

Donne da Nobel

1991 Nadine Gordimer,

1993 Toni Morrison

DONNE DA NOBEL: CHI SONO?

I volumetti presentano alcune tra le quattordici scrittrici che, a partire dalla data dell'istituzione del Premio per la Letteratura, si sono segnalate quali vincitrici. Importante è per noi anche conoscere la motivazione con cui l'Accademia di Svezia ha conferito il premio: nel caso delle autrici omesse dalla nostra conversazione per segnalarne comunque il valore letterario specifico, mentre per le autrici qui considerate, come vedremo, per trarre dalle *motivazioni* le ragioni delle poetiche che andremo ad analizzare.

Vediamo, dunque, l'elenco.

Selma Lagerlöf (1858-1940): “per l'elevato idealismo, la vivida immaginazione e la percezione spirituale che caratterizzano le sue opere”.

Grazia Deledda (1871-1936): ha vinto il Nobel nel 1926 “per la sua ispirazione idealistica, scritta con raffigurazioni di plastica chiarezza della vita della sua isola nativa, con profonda comprensione degli umani problemi”.

Sigrid Undset (1882-1949): la scrittrice norvegese ha vinto il Nobel nel 1928 “principalmente per la sua imponente descrizione della vita nordica durante il medioevo”.

Pearl Buck (1892-1972): “per le sue ricche ed epiche descrizioni della vita contadina in Cina e per i suoi lavori autobiografici” (Nobel nel 1938).

Gabriela Mistral (1889-1957): siamo nel 1945 e il Nobel per la letteratura va a lei “per la sua lirica, ispirata da forti emozioni, che ha fatto del suo nome un simbolo delle aspirazioni idealistiche dell'intero mondo latino americano”.

Nelly Sachs (1891-1970): vinse il Nobel nel 1966 insieme a Shmuel Agnon. La motivazione del premio a Nelly Sachs è la seguente: “per la sua scrittura lirica e drammatica eccezionale, che interpreta il destino d'Israele con resistenza commovente”.

Nadine Gordimer (1923-2014): ha vinto il Nobel nel 1991 perché “con la sua scrittura epica magnifica – nelle parole di Alfred Nobel – è stata di notevole beneficio all'umanità”.

Toni Morrison (1931, vivente): è il 1993 e il Nobel va a Toni Morrison “che in racconti caratterizzati da forza visionaria e rilevanza poetica dà vita ad un aspetto essenziale della realtà americana”.

Wisława Szymborska (1923-2012): la poetessa ha vinto il Nobel nel 1996 “per la poesia che con ironica precisione permette al contesto storico e biologico di venire alla luce in frammenti di realtà umana”.

Elfriede Jelinek (1946, vivente): la scrittrice austriaca vince il Nobel “per il flusso melodico di voci e controvoci in romanzi e testi teatrali, che con estremo gusto linguistico rivelano l'assurdità dei cliché sociali e il loro potere”.

Doris Lessing (1919-2013): “cantrice dell’esperienza femminile che con scetticismo, passione e potere visionario ha messo sotto esame una civiltà divisa”. È questa la motivazione con la quale le viene assegnato il Nobel nel 2007.

Herta Müller (1953, vivente): ha vinto il Nobel nel 2009 perché “ con la concentrazione della poesia e la franchezza della prosa, dipinge il panorama dello spodestato”.

Alice Munro (1931, vivente): a lei il Premio Nobel 2013 perché “maestra del racconto breve contemporaneo”.

Svetlana Aleksievich (1948, vivente): ha vinto il Nobel nel 2015 “per la sua opera polifonica, un monumento alla sofferenza e al coraggio nel nostro tempo”.

Donne da Premio Nobel

Il titolo di questa nostra conversazione può apparire solo uno slogan ad effetto. In realtà, invece, centra la prima questione che ci è data da risolvere: *esiste una letteratura al femminile?*

Ad un simile interrogativo non verrà mai data una risposta precisa e definitiva; la critica letteraria ed anche i pareri dei singoli scrittori sono molto diversi tra loro. Talvolta è una questione di sfumature, in altri casi i punti di vista nelle argomentazioni degli uni e delle altre sono divergenti in modo sostanziale.

Certamente, però, in una società come quella di oggi in cui pare si dia ormai per scontato che non c’è più una “questione femminile”, forte è il timore che la scrittura femminile venga fagocitata in un marasma a-sessuato di produzione letteraria, orientata al mercato librario più che alla valorizzazione delle singole opere.

Se, dunque, la domanda iniziale può aver avuto senso fino agli anni ottanta del Novecento, oggi pare obsoleta, superata dai calcoli delle vendite e dalla posizione – arbitraria – che un romanzo guadagna nelle classifiche dei “più venduti”.

Io sono del parere che nella storia della letteratura sia esistita una letteratura femminile, intesa come *scrittura delle donne*.

Basti pensare a qualche nota pioniera della prosa letteraria e della poesia che con fatica ha acquistato considerazione e dignità artistica attraverso le proprie opere. Da citare, naturalmente, è la grande Virginia Woolf con la rivendicazione di *una stanza tutta per sé*, ovvero di uno spazio fisico in cui poter esercitare “il mestiere” di scrittore (uno spazio a sé stante rispetto agli ambienti consoni alle abituali faccende femminili) e, anche, di uno spazio sociale, all’interno del quale il dibattito culturale potesse avvalersi con pari dignità dei contributi intellettuali di donne come di uomini.

Ma c’è forse una terza dimensione: la *stanza tutta per sé* è anche uno spazio psichico. E’ il luogo del pensiero, quel pensiero negato per secoli alle donne, escluse anche solo dalla possibilità di una speculazione astratta e filosofica.

Se, invece, la scrittura testimonia una poetica –e cioè una precisa concezione della vita e del mondo– e quindi un percepire ed un sentire il rapporto dell’individuo con le problematiche esistenziali universali o del suo tempo, allora alla donna deve essere riconosciuto un abitus mentale che legittimi il suo pensiero.

La posizione dirompente assunta da Virginia Woolf ha indubbiamente aperto la strada a molte donne che hanno ritenuto, attraverso la scrittura, di poter contribuire all’analisi filosofica, etica, politica e storica nel suo complesso, partecipando ad un mondo intellettuale da sempre tutto maschile.

