN: Dove pensi stia andando? Africa? Potremmo anche cominciare a scavargli la fossa ora.

MADRE: Alvin!

ALVIN: Senti. Non ha nemmeno il passaporto.

MADRE: Ce l'ha il passaporto, ha fatto la richiesta.

ALVIN: Mamma, mamma, mamma. Quando gli hanno chiesto la sua nazionalità ha scritto...ha scritto Africano. E il luogo di nascita? Il Continente Nero. Saranno morti dalle risate all'ufficio passaporti.

MADRE: Allora cosa farà.

ALVIN: Errol ha ventuno anni e sa nuotare, diciamo, almeno per un po'. Poi, a meno che non succeda qualcosa, annegherà.

MADRE: Alvin! È tuo fratello!

ALVIN: E mio padre era tuo marito! Ho detto tutto quello che dovevo dire.

MADRE: Alvin! Per amor del cielo, ho fatto del mio meglio. Che vuoi?

Che volete tutti da me?

ALVIN: Da te niente, mamma. Non hai niente da darmi. Nessuno di voi.

MADRE: Ma tu sei tutto quello che ho. Sei quello per cui vivo.

ALVIN: Mi dispiace, mamma.

[Si gira e va via dalla porta di ingresso.]

MADRE: Alvin! Farei di tutto per voi, lo sai. Alvin! Alvin! [*Piange.*]

VERNICE: Non c'è verso, ragazza. Se n'è andato, se ne sono andati tutt'e due.

MADRE: O mio Dio!

VERNICE: Ritourneranno, non preoccuparti.

MADRE: No, non lo faranno. Non ritourneranno. O mio Dio!

VERNICE: Sì. Vivien finiscila! Le lacrime non aiutano, te l'ho detto prima. Perché non ti vieni a sedere qui con me, ah?

MADRE: Gesù Cristo Onnipotente, aiutami! Aiutami!

VERNICE: Dai, forza bella mia. Su, calmati, ah?

MADRE: Vernice lasciami sola per favore.

VERNICE: Non penso che devo, ragazza.

MADRE: Per favore lasciami da sola, sto bene ora. Portami solo un bicchiere d'acqua e andrà bene.

[VERNICE va e lo prende.]

VERNICE: Guarda, ragazza, se ti lascio è per tornare comunque tra un'ora. [*Ritorna.*] Devo mettere a preparare il tè di Chairman e dargli qualche spicciolo, e poi ritorno.

MADRE: Starò bene.

VERNICE: Sicura?

MADRE: Sì sono sicura.

VERNICE: Allora fammi un sorriso, ah. [MADRE *le fa un sorriso finto.*]

Entro domani ti sei scordata dell'intera faccenda e tutto tornerà alla normalità.

MADRE: Va bene.

VERNICE: Ci vediamo dopo, ragazza. Vado solo a dargli un'occhiata.

MADRE: Va bene... Vernice?

VERNICE: Che è?

MADRE: Grazie di tutto. Non so come avrei fatto senza di te.

VERNICE: [*Si succhia i denti.*] Ragazza, finalmente cominci a capire, dobbiamo restare unite, ah?

[Se ne va. Dopo che la porta si chiude Madre resta immobile per un po'. Guarda le foto di Wallace nella vetrina. Si muove piano e con grande dignità. Si alza e gira attorno alla cassettera. Prende un bicchiere d'acqua e lo porta con sé; prende anche due confezioni di pillole, ne rovescia un po' nella mano e le ingoia. Beve. Ripete la stessa azione fino a quando non svuota le due confezioni. Ritorna indietro e si siede sul divano, piena di lacrime. Piega il bracciolo del divano e non si muove più. Si sente una chiave nella porta. Madre non risponde. Entra Alvin e crede che stia dormendo. Posa le sue borse, va verso la vetrinetta e prende la fotografia rotta della madre guardandola. Gli si avvicina molto ma non riesce a dire niente. Torna indietro, mette le foto nello zaino e toglie fuori una bottiglia di rum che posiziona dietro di lei. La bacia sul capo. Non riesce a vedere il suo viso, quindi prende lo zaino e va via.]

[Le luci si spengono.]

Bibliografia

Testi Primari

- Lamming G., *The Pleasures of Exile*, 1960. Allison & Busby, Londra, 1984.
- Mancini C.B., *The Shelter/Il Rifugio*, Liguori, Napoli, 2014.
- Phillips C., *A Distant Shore*, Secker & Warburg, Londra, 2003/ Alfred A. Knopf, New York, 2003.
- Phillips C., *A State of Independence*, Faber & Faber, Londra 1986/ Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1986.
- Phillips C., *Cambridge*, Bloomsbury, Londra, 1991/ Alfred A. Knopf, New York, 1992.
- Phillips C., *Crossing the River*, Bloomsbury, Londra, 1993/ Alfred A. Knopf, New York, 1994.
- Phillips C., *Dancing in the Dark*, Secker & Warburg, Londra, 2005; Alfred A. Knopf, New York, 2005.
- Phillips C., *Extravagant Strangers. A Literature of Belonging*, Vintage International, New York, 1999.
- Phillips C., *Higher Ground*, Viking, Londra-New York, 1989.
- Phillips C., *In the Falling Snow*, Harvill Secker, Londra, 2009/ Alfred A. Knopf, New York, 2009.
- Phillips C., *Strange Fruit*, Amber Lane, Ambergate, UK, 1981.
- Phillips C., *The Atlantic Sound*, Faber & Faber, Londra, 2000.
- Phillips C., *The European Tribe*, Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1987.
- Phillips C., *The Final Passage*, Faber & Faber, Londra, 1985/ Penguin, New York, 1985.
- Phillips C., *The Lost Child*, Oneworld, Londra, 2015/ Farrar, Straus & Giroux, New York, 2015.
- Phillips C., *The Nature of Blood*, Faber & Faber, Londra, 1997/ Alfred A. Knopf, New York & Toronto, 1997.
- Phillips C., *The Shelter*, Amber Lane Press, UK, 1984.
- Phillips C., *Where There is Darkness*, Amber Lane Press, UK, 1982.
- Phillips, C., *A New World Order: Selected Essays*, Vintage, Londra, 2001.
- Phillips, C., *Colour Me English: Migration and Belonging Before and After 9/11*, The New Press, New York, 2001.

Shakespeare W., *Othello*, Introduzione, traduzione e note di Gabriele Baldini, Fabbri Editori, Milano, 2003.

Testi secondari

A. Lefevere, "Translation Studies. The Goal of the Discipline", in J.S. Holmes - J. Lambert - R. van den Broeck (a cura di), *Literature and translation. New perspectives in literary Studies with a basic bibliography of books on Translation studies*, Leuven, Acco, 1978.

Aaltonen S., "Translating Plays or Baking Apple Pies: A Functional Approach to the Study of Drama Translation", in *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress — Prague 1995*, ed. Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarova, e Klaus Kaindl, Amsterdam and Philadelphia, 1997.

Aaltonen S., *Time- Sharing on Stage*, Multilingual Matters, Clevedon, 2000.

Abiola Irele F., "Negritude-Literature and Ideology", in *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 3, No. 4 (Dec., 1965), Cambridge University Press, Cambridge.

Akai J., "Creole... English: West Indian Writing as Translation", *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n° 1, 1997.

Albrow M., *The Global Age. State and Society Beyond Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1996.

Alfonzetti G., *La relativa non-standard. Italiano popolare o italiano parlato?*, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo, 2002.

Alinne Balduino Pires Fernandes, "Between words and silences: Translating for the stage and the enlargement of paradigms", in *Scientia Traductionis*, 7, 2010.

Alison L., *Il linguaggio dei vestiti*, Armando, Roma, 2007.

Allen T. W., *The Invention of the White Race*, Vol. 1 e 2, Verso, Londra, 1994.

Ambrosini M., "Delle reti e oltre: processi migratori, legami sociali e istituzioni", in *Stranieri migranti. Reti migranti*, (a cura di) Decimo F. Sciortino G., Il Mulino, Bologna, 2006.

Ambrosini M., *Sociologia delle migrazioni*, Il Mulino, Bologna, 2005.

Anderson B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londra-New York, 2006.

Antonsich M. "Territorio, luogo, identità", in *Geo-grafia, strumenti e parole*, a cura di Elena Dell'Agnese, Unicopli, Milano, 2009.

Appiah K.A., "Thick Translation", in *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), Routledge, London & New York, 2000.