E’ la stessa Woolf che definisce il diverso approccio maschile e femminile nei confronti del mondo; con una indovinata e quanto mai esplicita asserzione la scrittrice distingue uno “sguardo

verticale”, rivolto al di fuori di sé e che a suo giudizio si rinviene nella scrittura maschile, da uno “sguardo volto all’ interiorità”, attraverso il quale la donna vuole ritrovare le “sue” verità e approfondire gli strati dell’anima.

Una simile concezione, assai condivisa nei suoi possibili addentellati, ha reso possibile l’affermarsi di una distinzione tra “scrittura femminile” e “scrittura maschile” un po’ di maniera, tanto da radicare alcuni stereotipi.

Alla donna viene riconosciuto di essere riuscita a portare alla luce, con la sua prosa, argomenti legati al mondo femminile che prima dell’ingresso delle scrittrici nel mondo della letteratura venivano scarsamente considerati.

Ma questo non è il punto. Un simile “giudizio” finisce per spostare l’attenzione sul contenuto della prosa femminile, e non sulla sua forma e, quindi, sullo stile. E se è vero che un mutamento dei contenuti ha declinato la scrittura su tematiche più ampie di quelle care alla mentalità maschile, è pur vero che, centrando l’attenzione su campi di interesse prevalenti, si corre un rischio ulteriore, cioè quello di imprigionare la donna in uno o più “generi” che si addicono alla sua qualità espressiva, rafforzando un sessismo intellettuale non indifferente.

Probabilmente il concetto andrebbe un po’ limato, riconoscendo, su base psicologica e psicoanalitica, le modalità –non assimilabili– di una diversa potenzialità dell’immaginario femminile e di quello maschile.

Un secondo luogo comune, cronologica-mente precedente al primo, tende a sottolineare le differenze stilistiche secondo la categoria (già crociana) della definizione dell’ arte: a tal proposito si è per lungo tempo messo in dubbio l’effettivo interesse artistico delle opere femminili, intese più come esito di uno slancio emotivo che creazioni portatrici di quei valori universali che si attribuiscono all’arte.

Uno sguardo più articolato sul panorama letterario femminile oggi non può che superare ogni stereotipo (quelli riportati ed altri consimili), ed affrontare il problema della letteratura femminile riconoscendo che il meccanismo narrativo dell’introspezione e dell’analisi psicologica dei personaggi si è largamente esteso alle riflessioni narrative di autori, (intesi al maschile) anche di diversa generazione.

Il Novecento, infatti, tempo dell’incertezza economica, della destabilizzazione politica, della fragilità umana di fronte agli eventi bellici mondiali, nonché sempre più addentro alle questioni poste dal pensiero freudiano, non può far a meno di calamitare storie e racconti di individui che, uomini o donne che siano, vedono disgregarsi la compattezza del proprio “io”, disperdersi le certezze ideologiche e perdere di consistenza i valori umani, etici o religiosi, fino all’inevitabile ripiegamento su se stessi.

Questo almeno per quanto concerne il mondo occidentale.

La situazione dei paesi extracomunitari è più variegata. Prende forza la scrittura delle donne nei Paesi che per primi hanno concesso il loro accostamento all’Università e al mondo accademico, contemporaneamente al timido e faticoso svelamento di scritture che attendono da tempo di far sentire la propria voce.

Sullo sviluppo dei generi letterari va aggiunto che le testimonianze e i resoconti di guerra conquistano sempre più il grande pubblico che, attraverso la narrazione, vuole capire le contraddizioni e i fatti del proprio tempo. Lo sguardo sui combattimenti e sulle tecniche militari, sulle testimonianze di soldati al fronte, allorché sono dominanti nella trama, si assicurano un maggior interesse nei lettori maschi; quantunque, le problematiche di un mondo in fiamme non manchino di coinvolgere le donne.

Ancora una volta, però, le donne finiscono per parlare alle donne, le donne ascoltano le donne, almeno nella narrativa di divulgazione. In una prospettiva allargata a tutto il mondo, e non solo circoscritta ai paesi economicamente avanzati, vale (e vien da aggiungere *pur troppo*) quanto Pirandello fa dire ad uno dei suoi *personaggi*, Livia: “*Non sento come mia la mia voce ... un tono che mi sembri giusto. Ho troppo, troppo taciuto.*”

Restano al di sopra delle parti quegli autori e quelle opere che si immettono nel mondo letterario con una prosa leggera (ma non superficiale) e concisa, che con rapidità (non velocità) tratteggiano

immagini ben delineate e di intenso spessore emotivo, lasciando libero corso a quei sentimenti che sono propri di chi guarda la realtà “con occhi diversi” rispetto alla gente comune.

Se le nostre conclusioni risultano condivisibili, ecco che – accostandoci alla prosa *delle scrittrici* a cui è stato attribuito il Premio Nobel – si comprende la banalità della domanda con cui abbiamo esordito, *esiste una letteratura femminile? Esiste una scrittura femminile?*

Si può rispondere che la scrittura è la sacralità della parola attraverso la quale l’individuo di ogni tempo incontra se stesso, la propria storia e la storia universale.

Il centro delle nostre riflessioni non può apparire pretestuoso.

Nel 2015, infatti, il Premio viene assegnato dall’Accademia di Svezia a Svetlana Aleksievic, giornalista e scrittrice bielorusa. Si aggiunge, dunque, un nome di donna sulla grande strada di quella letteratura (mondiale) *che sa parlare a nome di tutti*.

Viene, dunque, più che spontaneo voltarsi indietro e riprendere quattro importanti voci femminili che –stando alle motivazioni del Premio– sono, tra le altre, la testimonianza di un Novecento che ha cercato di esprimersi attraverso la poesia, la prosa narrativa e quella giornalistica al fine di privilegiare il sentimento di responsabilità di ogni individuo verso la Storia dell’intera umanità.

Alfred Nobel e l’idea del Premio

Nel 1895 Alfred Nobel, scienziato e industriale svedese, istituiva il premio destinato a legare il suo nome ai più alti risultati conseguiti nel campo delle scienze, delle lettere, e della pacifica convivenza umana. Aveva sessantadue anni e un patrimonio immenso accumulato grazie ai proventi di un’invenzione geniale quanto devastante, di immediato utilizzo in campo bellico: la dinamite. Il padre, ingegnere civile e inventore dalle fortune alterne, si era già interessato di nitroglicerina e aveva condotto numerosi esperimenti con gli esplosivi: si trattava, insomma, di una passione, o, per meglio dire, di un’ossessione familiare.

Nel 1867 brevettò la sua invenzione per facilitare il lavoro nelle miniere, e tutte le altre attività che necessitavano il trasporto di grandi e pesanti materiali esplosivi. Nonostante la sua immane forza distruttiva, la dinamite divenne commerciabile, e la Nobel & Co iniziò ad inviare per il mondo navi cariche di esplosivo. Nel volgere di pochi anni sorsero fabbriche di dinamite Nobel in più di novanta paesi sparsi in tre continenti, un vero e proprio impero industriale.

Alfred finanziò contemporaneamente il movimento pacifista e si era iscritto anche all’Associazione per la Pace. Scrisse alla sua segretaria: “Forse le mie fabbriche metteranno fine alla guerra prima dei vostri congressi: il giorno in cui due eserciti potranno distruggersi reciprocamente in un solo istante, tutte le nazioni civili indietreggeranno inorridite e scioglieranno le proprie truppe”. Nobel non visse abbastanza per vedere lo scoppio della Prima guerra mondiale.

Senza figli, un anno prima della morte dispose che tutte le sue industrie venissero vendute e che l’ingente ricavato venisse messo in un fondo i cui interessi sarebbero stati distribuiti ogni anno tra coloro che “avessero conferito il maggior beneficio all’umanità”.

Non è possibile provare che Nobel, come affermò Albert Einstein, abbia istituito il premio per dare sollievo alla propria coscienza; quel che è vero è che non diede mai segno di particolare rincrescimento o rammarico.

In un discorso del 1962, John Steinbeck completò, per così dire, l’affermazione di Einstein, aggiungendo: “Nobel vide alcuni degli effetti crudeli e sanguinosi del cattivo uso della sua invenzione, forse poté persino prevedere il risultato ultimo delle sue ricerche: accesso alla violenza estrema, alla distruzione finale. Qualcuno sostiene che fosse diventato cinico, ma io non lo credo. Penso si sia sforzato di trovare un sistema di controllo, una valvola di sicurezza. Penso che li abbia individuati, infine, solo nella mente umana e nello spirito umano.”

1991 NADINE GORDIMER

Dal discorso del banchetto per il CONFERIMENTO DEL NOBEL
alle linee di una poetica

“con la sua scrittura epica magnifica è stata di notevole beneficio all’umanità”

“Nel principio era la Parola.

La Parola era presso Dio, significava la Parola di Dio, la Parola che era Creazione.”

Insolitamente, è con una citazione dal Vangelo di Giovanni che Nadine Gordimer sceglie di aprire il suo “discorso del banchetto”. La scrittrice certamente intende porre l’accento sul potere originario della parola che, nel momento in cui viene pensata, si concretizza in qualcosa di nuovo: se è parola del vocabolario quotidiano, ugualmente ha in sé la facoltà di realizzare un fenomeno nuovo di conoscenza, perché comunque pronunciata da un emittente di diversa provenienza, in un diverso contesto sociale o geografico, e –cosa non scontata– in un diverso rapporto con altre parole limitrofe presenti in una medesima frase.

Già da questo concetto si evince lo scopo prioritario dello scrittore: preservare la capacità fondante della parola, il suo senso intrinseco, la sua intenzionalità generativa.

Il valore della parola si fissa attraverso l’incisione dei caratteri di stampa e ancor prima attraverso l’incisione di segni significativi su di una tavoletta d’argilla: la parola, infatti, si “materializzò”, passando da suono a rappresentazione, dall’essere udita all’essere letta, prima come una serie di segni poi sotto forma di testo; e viaggiò attraverso il tempo, dalla pergamena a Gutenberg, consacrando la genesi dello scrittore.

“Questa è la genesi dello scrittore o della scrittrice – dice la Gordimer nel suo discorso: è la storia che lo ha scritto, facendolo essere”.

Dunque, il processo è duplice, e crea ad un tempo sia lo scrittore che la sua funzione esistenziale di agente di cambiamento della cultura umana.

Ma nel corso di secoli di cultura umana la parola ha acquisito altri significati, secolari e religiosi.

“Avere la parola” è divenuto sinonimo di autorità suprema, di prestigio, di potere e di persuasione, enorme e talvolta pericoloso, di dono dell’eloquenza o delle lingue. Oggi di facoltà di apparire nella fascia oraria di massimo ascolto o in un talk-show televisivo.

Nell’esplicitare questo concetto (che noi abbiamo cercato di sintetizzare) la Gordimer si domanda, poi: *come si diventa scrittore, una volta avuta la parola?*

“Non so se i miei inizi rivestano un qualche interesse. Non vi è dubbio che abbiano molto in comune con quelli di altri, già descritti troppo spesso di fronte a questa assemblea al cui cospetto si trova lo scrittore.

Per quanto mi concerne, ho già avuto modo di dire che niente di quel che scrivo o dico riportando fatti reali sarà mai veritiero quanto i miei romanzi. La vita e le opinioni non sono l’opera, perché è nella tensione fra osservazione distaccata e coinvolgimento che l’immaginazione trasforma entrambi.

Permettetemi qualche minimo accenno sul mio conto. Suppongo di essere quella che si definisce una scrittrice naturale. Non ho mai deciso di diventar tale. Non mi aspettavo, all’inizio, di guadagnarmi da vivere con la scrittura. Da bambina scrivevo per la gioia di apprendere la vita tramite i miei sensi – l’aspetto, il profumo e la sensazione tattile delle cose; poi, crescendo, per le emozioni che mi sconcertavano, che infuriavano in me e prendevano forma, trovavano illuminazione, conforto e delizia nella parola scritta.”

Dopo aver richiamato il periodo dell'adolescenza, in cui la sua scuola fu la biblioteca locale e Proust, Cechov e Dostoevskij coloro a cui fu debitrice per la sua esistenza di scrittrice, la Gordimer insiste sul processo di immaginazione, quel processo mentale attraverso cui si formano percezioni nuove: lo scrittore comincia ad entrare in altre vite, il momento aureo della scrittura ha inizio con il movimento interiore, dialettico, del distacco-coinvolgimento.

La scrittrice continua poi nel suo discorso entrando nel merito del suo intervento, facendone emergere il punto focale, l'argomento dell'*essere*.