- Armstrong A., 'It's in the Blood! Othello and his Descendants: Reading the Spatialization of Race in Caryl Phillips' *The Nature of Blood, Shibboleths: A Journal of Comparative Theory*, 2.2, June 2008.
- Arnold A. J., Rodríguez-Luis J., Dash J. M., *A History of Literature in the Caribbean: English- and Dutch-speaking countries*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1996.
- Ashcroft B., 'Ireland, Post-Colonial Transformation and Global Culture', in *Ireland in the Asia Pacific*, Kuch P., Robson J.A. (eds.), Colin Smythe, Buckinghamshire, (UK), 2003.
- Ashcroft B., "Beyond the Nation: Post-colonial Hope", in *The Journal of the European Association of Studies on Australia*, vol. 1, no. 1, 2009.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, New York, 1989.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *The Post-Colonial Studies Reader (2nd ed)*, Second, Routledge, Londra, 2006.
- Ashcroft B., *Key Concepts in Post-Colonial Studies (2nd Ed)*, Routledge, Londra, 2007.
- Augé M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano, 2009.
- Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 2006.
- Baines R., Dalmasso F., "A text on trial: The translation and adaptation of Adel Hakim's", in *Social Semiotics*, 17, 2, 2007.
- Baker M., *Translation and Conflict*, Routledge, London, 2006.
- Bal .M., Öner M., "Home Rhapsodies: Caryl Phillips and Cartography of Transgressivity", in *(Dis)placements*, No. 1, 12/2015, LC.3.
- Barthes R., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Einaudi, Torino, 1998.
- Bartlett N., "A Different Night Out in the Theatre", in: Johnston David (ed.), *Stages of Translation*, Oberon Books, Londra, 1996.
- Basch, L., N. Glick Schiller & C. Szanton Blanc, *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*, Gordon & Breach Publishers, Amsterdam, 1994.
- Bassnett S. e Trivedi H. (eds) *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, Pinter, London and New York, 1999.
- Bassnett S., Lefevere A., *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation, Multilingual Matters*, Clevedon, 1998.
- Bassnett S., "Translating dramatic texts", in S. Bassnett, *Translation Studies*, Methuen, London, 1980.

- Bassnett S., "Translating for the Theatre: The Case Against Performability", in *TTR* 4 (1), 1991.
- Bassnett S., Bush P., *The Translator as Writer*, Continuum, London/New York, 2006.
- Bassnett S., Lefevere A., *Translation, History and Culture*, Pinter, London-New York, 1990.
- Bassnett S., *Reflections on Translation*, Multilingual Matters, Bristol /Buffalo/Toronto, 2011.
- Bassnett S., *Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre*, in S. Bassnett, A. Lefevere (eds.), "Constructing Cultures: Essays on Literary Translation", Multilingual Matters, Clevedon, Somerset, United Kingdom, 1998.
- Bassnett S., *Translation Studies*, Londra & New York, Routledge, 2002.
- Bassnett, "Translation, Tradition, Transmission", in S. Bassnett (ed.), *Beyond Translation, New Comparison*, 8, 1989.
- Bauböck R., *How Migration Transforms Citizenship: International, Multinational and Transnational Perspectives*, IWE Working Paper Series No. 24, 2002.
- Bauman Z., *Culture as praxis*, Sage Publications, London, 1999.
- Bauman Z., *Intervista sull'identità*, a cura di B. Vecchi, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- Bauman Z., *La società individualizzata*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- Bauman Z., *Modernità Liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2002.
- Bell R., "Worlds Within. An Interview with Caryl Phillips", *Callaloo* 14.3, 1991.
- Bennett S., *Theatre Audiences: A theory of production and reception*, Routledge, Londra, 1997.
- Berger P., Luckmann T., *The Social Construction of Reality: A treatise on the sociology of knowledge*, Anchor Books, New York, 1966.
- Berruto G., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma, 2012.
- Bhabha H.K., *The Location of Culture*, Routledge, New York, 2004.
- Bhabha H., "Culture's In-Between", in Stuart Hall e Paul du Gay (a cura di), *Questions of cultural Identity*, Sage, London etc., 1996.
- Bhabha H.K., *Rethinking Experience of Countries with Colonial Past*, interview Makos J. in *The University of Chicago Chronicle*, XIV, 2, Feb.16, 1995.
- Bhabha, H K. *Nation and narration*, Routledge, Londra, 1990.
- Bianchi C., Demaria C., Nergaard S., *Spettri del potere: ideologia, identità, traduzione negli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2002.

- Bigliuzzi S., Kofler P., Ambrosi P., *Theatre translation in performance*, Routledge, Londra, 2013, p. 13.
- Borri T., “Canoni estetici della letteratura caraibica nel periodo dell’indipendenza”, in *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, a cura di Fantaccini F., De Zordo O., Firenze University Press, Firenze, 2012.
- Brah A., *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, Routledge, Londra, 1996.
- Brettell C. B., Hollifield J. F., *Migration Theory. Talking across Disciplines*, Routledge, New York-Londra, 2000.
- Brewer M. F., Goddard L., Osborne D., *Modern and Contemporary Black British Drama: Past to Present*, Palgrave Macmillan, New York, 2015.
- Briffa, C., & Caruana, R. M., “Stylistic creativity when translating titles” presented for the PALA 2009 Conference, Roosevelt Academy in Middleburg, The Netherlands, March, 2nd, 2015.
- Brock, G. ‘World Citizenship: David Miller versus the New Cosmopolitans’, *International Journal of Politics and Ethics*, 2002.
- Bruneau M., ‘Diasporas, Transnational Spaces and Communities’, in R. Bauböck, Th. Faist (eds), *Diaspora and Transnationalism: concepts, theories and methods*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.
- Buchenau B., Richter V., *Post-Empire Imaginaries?: Anglophone Literature, History, and the Demise of Empires*, Brill Rodopi, Leiden, 2015.
- Calum Neill, “Beyond Identification, The (Im)possibility of Loving thy Neighbour”, in *Re(con)figuring Psychoanalysis: Critical Juxtapositions of the Philosophical, the Sociohistorical and the Political*, di A. Gülerce, Palgrave Macmillan, New York, 2012.
- Canziani et al., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milano, 1978.
- Carlson M., “Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?”, in *Theatre Journal*, Vol. 37, No. 1, “Theory” (Mar., 1985).
- Carmagnani M., “Migranti e transnazionalizzazione”, in Salvatici S., *Confini: costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Rubbettino, Catanzaro, 2005.
- Carol. D. Yawney “Rastafari in Global perspective” in *The Reordering of Culture: Latin America, The Caribbean and Canada in The Hood* (a cura di) Alvina Ruprecht, Cecilia Taiana , Carleton University Press, Carleton, 1995.
- Carter, A. ‘Nationalism and Global Citizenship’, *Australian Journal of Politics and History*, 43(1),1997;
- Carter, A. *The Political Theory of Global Citizenship*, Routledge, Londra, 2001.
- Caryl Phillips Papers, *General Collection*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Box 60.

- Casagrande M., *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, Collana "Labirinti" 125, Università degli Studi di Trento Trento, Dipartimento di Studi letterari, linguistici e filologici, 2010.
- Castells M., *Il potere delle identità*, trad. di Pannofino G., Università Bocconi, Milano, 2008.
- Cavagnoli F., *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*, Polimetrica, Monza, 2010, p. 87.
- Cerny P. G., "Paradoxes of the Competition State: The Dynamics of Political Globalization", in *Government and Opposition*, n. 2, Spring 1997.
- Ceschi S., Riccio B., "Transnazionalismo e "Diaspora". Dalla ricerca sociale alle politiche globali?", in Fondazione ISMU, *Dodicesimo Rapporto sulle migrazioni 2006*, Franco Angeli, Milano, 2007.
- Chamberlain M., *Caribbean Migration. Globalized Identities*, Londra, Routledge, 1998.
- Chambers I., 'Una cartografia sradicata', in Adamo S. (a cura di), *Culture planetarie?: prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, Meltemi, Roma, 2007.
- Chambers I., "Migrazioni, modernità e il Mediterraneo", in *Paesaggi Migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma, 2003.
- Chambers I., *Paesaggi Migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma, 2003.
- Chambers I., *Sulla soglia del mondo. L'altrove dell'Occidente*, Meltemi, Roma 2003, p.67.
- Chris Barker, *Cultural Studies. Theory and Practice*, Sage, London etc., 2007.
- Clifford J., *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge-Londra, 1997.
- Clifford J., *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge, 1988.
- Cocco M., "Migrazioni transnazionali, sviluppo e co-sviluppo", in Deriu R. (a cura di) *Sviluppo e saperi nel mediterraneo*, Franco Angeli, Milano, 2012.
- Cohen R., *Frontiers of Identity. The British and the Others*, Longman, Londra, 1994.
- Colley L., 'Britishness and Otherness: an argument', *Journal of British Studies*, Vol. 31, No. 4, Britishness and Europeaness: Who Are the British Anyway?, Oct. 1992.
- Collier P. e Dollar D. *Globalizzazione, crescita economica e povertà. Rapporto della Banca mondiale*, Il Mulino, Bologna, 2003.
- Colls R., P. Dodd, Eds., *Englishness. Politics and culture 1880-1920*, Routledge, London, 1986.