“Inconsapevolmente, mi indirizzavo verso l'argomento dell'essere, sia che, come nei primi miei racconti, si trattasse di una bambina intenta a contemplare la morte e l'assassinio nella necessità di assestare il colpo di grazia a una colomba straziata da un gatto, sia che si trattasse della stupida costernazione della precoce consapevolezza del razzismo che ebbi lungo la strada per raggiungere la mia scuola, quando passavo davanti ai negozi degli immigrati dell'Europa dell'Est – a loro volta tenuti nei ranghi più bassi della scala con cui la società coloniale inglese misurava i bianchi della città mineraria – che ingiuriavano rozzamente chi la società metteva al gradino più infimo e considerava men che umani: i minatori neri clienti dei loro negozi. Solo molti anni più tardi mi resi conto che, se fossi stata una bambina di quella categoria – nera – non avrei mai potuto diventare una scrittrice, perché la biblioteca che me lo rese possibile vietava l'accesso ai neri.”

E' questo il solo riferimento che Nadine Gordimer fa alla sua esperienza di donna bianca in Sud Africa: dando per scontato che i partecipanti alla cerimonia del Nobel conoscano i dettagli della sua vita, le è parso doveroso –come si evince dal passo sopra riportato– mettere in risalto soprattutto come la forte esperienza del razzismo le abbia suggerito le riflessioni più profonde e abbia radicato in lei la necessità e l'esigenza di farsi partecipe delle esperienze degli emarginati sociali, proprio nel momento in cui la passione della scrittura prendeva corpo caratterizzandosi nel rapporto tra distacco dai fatti e coinvolgimento nella vita degli altri. Come a ribadire che *l'essere* dello scrittore si forgia in questa consapevolezza, una chiarezza di pensiero che delinea le direzioni di un'intera scelta mentale, sociale ed etica.

Nella seconda parte del suo discorso, infine, N. Gordimer pone a se stessa e agli intervenuti un interrogativo, per così dire, “classico” in un incontro tra scrittori e pubblico: *per chi si scrive?*

“Rivolgersi agli altri – commenta – è l'inizio della fase successiva dello sviluppo di uno scrittore. Pubblicare per chiunque avesse letto quello che scrivevo: era questa la mia naturale, innocente idea di cosa significasse pubblicare, e non è cambiata, è quello che significa per me ancora oggi, nonostante ora sia consapevole che la maggior parte delle persone si rifiuta di credere che uno scrittore scriva senza avere già in mente un particolare pubblico. E nonostante tutte le altre cose di cui sono consapevole: le tentazioni, conscie e inconscie, che suggeriscono allo scrittore di tener conto di chi si offenderà, di chi approverà quello che scrive (...).”

E' dato di notare che, ancora agli inizi degli anni Novanta, la scrittrice individuava nella società come nella critica letteraria due forti condizionamenti riguardo ai temi e alle modalità di scrittura; e che, altresì, avendone coscienza, cercava di evitare che le proprie opere ne fossero influenzate. Citando Borges e Sartre come casi emblematici, seppur estremamente distanti rispetto a questo problema, Gordimer fa ricorso ancora una volta al concetto di consapevolezza all'interno di ogni discorso sulla letteratura: la consapevolezza che essa ha un ruolo sociale implicito e inalterabile. Parafrasando poi A. Camus, la scrittrice afferma che, qualora sia un dovere assumere una posizione, meglio sono certamente gli individui schierati che le letterature schierate.

A tale proposito, risulta estremamente incisivo il riferimento, a cui N. Gordimer ritiene di non dover rinunciare, agli scrittori e ai libri ancora non letti e messi al bando in molti paesi. Lungo è l'elenco di poeti, drammaturghi, narratori che vengono menzionati: esempi in cui la parola è stata per lungo tempo, o lo è ancora, sottomessa da regimi repressivi.

Con queste considerazioni si conclude il *Discorso del banchetto*, là dove la scrittrice sudafricana ricorda – in termini universali (e non storicamente o geograficamente circoscritti) – che il dovere degli intellettuali di servire la società si esprime in una scrittura elevata al meglio delle capacità di ciascuno, con una avventura estetica e con una integrità ribelle in cui l'artista si impegna a rendere manifesto lo stato di cose della vita che lo circonda.

UNA PROPOSTA DI LETTURA

NADINE GORDIMER, *Occasione d'amore*, Feltrinelli, 1963

Con *Occasione d'amore*, del 1963, Nadine Gordimer si rivela antesignana di modalità narrative che sono progressivamente confluite nel cosiddetto "romanzo postmoderno" del nostro tempo. La ri-lettura del libro consente, dunque, di apprezzare in sincronia gli elementi stabili di una scrittura ancora debitrice alla tradizione accanto a intuizioni stilistiche o di contenuto che proiettano la scrittrice oltre il proprio tempo.

La prosa *classica* della Gordimer si definisce con precisione nella scelta di uno svolgimento lineare e progressivo della trama.

Nella loro casa di Johannesburg i coniugi Tom e Jessie ospitano una coppia di amici, Ann e Boaz: le loro vicende si sviluppano nell'arco di tempo che coincide con la permanenza degli ospiti in Sud Africa, chiudendo un cerchio temporale che riconduce lettore e personaggi ad un "prima", che, nel frattempo, hanno potuto ripercorrere, valutare e sottoporre a riflessione.

In realtà, è Jessie – molto più di Tom, e assai più dei nuovi arrivati – a guardare il presente con una costante introspezione; suoi, infatti, sono i pensieri che la mente insegue senza soluzione di continuità con la sua vita presente, soprattutto riguardo alla relazione problematica con il figlio Morgan, lontano da casa ma di cui è viva la presenza attraverso gli oggetti di camera sua.

La forma e lo stile dell'autrice, che si compiaciono di lunghe descrizioni e di un periodare ampio e articolato in buona parte del libro, registrano un notevole mutamento proprio nei momenti in cui Jessie, per sua volontà o inconsciamente, si ripiega su se stessa e lascia che la mente incroci il rimorso con i sogni, la verità col desiderio, il rimpianto con l'orgoglio e la determinazione.

Quelli di Jessie sono *monologhi interiori*, una modalità di pensiero che si svolge in autonomia rispetto alla piena padronanza del ragionamento di chi perde il filo della fredda ragione.

Proprio questa caratteristica di Jessie mette la donna in contrapposizione con l'altra figura femminile del romanzo, quella di Ann: non tanto perché quest'ultima è giovane, frizzante e piena di vita (una vita ancora non ben chiara nella propria direzione), mentre Jessie – più matura – ha un rapporto con la società sudafricana di equilibrato realismo. Ma molto più perché *l'occasione d'amore* di Ann finisce per consumarsi nel frivolo tradimento del marito, nella ricerca dell'esotico, in un rapporto che non si configura realmente come <<amore>>, ma solo come una leggera opportunità.

In secondo piano restano le figure maschili, certamente per sottolineare la centralità del "femminile" nella poetica dell'autrice.

E se Ann se ne riparte senza che il soggiorno abbia per nulla modificato i tratti della sua superficiale "curiosità" verso la cultura e la razza <<negra>> (così ancora vengono designati i sudafricani), Jessie continua a evolversi di giorno in giorno e a radicare la propria esistenza entro una terra a cui per razza non apparterebbe.

Nel pallido mondo degli uomini bianchi si staglia il personaggio di Gideon, colui che si contende con Jessie il ruolo del protagonista. Gideon è eletto da N. Gordimer per rappresentare il pensiero dell'autrice, ciò che l'autrice vorrebbe esprimere al suo lettore.

Gideon non è il *negro* schiavo; non è il *negro* che accetta la violenza morale e materiale dei bianchi; non è il *negro* tutta forza e privo di sentimenti. In altre parole, Gideon non si allinea allo stereotipo che il mondo occidentale ha costruito attorno al *negro*.

E' piuttosto colui che –positivamente– sceglie di tentare di affrancarsi da una condizione di vita che non accetta perché non è degna di lui in quanto individuo; che è alla ricerca della sua autenticità in un mondo che mette a confronto, talvolta spietato, due facce; che sente premere le proprie radici dentro la terra ma che non può evitare di guardare oltre.

In un andamento a elastico, la trama del romanzo diviene corposa proprio al centro della vicenda, in un *climax* tutto dedicato a Gideon e alla sua maturazione.

L'autrice lo accompagna oltre la sua relazione con Ann, perché non è la relazione amorosa con una donna bianca che rende un negro un "uomo libero", libero di essere se stesso, nero in una società di neri e bianchi.

C'è una vera "occasione" per ciascuno di noi, -sembra sostenere la Gordimer- per ciascuno che voglia capire e trovare l'autentico se stesso, così come nel romanzo cercano di fare Gideon e anche Jessie, deliberatamente co-protagonisti in una storia che non induce chi legge a dover scegliere quale sia la razza migliore.

1993 TONI MORRISON

Dal discorso del banchetto per il CONFERIMENTO DEL NOBEL
alle linee di una poetica

*"che in racconti caratterizzati da forza visionaria e rilevanza poetica
dà vita ad un aspetto essenziale della realtà statunitense"*

Già l'esordio del *Discorso del banchetto* di Toni Morrison, nel 1993, preannuncia il fulcro della sua dissertazione, e –forse ancor più- le radici di una poetica.

La scrittrice statunitense inizia con la formula delle favole, *c'era una volta*, attribuendo la storiella ad un narratore senza spazio e senza tempo, a un vecchio saggio, a un guru, o a un griot: a chiunque, insomma, utilizza, nelle diverse culture, la metafora della fiaba per esprimere gli aspetti più complessi di un pensiero.

"C'era una volta una vecchia. Cieca. Saggia.

Nella tradizione che conosco la donna è figlia di schiavi, nera, americana, e vive da sola in una piccola casa fuori mano."

Come ci rivelerà la Morrison stessa poco oltre, la donna rappresenta una scrittrice di una certa esperienza; viene naturalmente da pensare che si riferisca a se stessa.

Giungono al cospetto della vecchia cieca tre giovani, con un uccello in mano: le pongono la sola domanda possibile a cui lei, data la menomazione di cui è portatrice, non può rispondere; le chiedono, cioè, se a suo parere l'uccello che hanno in mano è vivo o morto. La donna non può dir nulla, e i tre giovani sembrano avere per l'appunto l'intento di dimostrare che la sua saggezza è una burla, che non le si può dare credito.

"Non lo so –ella risponde dopo un lungo silenzio– non so se l'uccello che tenete in mano sia vivo o morto, so però che è nelle tue mani. E' nelle tue mani."

Entrando nel vivo della metafora, l'uccello rappresenta il linguaggio. La domanda che i giovani rivolgono alla vecchia non è solo un atto di scherno nei confronti della cecità, non è astrusa; tanto che la risposta che lei porge loro sposta l'attenzione dal "potere" che i giovani sentono di esercitare sulle sorti dell'animale, alla responsabilità del loro possibile sacrificio: *è nelle vostre mani*.

Poiché è una scrittrice, la donna non pensa al linguaggio come ad un *sistema*, ma come a una “cosa viva” sulla quale si ha il controllo, che è “azione”, che implica conseguenze. Dunque, se l’uccello fosse privo di vita, sarebbero i tre ragazzi ad avere la responsabilità del loro cadavere.

Fuor di metafora, dunque, T. Morrison asserisce che il linguaggio è suscettibile di morte, di cancellazione, ed è, comunque, certamente in pericolo: è possibile salvarlo solo tramite uno sforzo di volontà.

In altre parole, la scrittrice punta l’attenzione sul fatto che il linguaggio possa divenire (o lo sia già divenuto) “lingua morta”: una lingua morta non è soltanto una lingua non più parlata né scritta, ma una lingua che manca di flessibilità e che accondiscende a contemplare la propria paralisi. Ma intende dire, ancor più, che quando la lingua muore per incuria, indifferenza o mancanza di considerazione, per disuso o perché uccisa per decreto, tutti coloro che l’hanno utilizzata e la utilizzano sono responsabili della sua morte.

“Come il linguaggio statalista, censurato e censurante. Senza scrupoli nelle sue funzioni di ordine pubblico non ha desiderio o scopo che non consista nel mantenere campo libero al proprio narcisismo narcotico, alla sua stessa esclusività e predominio. Per quanto moribondo, non è privo di effetto, perché ostacola attivamente l’intelletto, tiene a bada la coscienza, sopprime il potenziale umano. Sordo a ogni interrogazione, non può formulare né tollerare nuove idee, sviluppare pensieri diversi, raccontare un’altra storia, colmare silenzi impenetrabili. Il linguaggio ufficiale, forgiato per sancire l’ignoranza e preservare il privilegio, è una corazza lustrata per abbagliare col suo luccichio, un guscio vuoto che il cavaliere ha già abbandonato. Eppure è lì: ottuso, predatorio, sentimentale. Pronto a sollecitare la reverenza degli scolari, a fornire riparo ai despoti, a evocare nel pubblico falsi ricordi di stabilità e armonia.”