- Coppola M., "Rented Spaces: Italian Postcolonial Literature", in *Social Identities*, 17,1, 2011.
- Crang P., Dwyer C. and Jackson P., 'Transnationalism and the Spaces of Commodity Culture', in *Progress in Human Geography*, vol. 27, 2003.
- Crick B., *The English and the British. National Identities. The Constitution of the United Kingdom*, Blackwell Publishers, Oxford, 1991.
- Cronin M., *Across the Lines: Travel, Language, Translation*, Cork University Press, Cork, 2000.
- Cronin M., *Translation and Globalization*, Routledge, London, 2003.
- Cronin M., *Translation and Identity*, Routledge, London e New York, 2006.
- Cronin M., *Travel, Language, Translation*, Cork University Press, Cork, 2000; Cronin M., *Translation and Globalization*, London/New York, Routledge, 2003.
- D'Achille P., "Il concetto di italiano standard dall'Unità a oggi: questioni di terminologia e problemi di norma", in Piero A. Di Pretoro/Rita Unfer Lukoschik (edd.), *Lingua e letteratura italiana 150 anni dopo l'Unità*. Atti del convegno internazionale di studi presso l'Università di Zurigo 30 marzo-1 aprile 2011, Mlinchen, Meidenbauer.
- D'Eramo M., *Il maiale e il grattacielo: Chicago, una storia del nostro futuro*, Feltrinelli, Milano, 2009.
- Davidson C. M., "Crisscrossing the River: An Interview with Caryl Phillips", *Ariel: A Review of International English Literature*, v. 25, n. 4, 1994.
- Davidson R. B., *West Indian Migrants: Social and Economic Facts of Migration from the West Indies*, Oxford University Press, London, 1962.
- Davis G. V., Fuchs A., *Staging New Britain, Aspects of Black and South Asian British Theatre Practice*, Peter Lang, Bruxelles, 2006.
- Davis G. V., Fuchs A., *Staging New Britain, Aspects of Black and South Asian British Theatre Practice*, P.I.E.- Peter Lang, Bruxelles, 2006.
- Davis, K., *Deconstruction and Translation*, St. Jerome, Manchester, 2001.
- Davison C.M., "Crisscrossing the River: An Interview with Caryl Phillips", *Ariel*, 25.4, 1994.
- De Beauvoir S., *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano, 1984.
- De Caldas Brito C., "Lo zaino della saudade", in *Memorie in valigia*, a cura di Sangiorgi R. e Ramberti A., Fara Editore, Santarcangelo di Romagna, 1997.
- Delabastita D., "Literary studies and translation studies", In Y. Gambier & L.van Doorslaer (Eds.), *Handbook of translation studies* 1 (pp. 196–208), John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia.

- Deleuze G., Guattari F.; *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, volume I, a cura di Passerone G., Castelvechi, Roma, 2000.
- Dell'Agnes E., *Geo-grafia. Strumenti e parole*, Unicopli, Milano, 2009.
- Dellarosa F., "Connecting across Centuries": Memory, Displacement, and Exile in Caryl Phillips's Stage Plays', in *Challenges for the 21st Century: Dilemmas, Ambiguities, Directions*, ed. by Rosy Colombo, et al. Edizioni Q, 2011, Roma.
- Denning M., *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Verso, Londra, 1998.
- Du Bois W. E. B., *The Souls of Black Folk*, Dover Publications, New York, 1903.
- Dufoix S., *Diasporas*, University of California Press, Berkeley, 2008.
- E.K. Brathwaite, *Timehri*, in A. Donnell, S. Lawson Welsh (eds), *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, 1970.
- Easthope A., *Englishness and National Culture*, Routledge, Londra, 1999.
- Eco U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2012.
- Eco U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.
- Egil Törnqvist, *Transposing drama: Studies in representation*, Macmillan Education, Houndmills, United Kingdom, 1991.
- Elam K., *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1999.
- Elam K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, Londra, 1980.
- Ellis D., *Writing Home: Black Writing in Britain Since the War*, Id. Press, Stuttgart, 2014.
- Ember C. R., Skoggard I., *Encyclopedia of Diasporas: Immigrant and Refugee Cultures Around the World*, Volume II, Springer, New York, 2005.
- Erickson P., 'Contextualizing Othello in Reed and Phillips', *Citing Shakespeare: The Reinterpretation of Race in Contemporary Literature and Art*, Palgrave Macmillan, New York, 2007.
- Even-Zohar I., "Polysystem theory", in *Poetics Today*, I, 1-2, 1972;
- Even-Zohar I., "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", in *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, eds. Holmes, Lambert, e Van den Broeck, Leuven, Acco, 1978.
- Faist T., 'Diaspora and transnationalism: What kind of dance partners?', in *Diaspora and Transnationalism Concepts, Theories and Methods*, Bauböck R. & Faist T. (eds.), Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010.
- Fanon F., *Pelle nera, maschere bianche*, Il nero e l'altro, Tropea, Milano, 1996. (ed. or., *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris 1952; trad. ingl., *Black Skin, White Masks*, Pluto Press, London 1986).

- Fanon F., *Scritti politici*, DeriveApprodi, Roma, 2007
- Floriani S., *Identità di frontiera: migrazione, biografie, vita quotidiana*, Rubbettino, Catanzaro, 2004.
- Foner N., ‘What’s new about transnationalism? New York immigrants today and at the turn of the century’, *Diaspora*, 6, 1997.
- Foucault M., ‘Of Other Spaces’, *Diacritics* 16, Spring 1986.
- Foucault M., *Utopie Eterotopie*, Cronopio, 2006.
- France P., ‘Translation Studies and Translation Criticism, in Peter France ed. *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- Fuller H. W. “Towards a Black Aesthetic”, in *The Black Aesthetic*, Ed. Addison Gayle, Double Day, New York, 1971.
- Gans J., *Citizenship in the Context of Globalization, Immigration Policy Working Papers*, June 2005, Udall Center for Studies in Public Policy, The University of Arizona.
- Gee J.P. “Identity as an analytic lens for research in education”, *Review of Research in Education*, Vol. 25, January 2000.
- Gellner E., *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford, 1983.
- Gesslbauer C., “Creole: Language & Black Identity in Britain”, in *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* Nr. 5/2003.
- Giammanco R., *Malcolm X: rifiuto, sfida, messaggio*, Dedalo, Bari, 1994.
- Giddens A., *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge, 1991.
- Giddens A., *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1990.
- Gilroy P., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Verso, London, 1993.
- Glissant É., *Poetica del diverso*, Meltemi, Roma, 2004.
- Goddard L., *Contemporary Black British Playwrights: Margins to Mainstream*, Palgrave-Macmillan, New York, 2015.
- Goodman P., “Home, Blood, and Belonging, a Conversation with Caryl Phillips”, in *Conversation with Caryl Phillips*, edited by Schatteman R.T., University Press of Mississippi, Mississippi, 2009.
- Goodwin, M. H., & Alim, H. S., “Whatever (Neck Roll, Eye Roll, Teeth Suck)”: The Situated Coproduction of Social Categories and Identities through Stancetaking and Transmodal Stylization”, in *Journal of Linguistic Anthropology*, 20(1), 179–194, 2010.

- Gorashi H., “Multiple Identities between continuity and change, The narratives of Iranian women in Exile”, in *Focaal – European Journal of Anthropology* no. 42, 2003.
- Goulbourne H., *Race Relations in Britain Since 1945*, Macmillan Press, Londra, 1998.
- Graddol D., Leith D., Swann J., *English: History, Diversity and Change*, Routledge, London, 1996.
- Gramsci A., *Quaderni del carcere*, Edizione Critica dell’Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, IV Vol., Einaudi, Torino, 1977.
- Grenoble L., Martinovic M., Baglini R., “Verbal gestures in wolof”, in *Selected Proceedings of the 44th Annual Conference on African Linguistics*, ed. Ruth Kramer et al., 2015.
- Grutman R., “Multilingualism”, in M. Baker & G. Saldana (Eds.), *Routledge encyclopedia of translation studies*, (pp. 182–186), Routledge, London, 2009.
- Gunilla Anderman, *Europe on stage: Translation and Theatre*, Oberon Books, London, 2005, p.10.
- Gunning D., *Race and Antiracism in Black British and British Asian Literature*, Liverpool University Press, Liverpool, 2010.
- Gupta A., Ferguson J., “Culture”: Space, Identity, and the Politics of Difference”, *Cultural anthropology*, Vol. 7, No. 1, Feb., 1992.
- Gupta S., Ferguson J., Beyond “Culture”: Space, Identity and the Politics of Difference, *Cultural Anthropology*, n. 1, 1999.
- Hall S., ‘Ethnicity: Identity and Difference’, in *Radical America*, 23 (4), 1991, 10.
- Hall S., “Culture, Identity and Diaspora”, in Rutherford J. (ed.), *Identity, Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, Londra, 1990.
- Hall S., “Introduction: Who Needs ‘Identity’?”, *Questions of Cultural Identity*, di Hall S., Du Gay P., Sage, London etc., 1996.
- Hall S., “Race, Articulation and Societies Structured in Dominance”, in Baker Jr. H., Diawara M., Lindeborg R. (a cura di), *Black British Cultural Studies. A Reader*, Chicago University Press, Londra-Chicago, 1996.
- Hall S., A chi serve l’«identità»? , trad. it. di R. Ragonese, *Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali*, a cura di C. Bianchi, C. Demaria, S. Nergaard, Meltemi, Roma, 2002.
- Hall S., Held D., Hubert D., Thompson K., *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Blackwell, Londra, 1995.
- Hall S., *Il soggetto e la differenza. Per un’archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, trad. di Miguel Mellino, Meltemi, Roma, 2006.