Ciò su cui la Morrison insiste con forza nel suo *Discorso* è quanto innerva e sostiene ogni suo romanzo, fin da quello d’esordio: ad un tempo la potenza creatrice e distruttiva del linguaggio.

Riferendosi in particolare all’inglese (ma il concetto sembra poter essere esteso a tutte le lingue) la scrittrice individua un meccanismo perverso in virtù del quale, pur morendo, sembra vincere: si tratta, per esempio, dell’ambiguità di cui il linguaggio è vittima quando le parole sono ingessate in espressioni neutre, dai notiziari o dai mass media in genere, dal gergo diplomatico a quello politico, in grado di occultare la violenza sociale.

In secondo luogo la Morrison segnala come il linguaggio americano fiorisca di slogan e di imperanti stereotipi sui neri degli Stati Uniti, dei quali i neri stessi si sono impossessati, addirittura facendoli propri.

Proprio da queste considerazioni prendono vita tutte le produzioni narrative della scrittrice, soprattutto marcate nello stile, là dove –nella scelta linguistica e sintattica– si apprezza la forza espressiva con cui essa mira a sovvertire gli stereotipi attraverso la ricerca di un linguaggio con cui creare un immaginario convincente seppur alternativo: un immaginario che sia autentico prodotto dalla cosmologia afroamericana.

Val la pena di riprendere e di nuovo sottolineare il riferimento –già fatto– all’utilizzo allegorico del linguaggio.

Non solo la fiaba ma anche il mito sono assunti come veicoli meta-letterari, tanto che il ricorso alla mitologia (anche classica) consente la messa in campo di personaggi che si rifanno ad archetipi universali.

L’espressione narrativa della Morrison si origina da un’antitesi.

In *The Bluest Eye (L’occhio più azzurro)* il mito della bellezza identificato nel paradigma occhi celesti-capelli biondi-pelle bianca, è opposto alla drammatica ricerca di identità delle piccole protagoniste nere.

Il romanzo è ispirato ad un fatto autobiografico: una compagna di scuola delle elementari le disse che Dio non esisteva perché lei lo aveva pregato tanto per farle diventare gli occhi azzurri, ma lui non l’aveva esaudita. Al centro della vicenda, dunque, l’incapacità –soprattutto da parte dei membri

più giovani della comunità afroamericana- di accettarsi per quello che sono, e la rabbiosa tenacia ad inseguire l'idolo bianco e perfetto che demolisce e corrode sempre più l'autostima anche degli adulti.

“Abbassa il finestrino per dire a me e a mia sorella Frieda che non possiamo salire. Noi la fissiamo e vorremmo strapparle la sua fetta di pane, ma ancora di più vorremmo strapparle quell'arroganza dagli occhi e frantumare l'orgoglio del possesso che le storce la bocca mentre mastica. Appena scenderà dalla macchina la prenderemo a botte, le faremo segni rossi sulla pelle bianca e lei piangerà chiedendoci se vogliamo che si tiri giù le mutande. Le diremo di no. Se lo facesse non sappiamo cosa proveremmo o come reagiremmo, ma ogni volta che ce lo chiede sappiamo che ci offre qualcosa di prezioso, e noi dobbiamo affermare il nostro orgoglio rifiutando di accettare.”

In *Sula* –che tratta della storia di due bambine che, divenute adulte, stringono un'amicizia indissolubile- viene esplorata la dicotomia tra Bene e Male, e la sua mitica eco nella comunità nera.

Song of Solomon (Il canto di Salomone) restituisce alla coscienza collettiva americana la memoria del mito degli *africani volanti*, narrando l'irrealizzabile sogno di volare nutrito da un bambino nero, che incarna il mito tra utopia e realtà, tra la cultura del possesso e il valore di essere.

Per rappresentare il mito dell'innocenza, secondo cui “essere innocenti in realtà significa essere <<drammaticamente>> colpevoli di ingenuità”, la scrittrice cerca poi di denunciare le incongruenze e le falsità implicite nel mito dell'innocenza americana -costruito per colmare il vuoto della presunta assenza di un passato e per conquistare un alibi rispetto alla colpa delle atrocità perpetrate nel Nuovo Mondo- (quali lo sterminio dei nativi e l'importazione di schiavi nella terra della libertà), nasce il romanzo dal titolo *Tar Baby*.

Beloved (Amatissima) indaga il paradossale binomio di creazione e distruzione, unione e separazione, potenzialmente sotteso al rapporto madre-figlia, narrando di una schiava fuggitiva, che per risparmiare ai figli un destino di prigionia, cerca di ucciderli tutti.

In *Jazz* è presente –come in *Amatissima*, peraltro- il mito del fantasma; un fantasma mai manifesto, ma non meno inquietante. Quello di una diciottenne ammazzata dall'amante molto più anziano di lei e sfregiata dalla moglie di lui, già deposta nella bara. La donna finisce per essere talmente attratta dalla ragazza da volerne conoscere la storia. In questo caso il conflitto narrativo che sostiene la narrazione si gioca nella contrapposizione esasperata tra le versioni dei fatti che vengono ricostruiti.

Dalla rapida disamina delle opere più note e più frequentate della scrittrice afroamericana abbiamo visto come T. Morrison, nella *rielaborazione dei miti*, indirizza verso l'inconscio collettivo dei lettori il suo messaggio simbolico, con l'esplicita intenzione di allontanarsi da temi e strategie narrative convenzionali.

Tenendo in vita motivi e figure esemplari esamina e sviluppa le tensioni tra miti occidentali e miti di altre culture, al fine di evidenziare le contraddizioni della società americana.

Così facendo, ed intessendo relazioni inter ed intratestuali, la scrittrice mette in atto, nell'evoluzione di una tecnica del racconto tutta personale, un'articolata sperimentazione espressiva. Non infrequente, per questo, l'articolazione ridondante ed iperbolica della prosa, che pare risentire in modo spiccato dell'eredità della tradizione orale.

La scelta stilistica, poi, combina il grottesco con la vena melodrammatica: il primo esito della sintesi di tragedia e comicità, la seconda idonea –per il registro consona al genere- a esprimere fedelmente e con immediatezza l'esperienza umana. Una straordinaria capacità di coniugare sentimenti contrastanti come la gioia e il dolore, il coraggio e la paura, l'amore e la morte, il pianto e il riso.

Come ad insistere che il linguaggio non langue in una mera sopravvivenza, ma è auto-creazione, la Morrison sostiene che il suo *patto col lettore* non consiste nel rivelare una realtà già definita (storica o letteraria) sulla quale entrambi sono concordi. In quanto autrice ella non intende esercitare

alcuna autorità, atteggiamento paternalistico nei confronti di chi legge, ma molto spesso apprezzato dal pubblico perché rassicurante.

Importante, a questo punto, dedicare attenzione ad un altro aspetto, non isolato ma complementare, della sua “visione della vita e del mondo”.

Se, infatti, la realtà non è un dato storico inteso come dato di fatto, ma è continua reinvenzione attraverso le potenzialità del linguaggio, qual è il motore della narrazione riguardo allo status – storico- dei neri entro la parabola di sviluppo della nazione americana?

Rispondiamo con un dialogo importante, in *Amatissima* :

“Certe cose passano e certe se ne vanno, ma pur andandosene rimangono per sempre”. Spiega Sethe alla figlia Denver.

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

“Se è ancora lì che ti aspetta, questo vuol dire che non muore mai niente.”

Sethe guardò Denver dritta negli occhi: -No, non muore mai niente– le rispose.”

Sethe è la portavoce del pensiero di Toni Morrison: “La memoria per me è sempre fresca, a dispetto del fatto che l’oggetto ricordato sia concluso e passato.”

La scrittura, dunque, è -per la scrittrice– *ricerca in quanto atto di memoria.*

“La memoria (l’atto deliberato del ricordare) è una forma di creazione voluta. Ritrovare come sia andato veramente non è uno sforzo – è ricerca. Il punto è indugiare su come qualcosa appariva e sul perché appariva in quel modo particolare.”

La scrittrice, pur ricusando una posizione autoritaria di se stessa sul lettore, affida –invece– al testo tale autorità: il dispiegamento del testo cattura il lettore nel senso stretto del termine, non gli permette di esimersi dal vedere, ricordare, capire ciò che gli viene proposto nella storia, talvolta anche suo malgrado.

“Ho creato un mondo, creato un mondo. Ho creato un passato e l’ho ricordato. E non se ne andrà mai più perché ho imparato a farlo ricordare anche agli altri.”

L’affermazione è senza dubbio meritevole di un altro arresto di riflessione.

Creare il passato non equivale a far riaffiorare le radici e ad ordinarle in ordine consequenziale. Ciò che T. Morrison vuole è dare significato, attraverso un linguaggio ricco di possibilità e implicazioni, alla cultura afroamericana; e la cultura va qui intesa come *poetica della transizione*, un movimento perenne, un confronto tra voci. Il che è ben lontano dall’idea di una identità culturale nera rinvenibile in una “presunta integrazione”.

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

Schiavi in terra straniera, strappati dalle loro case, gli africani –e più tardi gli afroamericani- si sono trovati nella condizione di dover *creare*, entro i limiti della lingua inglese, un modo di comunicare che assicurasse loro autonomia e un senso unico e unitario dell'identità nera.

Le storie narrateci, pervase di eventi magici e manifestazioni soprannaturali sono la rappresentazione più nitida dello spirito di questa cultura; scostandosi notevolmente dal realismo documentaristico esprimono, soprattutto, la determinazione a mantener viva l'epopea dei neri, un'ombra costante nella storia degli Stati Uniti.

Non a caso, il movimento intellettuale nero ha sostenuto e sostiene tuttora una storiografia che riconosca appieno la interrelazione tra i molteplici gruppi etnici, in una prospettiva condivisa dalla stessa Morrison: "E' accaduta una cosa terribile in questo paese, veramente terribile! La storia non è mai stata raccontata".

Eccezion fatta per *Tar Baby*, in tutte le sue opere la scrittrice decreta che i bianchi non compaiano o siano figure di secondo piano: figure che riescono, comunque, ad essere "presenze" nella loro assenza, come fantasmi onnipresenti nella vita dei neri.

Ciò che affascina, è che la *poetica della transizione* – da lei coniata e difesa - è la sola capace di legare insieme la comunità nera delle origini con quella ancora presente in America; e, ancor più, –e questo è determinante– i caratteri della cultura afroamericana con quelli della letteratura americana nel suo complesso, tradizionalmente intesa.

E' nella raccolta dei saggi *Playing in the Dark* che la Morrison esplicita questo aspetto del suo pensiero. Essa elabora qui una propria lettura critica della cultura letteraria statunitense, e mette l'accento sulle modalità attraverso cui si sono andati costruendo il concetto di "americanità" e la sua letteratura. Riscontra, così, come la *presenza africanista* (per usare parole sue) sia sempre stata soffocata, assente o ridotta a surrogato, se non addirittura negata, sia nella letteratura che nella critica letteraria. A suo giudizio, esplicita o implicita, la presenza africanista informa, al contrario, in modo inevitabile e più che significativo la struttura della letteratura americana, se non altro perché si pone come forza mediatrice dell'immaginazione narrativa. Anche se la presenza letteraria africana è così consistente, spesso compare solo come ombra nell'ampio complesso dei romanzi americani; è a partire da questo presupposto che nel saggio sopra citato troviamo delle indicazioni di lettura che la scrittrice stessa offre per accostarci a scrittori come Edgar Allan Poe, Henry James, Ernest Hemingway, per citarne alcuni. Ma soprattutto la scrittrice presenta un'approfondita riflessione su cosa sia stato il processo di costruzione dello spirito nazionale statunitense nella sua espressione WASP (white, anglosasson, protestant).

Trattando della funzione del romanzo, e rafforzando anche nella saggistica la sua concezione dell'atto letterario come atto creativo, la scrittrice –collocandosi in veste di critico– riesce a documentare su larga scala gli alti livelli espressivi della scrittura statunitense, non mancando di evidenziare come ancora in tempi recenti, una certa corrente di autori afroamericani sia riuscita a contrastare l'aridità di un fenomeno come il minimalismo, o l'eccessivo compiacimento autoreferenziale di una scrittura di maniera, o l'accademismo stucchevole di alcune scuole postmoderne.

A conclusione del saggio, ci è dato inevitabilmente di riscoprire la narrazione come frutto della scrittura/invenzione di sé e degli altri.

UNA PROPOSTA DI LETTURA

TONI MORRISON, *Prima i bambini*, Frassinelli, 2015

Mentre percorriamo le pagine dell'ultimo romanzo di Toni Morrison, *Prima i bambini* abbiamo in mente, tra le sue opere, *L'occhio più azzurro* e *Amatissima*. Questo non tanto perché l'autrice riprende –alla riguardevole età di ottantacinque anni- il tema, a lei particolarmente caro, della discriminazione razziale e della violenza sui bambini; ma molto più perché a questa considerevole età l'autrice ci presenta una storia totalmente rinnovata nello stile e nella forma espressiva.