- Handler R., "Is Identity a Useful Cross-Cultural Concept?", *Commemoration: The Politics of National Identity*, ed. John R. Gillis, Princeton University Press, Princeton, 1994.
- Hansen R., *Citizenship and Immigration in Postwar Britain*, Oxford University Press, Oxford, 2004
- Hayman R., *How to read a play*, Grove Press, New York, 1999.
- Herbert J., *Negotiating Boundaries in the City: Migration, Ethnicity, and Gender in Britain*, Ashgate, Aldershot, 2008.
- Hermans T., *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London-Sidney, 1985.
- Hervey S. e Higgins I., *Thinking Translation: A Course in Translation Method: French to English*, London, Routledge, 1992.
- Hintzen P., *West Indian in the West: Self-representations in an Immigrant Community*, New York University Press, New York e London, 2001.
- Hiro D., *Black British White British: A History of Race Relations in Britain*, Paladin, Londra, 1992.
- Holm J., *An Introduction to Pidgins and Creoles*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Holmes J., *The Name and the Nature of Translation*, in Holmes J., Vanden Broek R., *Translated! Papers on Literary Translation and translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1972.
- Hongwei C., "Cultural Difference and Translation", *Translations' Journal*, 44, 1999.
- Hudson R., *Dementia Nursing: A Guide to Practice*, Ausmed Publications, Melbourne, 2003.
- Jaggi M., "Crossing the River. Caryl Phillips talks to Maya Jaggi", *Wasafiri*, 20, (Autumn 1994).
- James C.L.R., *I giacobini neri. La prima rivolta contro l'uomo bianco*, DeriveApprodi, Roma, 2006.
- Jameson F., *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.
- Jepperson R. L., Wendt A. e. Katzenstein P.J., 'Norms, Identity and Culture in National Security', in *The Culture of National Security: Norms and Identity in World Politics*, (a cura di) Peter J. Katzenstein, Columbia University Press, New York, 1996.
- Jones E., *The English Nation The Great Myth*, Sutton Publishing, Stroud, 1998;
Kearney H., *Four nations or one? National Identities. The Constitution of the United Kingdom*, B. Crick, Blackwell, Oxford, 1991.

- Josephson B., Trilling-Josephson T., *Cafe Society: The wrong place for the Right people*, University of Illinois Press, Springfield, 2009.
- Jung C. G., *Simboli della trasformazione*, Boringhieri, Torino, 2012.
- Kaplan C.,: “‘A world without boundaries’: the Body Shop’s trans/national geographics”, in *Social Text* 43, 1995.
- Keck M.E., Sikkink K., *Activists beyond Borders: Advocacy Networks in International Politics*, Cornell University Press, Ithaca, 1998.
- Kelley R.D.G. and Tuck S., *The Other Special Relationship: Race, Rights, and Riots in Britain and the United States*, Palgrave Macmillan, New York, 2015.
- Khagram S. & P. Levitt, *The Transnational Studies Reader: Interdisciplinary Intersections and Innovations*, Routledge, Londra, 2008.
- Krzyzanowski M. e Wodak R., “Multiple Identities, Migration, and Belonging: Voices of Migrants”, in *Identity Troubles*, Carmen Caldas-Coulthard e Rick Iedema (eds), Palgrave, Basingstoke, 2007.
- Kumar K., *The Making of English Identity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Kushner A.R.J., *We Europeans?: Mass-observation, ‘Race’ and British Identity in the Twentieth Century*, Ashgate, Aldershot, 2004.
- Kwesi O., *Black British Culture and Society: A Text Reader*, Routledge, Londra, 2005.
- La Barbera, M.C., *Identity and Migration in Europe: Multidisciplinary Perspectives*, Springer, 2015.
- Laclau E., *New Reflections on the Revolution of our Time*, Verso, Londra, 1990.
- Lampadius, S., “Caryl Phillips – A Postcolonial Traveller in Eastern Europe.” Under Western and Eastern Eyes: Ost und West in der Reiseliteratur des 20. Jahrhunderts. Ed. Stefan Lampadius and Elmar Schenkel, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2012.
- Lane D., *Contemporary British Drama*, Edinburg University Press, Edinburg, 2010, p.119.
- Lazzarini G., *La società multi-etnica*, Franco Angeli, Milano, 1993.
- Ledent B., “Caribbean Literature: Looking Backward and Forward”, *Vetas Digital* 5.78-79 (January 2007).
- Ledent B., “Caryl Phillips’s drama: Liminal fiction under construction?”, in *Journal of Postcolonial Writing*, 51:1, 2015, 84-94.
- Ledent B., “The Dignity of the Examined Life”, *The Routledge Companion to Anglophone Caribbean Literature*, a cura di Michael A. Bucknor, Alison Donnell, Routledge Companions. Abingdon & New York, United Kingdom & NY: Routledge, 2011. 72-77.

- Ledent, B. *Caryl Phillips, Contemporary World Writers*, Manchester University Press, Manchester, 2002.
- Lefevere A. , “Translation Studies: the goal of the discipline”, in Holmes J.S., Lambert J., Vanden Broek R. (a cura di), *Literature and translation. New perspectives in Literary studies*, Acco, Leuven, 1978.
- Lefevere A., *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London e New York, 1992.
- Levitt P., Khagram S., “Constructing Transnational Studies”, in *The Transnational Studies Reader*, Routledge Press, New York, 2007.
- Lie J., “From international migration to transnational diaspora”, *Contemporary Sociology*, Vol. 24, No. 4, 1995.
- Lo Schiavo L., “Migrazioni transnazionali, multiculturalismo, democrazia, prospettive normative e problemi empirici”, in *Quaderni di Intercultura*, Anno II/2010.
- Lopez A.J., *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*, State University of New York Press, New York, 2005; Alley-Young G. *Articulating Identity: Refining Postcolonial and Whiteness Perspectives on Race*, Taylor & Francis on line, Volume 8, Issue 3, 2008.
- Lorini A., *Ai confini della libertà*, Donzelli Editore, Roma.
- Losi N., *Vite Altrove. Migrazione e disagio psichico*, Feltrinelli, Milano, 2000.
- Lotman J., *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (trad. di Ann Shukman), Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- Lovejoy P. E., *The “Middle Passage”: The Enforced Migration of Africans across the Atlantic*, Ann Arbor, Mich.: ProQuest Information and Learning, 2006.
- Lubart T., “Creativity across cultures”, in Sternberg, Robert J. *Handbook of creativity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Lukács G., *The Theory of the Novel*, Trans. Anna Bostock, Whitstable Litho Printers Ltd., Kent, 1988, p.80.
- Machado Sáez E., *Postcoloniality, Atlantic Orders, and the Migrant Male in the Writings of Caryl Phillips*, Small Axe, Volume 9, 2005.
- Maiorino G., *First Pages. A Poetics of Titles*, The Pennsylvania State University Press, University Park PA, 2008.
- Maitland S., “Performing difference: Bodas de sangre and the philosophical hermeneutics of the translated stage”, in *Quaderns* (Special section “La traducción en escena”), 19, 2012.
- Marazzini C., Maconi L., *La lingua italiana: Storia, testi, strumenti*, Il Mulino, Bologna, 2010.