La variante non è certo di poco conto, poiché, in tal modo, la trama assume un carattere di estrema modernità e tratta il “problema” del << colore nero della pelle >> in termini assolutamente originali.

Ciò che resta costante rispetto alle opere precedenti è il punto di vista della scrittrice, per cui le storie, anche spietate, non sono mai disperate.

Ciò che muta radicalmente è il colore della sintassi che, abbandonate le espressioni metaforiche, gli eufemismi, le antitesi, i paradossi e le parodie, proprie della prima stagione della scrittura, assume un andamento piano e regolare, inaspettato per chi si è avventurato nei capolavori di esordio della scrittrice afroamericana.

La domanda che viene posta nel libro è una domanda inquietante: è vero che non è facile amare *neppure* i bambini?

La Morrison resta fedele al modo di intendere il proprio rapporto con il lettore e, seppure con una rete dalle maglie più larghe, lo attanaglia, impedendogli di darsi una risposta: altra via non gli resta che quella di ripetersi quell’interrogativo di pagina in pagina.

Tant’è che il titolo originale del romanzo *God help the child* (mal tradotto in italiano) fornisce di per sé già una direzione di riflessione non discutibile, e pone l’accento sulla convinzione che, inesorabilmente, solo la mano di Dio può proteggere i bambini dal male che gli uomini possono essere capaci di procurar loro.

La violenza in età infantile, subita o provocata, e l’incapacità degli adulti di confrontarsi con le sofferenze dei più giovani e di prendersene cura, procurano un gorgo in cui vengono risucchiate le vite di tutti i protagonisti.

Booker, uno dei personaggi messi in campo dalla Morrison, non ha amato che suo fratello Adam, di due anni più grande di lui. L’hanno ucciso quando era piccolo, e da allora nella vita di Booker non c’è stato posto per altro. *“A parte Adam, io non so niente dell’amore. Adam non aveva difetti, era innocente, puro, facile da amare”*. E’ scappato anche da Bride –la bellissima Bride dagli occhi magnetici- dopo la prima lite di una relazione che pareva travolgente.

Ma sono proprio le frasi pronunciate da Booker sul finire del romanzo che hanno la forza di una scoperta folgorante: è qui che si concentra quell’interrogativo che si fa pressante, crescente, fino alla conclusione e che ci siamo posti come lettori assieme alla scrittrice.

Per Booker e Bride, infatti, al termine della loro più che tormentata vicenda, è comunque possibile immaginare un futuro con un loro bambino.

“Nessun bambino che bighellonava tutto solo con una canna da pesca passò di lì e sbirciò gli adulti nell’auto grigia e polverosa. Se, invece l’avesse fatto, quel bambino (o bambina che fosse) avrebbe forse notato i sorrisi pronunciati della coppia, gli occhi così sognanti, ma non gli sarebbe importato niente di cos’avesse dato origine a quel bagliore di felicità.

Un bambino. Nuova vita. Immune alla malvagità e alla malattia, al riparo da rapimenti, percosse, stupri, razzismo, insulti, dolore, disprezzo di sé, abbandono. Senza errori. Tutto bontà. Incapace d’ira. Così credono.”

Per Sweetness, al contrario, che continua a pensare alla figlia, Lula Ann, come a <<un peso>>, anche se persiste nel giustificare il proprio comportamento nei suoi confronti, non è possibile coniugare maternità con felicità.

“Adesso è incinta. Bella mossa, Lula Ann. Se pensi che fare la madre sia tutto coccole, babbucce e pannolini, ti aspetta un brusco risveglio. Ma brusco. Tu e il tuo anonimo ragazzo, marito, amichetto – quel che è – vi immaginate OOOOH! Un bimbo! Cucci-cucci-cucci !

Ascoltami bene. Stai per scoprire cosa ci vuole, com’è il mondo, come funziona e come cambia quando divieni genitore.

Tanti auguri; e il bambino, la bambina, che Dio l’aiuti.”

Nel gorgo della violenza c'è proprio innanzitutto Lula Ann <<che da piccola non ha potuto dire ciò che ha visto>>.

Nel romanzo è una ventenne di successo alla guida del settore di una azienda produttrice di cosmetici; ma quando Adam se ne va si sente ricondotta alla disperata ricerca di amore e di accettazione di quando era una bimba, una bimba che sperava di essere schiaffeggiata da sua madre per poterne almeno sentire il calore della mano. Perché la donna era inorridita di fronte al colore della pelle della neonata: era nerissima, diversamente da lei che – nella scala di toni sempre più chiari che nell'America di trent'anni fa saliva di pari passo con la classe sociale – era quasi chiara. La bisnonna di Bride, dal canto suo, aveva abbandonato i suoi figli scuri; e il marito, anche lui quasi “purificato” del suo colore, sentendosi tradito aveva lasciato la casa.

Bride non conoscerà mai il piacere di nominare sua madre come *mamma*: per nascondere il loro legame aveva dovuto accettare l'imposizione di chiamarla “Sweetness”, dolcezza, poiché il suo intento non fu mai altro che quello di compiere il suo bene anticipandole tutte le sofferenze e le difficoltà che la vita, secondo lei, avrebbe senz'altro riservato ai nati dal colore scuro.

Sono rimasti intrappolati nelle sabbie mobili dell'abuso infantile anche Brooklyn, l'unica persona di cui Bride si fida, e l'inquietante Sofia –dagli occhi verdi come la terra– che, dopo quindici anni di carcere, dà prova di un'aggressività inumana; e Rain, bambina bianchissima dal passato torbido che solo da Bride si sente compresa. Persino zia Olive è divorata da un'ombra: sebbene sia stata la madre elettiva di Booker non ha saputo esserlo per sua figlia.

Nonostante la Morrison non riservi a tutti i personaggi lo scavo psicologico che mette in azione per Bride, Sweetness e Booker (storie simili e parallele che il lettore avrebbe apprezzato se più dettagliate, pur nella loro durezza), il romanzo convince per la prosa scarna e diretta che alterna la comprensione e l'empatia alla freddezza di molte descrizioni, nonché per l'effetto perturbante e al tempo stesso commovente che produce in chi segue con emozioni contrastanti l'apparentemente semplice lettura.