- Margolick D., *Strange Fruit: Billie Holiday, Café Society, and an Early Cry for Civil Rights*, Philadelphia, Running Press, 2000.
- Massey D., 'A Global Sense of Place', in *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.
- Massey D., *For Space*, Sage, London etc., 2005.
- McGrew A., "A Global Society" in Hall S., Held D., *Modernity and Its Futures*, Polity Press, Cambridge, 1990.
- McLeod J., "Between two waves: Caryl Phillips and Black Britain.", in *Moving Worlds: A Journal of Transcultural Writings*, 7.1, 2007.
- Mellino M., *Cittadinanze Postcoloniali. Appunti per una lettura postcoloniale delle migrazioni contemporanee*, in *Studi Culturali*, Anno VI, n°2, Agosto 2009.
- Mellino M., *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Meltemi, Roma, 2005.
- Mellino M., *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, Meltemi, Roma, 2009.
- Mengíbar-Rico C., 'Rethinking Othello and New Images on Black and White', *Society for Caribbean Studies Annual Conference Papers*, 11, 2010.
- Messina A., *Race and Party Competition in Britain*, Clarendon Press, New York, 1989.
- Meylaerts R., "Multilingualism as a challenge for translation studies", in C. Millan-Varela & F. Bartrina (Eds.), *Routledge handbook of translation studies*, Routledge, London, 2013.
- Michaelis S. M., Maurer P., Haspelmath M., Huber M., *The Survey of Pidgin and Creole Languages, English-Based and Dutch-Based Languages*, Volume 1, Oxford University Press, Oxford, 2013.
- Mitchell K., 'Different diasporas and the hype of hybridity', *Environment and Planning D: Society and Space*, 15, 1997.
- Mitchell K., 'Transnationalism'. In Johnston, R.J., Gregory, D., Pratt, G. and Watts, M.J., editors, *The dictionary of human geography* (fourth edition), Blackwell, Oxford, 2000.
- Mizoguchi A., "Moving Around, Moving Between: Mobility and "Home" in Caryl Phillips's *Strange Fruit*", in *The Journal of Commonwealth Literature*, Settembre, 2010.
- Montanari M., *Il cibo come cultura*, Laterza, Roma, 2004.
- Moore T., *Policing Notting Hill: Fifty Years of Turbulence*, Waterside Press, Hook, 2013.
- Morgan M.H., *Speech Communities*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014.

- Muhleisen S., *Creole Discourse: Exploring Prestige Formation and Change Across Caribbean English-lexicon Creoles*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2002.
- Muneroni S., “Culture in text and performance: The translation and dramaturgy of Osvaldo Dragún's *Tres historias para ser contadas*”, in *Translation Studies*, Vol. 5, Iss. 3, 2012.
- Mustafa Bal, Murat Öner, “Home Rhapsodies: Caryl Phillips and Cartography of Transgressivity”, in *(Dis)placements*, No. 1, 12/2015, LC.3.
- Nairn T., *The Break-up of Britain*, Verso, Londra, 1981.
- Nergaard S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995.
- Neri F., “Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione”, in AA.VV., *Letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, Mondadori, Milano, 2002.
- Niranjana T., *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1992.
- Nkrumah K., *Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism*, Heinemann, Londra, (1965).
- Nonini D. M., Aihwa O., “Chinese transnationalism as an alternative modernity”, in Aihwa Ong and Donald M. Nonini (eds), *Ungrounded Empires: The Cultural Politics of Modern Chinese Transnationalism*, Routledge, Londra, 1997.
- O'Brien S., (ed.) *Cognitive Explorations of Translation*, Continuum, London, 2011.
- O'Callaghan E., “Historical Fiction and Fictional History: Caryl Phillips's *Cambridge*”, *Journal of Commonwealth Literature*, 29.2, 1993.
- O'Meally R., *Lady Day: The Many Faces of Billie Holiday*, Little/Brown, New York, 1991.
- Ortrun Zuber-Skerritt (ed.), *The language of theatre: Problems in the translation and transposition of drama*, Pergamon Press, Oxford, United Kingdom, 1980.
- Patteson R. F., *Caribbean Passages: A Critical Perspective on New Fiction from the West Indies*, Three Continents Press, Londra, 1998.
- Paula Goldman, “Home, Blood, and Belonging: A Conversation with Caryl Phillips”, *Moving Worlds: A Journal of Transcultural Writings*, 2.2 (2002).
- Pavis P., “Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Post-modern Theatre”, in Hanna Scolnicov and Peter Holland, eds., *The Play out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- Paxman J., *The English. A Portrait of a People*. Penguin, Londra, 1998.
- Pearce M., “Tracing Black America in Black British Theatre From the 1970s”, *National Theatre*, 2013.

- Peghinelli A., "Theatre Translation as Collaboration: A Case in Point in British Contemporary Drama", in *Journal for Communication and Culture*, 2.1, 2012.
- Peter Newmark, *A textbook of translation*, Prentice Hall, New York, 1988.
- Phillips C., "Following On: The Legacy of Lamming and Selvon", *Wasafiri*, 29, Spring 1999.
- Phillips C., "Other Voices: An Interview with Caryl Phillips", Clingman Stephen, *Salmagundi*, Issue 143.
- Phillips C., "*The Black British Experience: A Dramatist's Viewpoint*", Unpublished Lecture, American Theatre Critics Association Conference, Literature Across Cultures, Providence, Rhode Island, March 1984.
- Phillips C., *Writing in the Key of Life*, Benedicte Ledent and Daria Tunca, Rodopi, Amsterdam, 2012.
- Phillips M., *London Crossings: A Biography of Black Britain*, Continuum, Londra & New York, 2001.
- Phillips, Caryl, "Necessary Journeys", *Necessary Journeys*, edited by Melanie Keen and Eileen Daly, Arts Council England, Londra, 2005, pp 6-7.
- Phillips, Mike and Trevor Phillips, *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*, Harpercollins, Londra, 1998.
- Pilkington E., *Beyond the mother country: West Indians and the Notting Hill white riots*, Tauris, 1988.
- Pinnock W., "Breaking Down the Doors", in Vera Gottlieb and Colin Chambers (eds), *Theatre in a Cool Climate*, Amber Lane, Oxford, 1999.
- Pollini G., Scidà G., *Sociologia delle migrazioni e della società multi-etnica*, Franco Angeli, Milano, 2008.
- Ponzanesi S., "Diasporic Subjects and Migration", in *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*, Di Gabriele Griffin, Rosi Braidotti, Zed Books, Londra, 2002.
- Porcelli, G. *Identità in frammenti: prospettive globali di sociologia della conoscenza*, Franco Angeli, Milano, 2012.
- Portes A., *Globalization from below: the rise of transnational communities*. ESRC Transnational Communities Programme Working Paper n. 1, 1997.
- Pratt M.L., *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, Londra, 1992.
- Privitera W., *Sfera pubblica e democratizzazione*, Laterza, Bari, 2001.
- Pym A., *Translation and Text transfer: An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Peter Lang, Frankfurt am Main-Berlin-New York-Paris-Wien, 1992.

- Quaquarelli L. (a cura di), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Morellini, Milano, 2010.
- Rabelais K., "Degrees of Damage: An Interview with Caryl Phillips", *Glimmer Train*, 65, Winter 2008.
- Rahbek U., "I am 200 years old now, and getting older": Blackness in Caryl Phillips's Plays from *Strange Fruit* to *The Shelter*", in *Dialoguing on Genres*, ed. by Ulf Lie & Anne Holden Rønning, Novus Press, Oslo, 2001.
- Ramchand K., *The West Indian Novel and its Background*, London, Faber and Faber, 1970.
- Ranchetti G., *Il percorso identitario degli adolescenti di origine straniera. Tra culture affettive e diversità culturali*, Franco Angeli, Milano, 2015.
- Ranzato I., *La traduzione audiovisiva: analisi degli elementi culturo-specifici*, Roma, Bulzoni, 2010.
- Rich P. B., Zig L.H., *Race, Government, and Politics in Britain*, Macmillan, New York, 1986.
- Richard Meredith, *One Way or the Other: A Travelogue of True Adventures and (Misadventures) Stories*, Mercury Books, Newport Pagnell, 2002.
- Rickford J. R., Rickford Angela E., "Cut-Eye and Suck-Teeth: African Words and Gestures in New World Guise", in *The Journal of American Folklore*, Vol. 89, No. 353 (Jul. - Sep., 1976).
- Rickford J., *Dimensions of a Creole Continuum*, Stanford University Press, Stanford (CA), 1987.
- Ricoeur P., *Sobre la traducción*, Paidós, Barcelona, Trans. Patricia Willson, 2005.
- Rini Vyncke, *From The Final Passage (1985) to In the Falling Snow (2009): Caryl Phillips as a Second Generation Postcolonial Author* (MA dissertation, Ghent University, Belgium, 2009-2010)
- Roberts P. A., *West Indians and their language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- Robertson R., *Globalisation: Social Theory and Global Culture*, Sage, London etc., 1992.
- Robinson J., "The Challenge of the Changing Same: The Jazz Avant-garde of the 1960s, the Black Aesthetic, and the Black Arts Movement", in *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, Vol 1, No 2, 2005.
- Romano R. G., "Identità e alterità nella società post-moderna: quale dialogo?" *Quaderni di Intercultura Anno II*, 2010.
- Romy Heylen, *Translation, poetics, and the stage. Six French Hamlets*, Routledge, London 1993;

- Rosenau J., "The Dynamics of Globalisation: Towards an Operational Formulation," San Diego, Paper presented at the International Studies Association Convention, San Diego, 18 April 1996.
- Ruba S., "Mobilità transnazionali e cittadinanza. Per una geografia di genere dei confini", in Salvatici S., (ed.), *Confini. Costruzioni, Attraversamenti, Rappresentazioni*, Rubbettino, Catanzaro, 2005.
- Ruffini F., *Semiotica del testo, l'esempio del teatro*, Bulzoni, Roma, 1978.
- Ryngaert J.-P., *L'analisi del testo teatrale*, Audino, Roma, 2006.
- S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma, 2000.
- Sabatini F., "L'italiano dell'uso medio": una realtà tra le varietà linguistiche italiane", in Holtus, G. & Radtke, E. (Hrsg.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Gunter Narr.
- Sabatini F., "L'italiano dell'uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane", in Holtus G., Radtke, E., *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985.
- Said E., *Culture and Imperialism*, Vintage Book, New York, 1993.
- Said E.W., *Orientalism*, Penguin books, India, 2001.
- Salih R., "Transnational Public Spheres from 'Above' and from 'Below'", in *Anthropology of the Middle East*, Vol. 5, No. 1, Spring, 2010.
- Salvatici S., *Confini: costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Rubbettino, Catanzaro, 2005.
- Sanders V., *Access to History: Civil Rights and Race Relations in the USA 1850-2009*, Hodder, Londra, 2016.
- Sassen S., *Globalization and Its Discontents*, New Press, New York, 1998.
- Sassen S., *The Global City: New York, Londra, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1998.
- Schäffner R., "Assimilation, Separatism and Multiculturalism in Mustapha Matura's Welcome Home Jacko and Caryl Phillips's Strange Fruit", *Wasafiri*, 29, Spring 1999.
- Schatteman R. T., *Conversations with Caryl Phillips*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009.
- Schatteman, Renee. "Conversations with Caryl Phillips: Reflections upon an Intellectual Life." *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Ed. Benedicte Ledent and Daria Tunca, Rodopi, Amsterdam, 2012.
- Scholte J. A., "Globalisation and Modernity," Saggio proposto alla International Studies Association Convention, San Diego, 15–20 April 1995.

- Schultermandl S., Toplu S., *A Fluid Sense of Self: The Politics of Transnational Identity*, LIT Verlag, Vienna, 2010.
- Schwarz B., “England in Europe: Reflections on National Identity and Cultural Theory”, in *Cultural Studies* 6, 1992.
- Scidà G., *Ragionare di globalizzazione*, Franco Angeli, Milano, 2003, p.76.
- Serban A., Meylaerts R. (eds) *Multilingualism at the cinema and on stage: A translation perspective*, Linguistica Antverpiensia, New Series — Themes in Translation Studies, 13: 1-13,(2014).
- Shackleton, M., *Diasporic Literature and Theory – Where now?*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, January 11, 2008 , p. XII.
- Sharpe J., “Of This Time, Of That Place: A Conversation with Caryl Phillips”, in *Conversation with Caryl Phillips*, edited by Schatteman R.T., University Press of Mississippi, Mississippi, 2009, 27-35, p.30.
- Sharpe, J., “Of This Time, of That Place: A Conversation with Caryl Phillips”, in *Transition* 68, 1995.
- Sheffer G., ‘The emergence of new ethno-national diasporas’, in *Migration* 28, 1995.
- Sheffer G., “Whether the study of ethnic diasporas? Some theoretical, definitional, analytical and comparative considerations” in *Prévélakis, G. (dir.), Les Réseaux des Diasporas*, L’Harmattan, Paris, 1996.
- Shehu Sani, *Hatred for Black People*, XLibris, Bloomington (USA), 2013.
- Silvia Bigliuzzi, Peter Kofler, Paola Ambrosi (eds.), *Theatre translation in performance*, Routledge, New York, 2013.
- Simon S., *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Routledge, London and New York, 1996.
- Sirkku Aaltonen, “Theatre translation as performance”, in *Target* (Special issue “Translation in the theatre”), 25, 3, 2013.
- Sirkku Aaltonen, *Acculturation of the other: Irish milieux in Finnish drama translation*, Joensuu University Press, Joensuu, Finland, 1996; David Johnston (ed.), *Stages of translation: Essays and interviews on translating for the stage*, Absolute Classics, Bath, United Kingdom, 1996.
- Smethurst J. E., *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2005.
- Snell-Hornby M., *Translation Studies: An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam, 1988.
- Sobrero A., (a cura di), *Il dialetto nella conversazione. Ricerche di dialettologia pragmatica*, Congedo, Galatina, 1992.
- Sobrero A., Miglietta A., A.A., *Introduzione alla linguistica italiana*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

- Spickard P.R., *Multiple Identities: Migrants, Ethnicity, and Membership*, Indiana University Press, Bloomington, 2013.
- Spivak G. C., “Can the Subaltern Speak?” in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds.), University of Illinois Press, Urbana, 1988.
- Spivak G., “The politics of translation”, in L. Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*, 2000.
- Stähler, Axel, “Not Afraid of Ambiguity”: Caryl Phillips”, in *Interview with Axel Stähler*. *Anglistik*, 18 (2), (2007).
- Stein M., *Black British Literature: Novels of Transformation*, The Ohio State University Press, Columbus, 2004.
- Stokes G., “Transnational citizenship: problems of definition, culture and democracy”, in *Cambridge Review of International Affairs*, 17:1, 2004.
- Stokes, G., “Democracy and Citizenship”, in: A. Carter and G. Stokes (Eds), *Democratic Theory Today*, Polity Press, Cambridge, 2002.
- Susan S. Friedman, *Mappings. Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton University Press, Princeton, 1998.
- Szanton Blanc Cristina, Basch Linda, e Glick Schiller Nina, “Transnationalism, NationStates and Culture”, in *Current Anthropology*, 1995.
- Tally R. T. Jr., *Spatiality*, Routledge, New York, 2013.
- Taylor M, Thrift N.J., *The Geography of Multinationals*, vol. 1, Croom Helm, Londra, 1986.
- Tilly C., (a cura di), *The Formation of National States in Western Europe*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1975.
- Tobing Rony F., *The Third Eye: Race, Cinema, and ethnographic spectacle*, Duke University Press, Duke, 2001.
- Tomlinson J., ‘Globalization and Cultural Identity’, in *The Global Transformations Reader An Introduction to the Globalization Debate*, Held D., McGrew A., Polity Press, Cambridge, 2004.
- Toscano M. A., Cirillo A., *Xenia: Nuove sfide per l'integrazione sociale*, Franco Angeli, Milano, 2015.
- Toury G., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia, 1995.
- Translation Power Subversion* di Román Álvarez e M. Carmen-África Vidal (eds), Multilingual Matters, Clevedon, 1996.
- Trudgill P., *Investigations in Sociohistorical Linguistics: Stories of Colonisation and Contact*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

- Ubersfeld A., *Theatrikòn. Leggere il teatro*, La Goliardica, Roma, 1984.
- Ulrich M. (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, UTET, Torino, 1997.
- Unigwe C., “The Dis-ease of Multiple Identities”, in *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Ed. Benedicte Ledent and Daria Tunca, Rodopi, Amsterdam, 2012.
- Upton C-A., *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, St. Jerome, Manchester, 2000.
- Urry J., ‘Social Relation, Space and Time’, in Derek Gregory and John Urry eds, *Social Relations and Spatial Structures*, Macmillan, Basingstoke, 1985.
- Venuti L., *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London, 1995.
- Vertovec S., Cohen R., *Migration, diasporas and transnationalism*, Edward Elgar, Cheltenham, 1999.
- Vertovec S., *Conceiving and researching transnationalism*, *Ethnic and Racial Studies* n. 2, 1999.
- Vidal Claramonte M. Carmen África, “Rethinking translations in the 21st Century”, *MonTI, Monografías de Traducción e Interpretación*, núm. 1, 2009.
- Viezzi M., “Titles and Translation”, in Eronen, M. & M. Rodi-Risberg, *Haasteena näkökulma, Perspektivet som utmaning, Point of view as challenge, Perspektivität als Herausforderung*, VAKKI-symposiumi XXXIII 7.–8.2, 2013, Vakki Publications 2, Vaasa, 2013.
- Walkowitz L. R., “The Location of Literature: The Transnational Book and the Migrant”, *Contemporary Literature*, XLVII/4 (Winter 2006).
- Walmsley A., *The Caribbean Artists Movement 1966-1972: A Literary & Cultural History*, New Beacon, Londra, 1992.
- Waters, Erika J. “An Interview with Caryl Phillips: I am What I am Because I was Born There.” *The Caribbean Writer*, Volume 9. (1995): 102-14.
- Westphal B., *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, Trans. Robert T. Tally, Palgrave Macmillan, New York, 2011.
- William Shakespeare, Agostino Lombardo-Giorgio Strehler, *La Tempesta tradotta e messa in scena. Un carteggio ritrovato fra Strehler e Lombardo e due traduzioni inedite realizzate da Lombardo per il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di Rosy Colombo, Donzelli, Roma, 2007, p.281.
- Wilshire B., *Role Playing and Identity. The Limits of Theatre’s Metaphor*, Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Worthen W. B., “Of Actors and Automata: Hieroglyphics of Modernism”, in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 9.1, Fall 1994.

Wright P., *On Living in an Old Country: the national past in contemporary Britain*, Verso, Londra, 1985.

Yelin L., "An Interview with Caryl Phillips", *Culturefront* 7.2, Summer 1998.

Yi-Fu T., *Space and Place The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001.

Young M., Wilmott P., *Family and Kinship in East London*, Routledge, Usa-Canada, 2011.

Young R., *Postcolonialism: a Historical Introduction*, Londra, Blackwell, 2001.

Zuber-Skerritt O., *Page to Stage: Theatre as Translation*, Amsterdam: Rodopi, 1984.

Sitografia

<http://aalbc.com/authors/blackartsmovement.htm>

<http://www.bbc.com/news/magazine-11848488>;

<http://www.biography.com/people/huey-p-newton-37369>

<http://www.blackplaysarchive.org.uk/featured-content/essays/black-british-plays-post-world-war-ii-1970s-professor-colin-chambers>

<http://www.blackplaysarchive.org.uk/featured-content/essays/black-british-plays-post-world-war-ii--1970s-by-professor-colin-chambers>.

<http://www.blackplaysarchive.org.uk/featured-content/essays/tracing-black-america-black-british-theatre-1970s-dr-michael-pearce>

<http://www.carylphillips.com/playing-away.html>

<http://www.carylphillips.com/publications.html>.

<http://www.carylphillips.com/radioplays.html>

<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=esule&idl=0db2216a6cd2453dadce25381deeab5e&v=IT>

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-lost-child-by-caryl-phillips-book-review-wuthering-heights-relived-in-post-war-britain-10135393.html>

<http://www.l3.ulg.ac.be/phillips/cpambiguity.html>

<http://www.telegraph.co.uk/comment/4259247/A-tale-of-two-murders-and-the-rule-of-moral-cowardice.html>;

<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3598232/The-arts-column-black-British-drama-takes-centre-stage.html>

<http://dialectsarchive.com/caribbean>.

<http://www.reading.ac.uk/web/FILES/geog/GP187.pdf>
<https://www.theguardian.com/books/2001/nov/03/fiction.artsandhumanities>
<https://www.theguardian.com/stage/2003/dec/17/theatre3>
<http://vetasdigital.blogspot.com/2007/01/caribbean-literature-looking-backward.html>
<http://vetasdigital.blogspot.com/2007/01/caribbean-literature-looking-backward.html>
<http://www.guardian.co.uk/books/2007/aug/18/jazz.urban>.
<https://www.theguardian.com/books/2007/aug/18/jazz.urban>
<http://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/sep/08/caryl-phillips-reading-my-way-back-to-the-past-and-the-moors>

Dizionari

Oxford English Dictionary, versione online.

Wright J., *The English Dialect Dictionary*, Henry Frowde, London, 1961, p.104-105.

Cassidy F. G. e Le Page R. B., *The Dictionary of Jamaican English* di, 2nd edition, University of The West Indies Press, Barbados, Jamaica, Trinidad and Tobago, 2002.

Partridge E., *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, Volume I, Routledge, London e New York, 2006.

Partridge E., *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, Volume II, Routledge, London e New York, 2006.

Dalzell T., Victor T., *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, Routledge, London e New York, 2013.

Shuttleworth M., Cowie M., *Dictionary of Translation Studies*, St. Jerome Publishing, Manchester (UK), 1997.

Allsopp R., *Dictionary of Caribbean English Usage*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

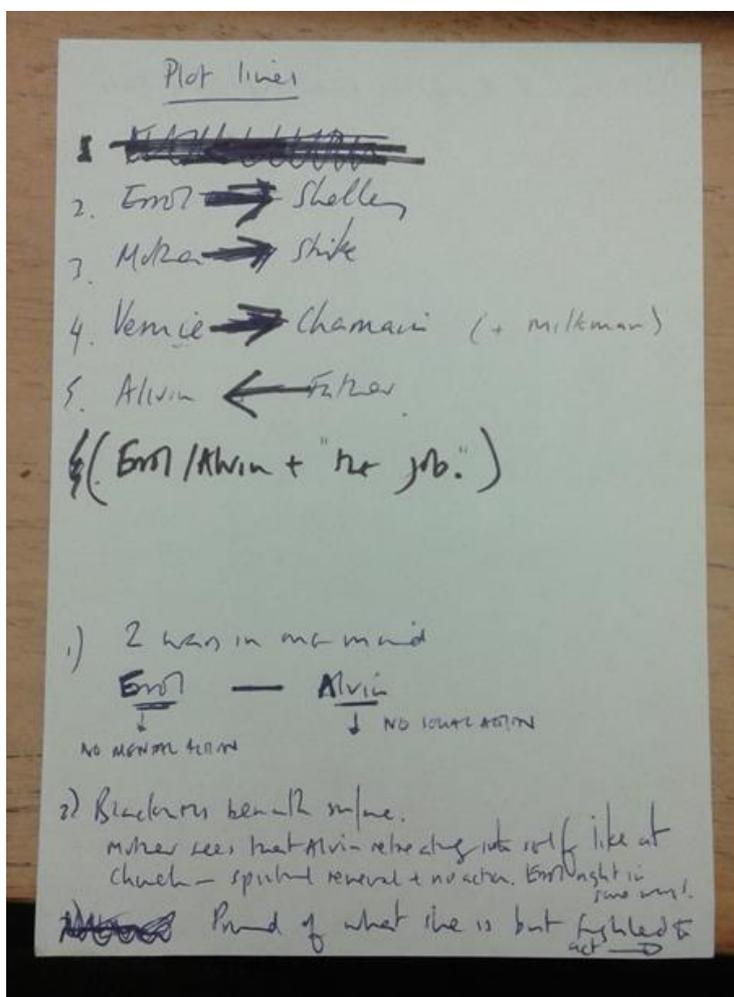
Cassidy F.G., Le Page R. B., *Dictionary of Jamaican English* di, 2nd edition, University of The West Indies Press, Barbados, Jamaica, Trinidad and Tobago, 2002.

Appendice documentaria

I seguenti documenti inediti, contenuti nella Box 60 della *General Collection* presso la *Beinecke Rare Book and Manuscript Library* (Yale University, New Haven, USA), sono una testimonianza del lavoro di Caryl Phillips sulla trama di *Strange Fruit* e dei suoi personaggi.

Documento 1: *Strange Fruit's Plot Lines*

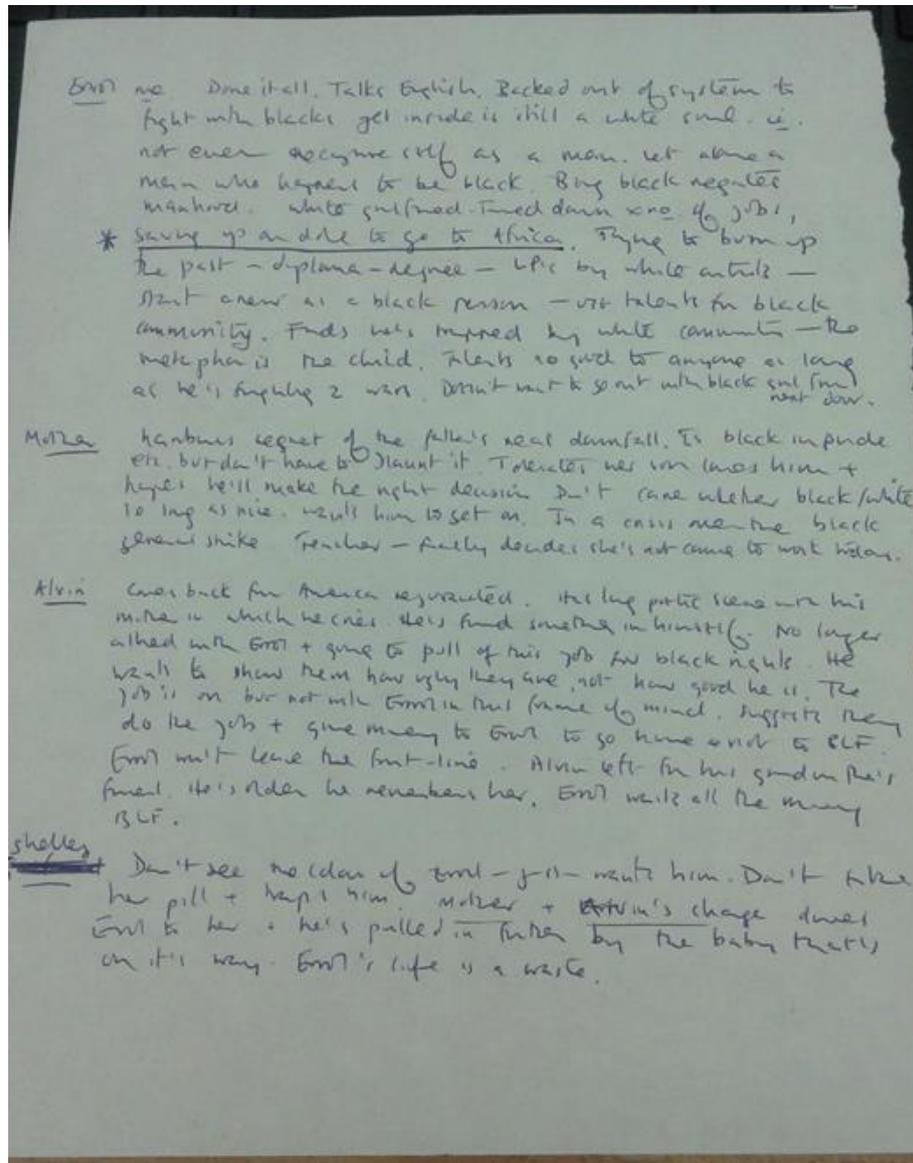
Primo tentativo di costruzione delle relazioni che intercorrono tra i personaggi di *Strange Fruit*. Queste bozze, redatte da Phillips, sono conservate nell'archivio della *Beinecke Rare Books and Manuscript Library* dell'università di Yale.



1. Caryl Phillips Papers. *General Collection*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Box 60.

Documento 2: Strange Fruit's Characters

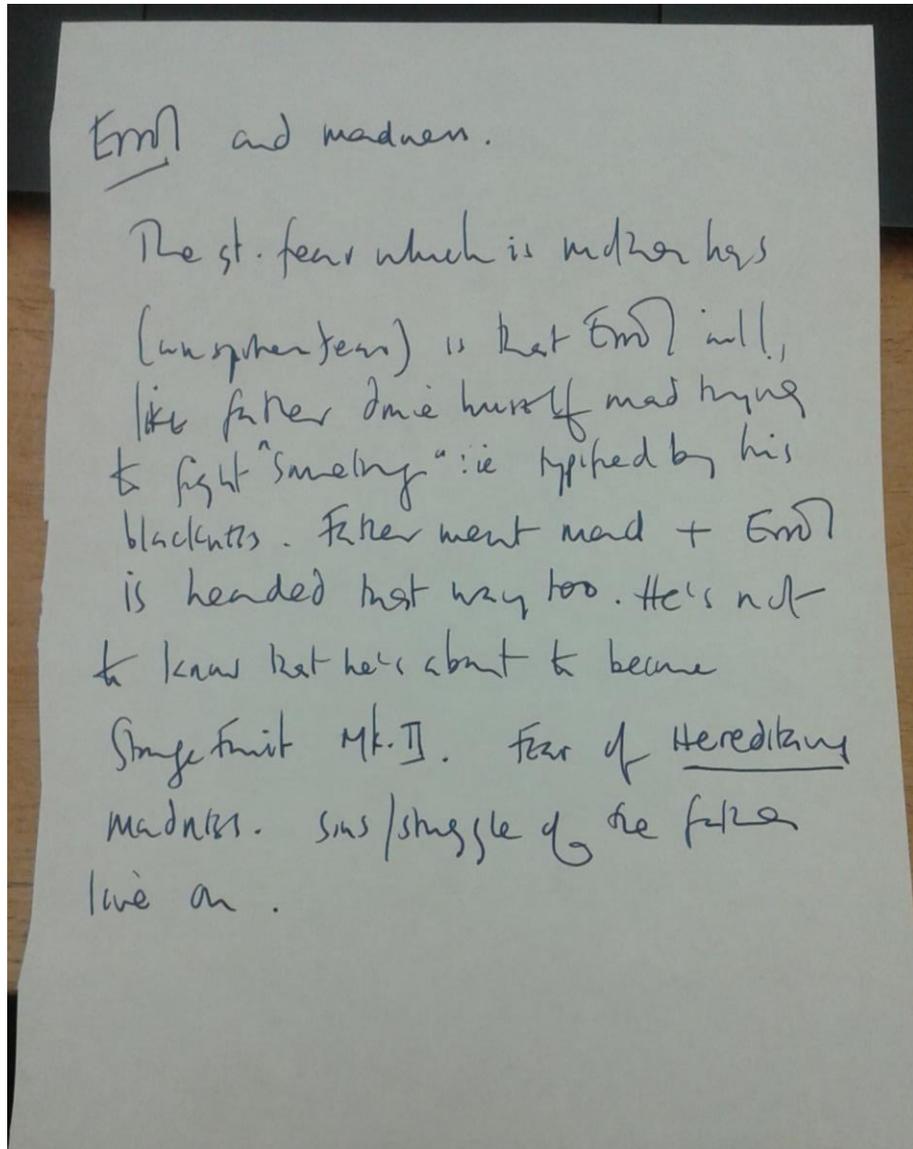
Documento che dimostra gli studi più approfonditi di Phillips sui personaggi principali del dramma: Errol, Mother, Alvin, Shelley.



2. Caryl Phillips Papers. *General Collection*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Box 60.

Documento 3: Errol's Madness

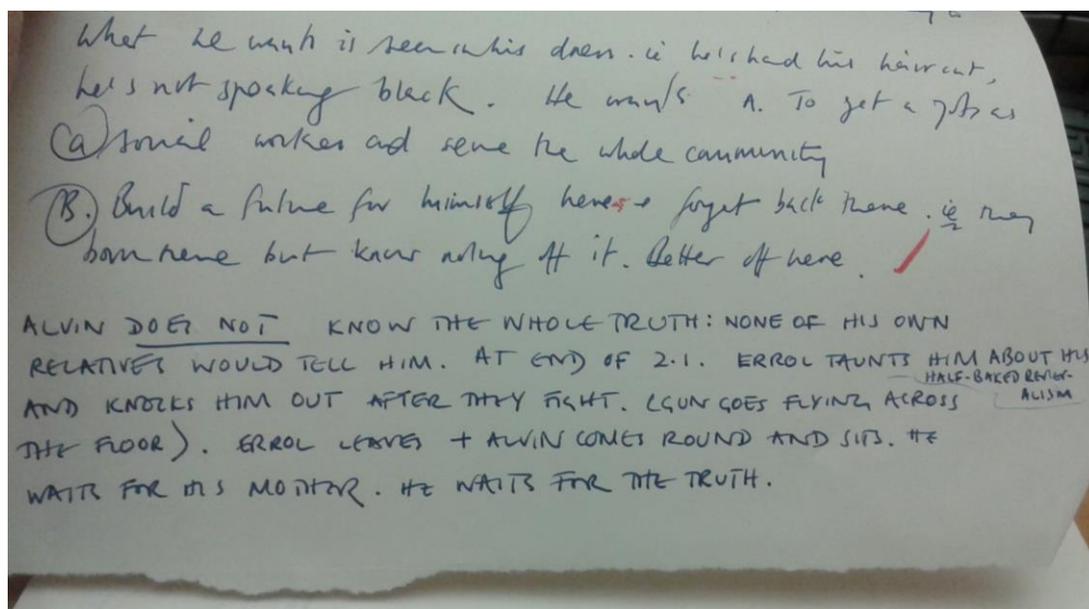
Appunti sulle riflessioni phillipsiane sulla pazzia ereditaria che accomuna Errol al padre.



3. Caryl Phillips Papers. *General Collection*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Box 60.

Documento 4: Alvin after his Caribbean Trip

Annotazioni sull'improvviso cambiamento di Alvin dopo il viaggio nei Caraibi per il funerale del nonno.



4. Caryl Phillips Papers. *General Collection*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Box 60.