

ITALA VIVAN

*Raccontare storie per costruire storia:
la vicenda della schiavitù nella narrativa di Toni Morrison*

Le iniziative culturali suggerite nel 2007 dal bicentenario dell'abolizione britannica della tratta degli schiavi, decretata dal Parlamento di Westminster nel 1807, hanno prodotto un'ondata di manifestazioni e riflessioni intorno alla vicenda del sistema schiavistico così ampiamente e lungamente usato dagli imperi europei dal 1500 in poi.¹ Da molte parti, tuttavia, si è rimarcata l'inadeguatezza di quanto sinora fatto dagli storici e l'incapacità, o addirittura la non volontà dei paesi e dei loro governanti di andare veramente a fondo della questione, quasi per un'esitazione dinanzi all'orrore di un abisso in cui si tema di precipitare e, insieme, una cecità che ancora impedisca al mondo nutrito dalle ricchezze degli imperi di guardare negli occhi il macabro fantasma che ritorna a tormentare sia gli aguzzini sia le vittime.²

La storia della schiavitù non può venire scissa dall'analisi delle società che la schiavitù stessa ha generato: società costruite su un presupposto di differenze e graduatorie razziali che hanno

¹ Cfr. la puntuale rassegna di Lidia De Michelis *Introduzione. Catene di memoria: per non dimenticare la schiavitù e la tratta*, Dossier *Schiavitù dei corpi, schiavitù dei linguaggi*, «Culture», 2008, n. 21, pp. 187-223.

² Ne è esempio l'intervento dell'intellettuale e scrittore *black British* Mike Phillips nel dibattito seguito alla relazione di James Walvin, storico della schiavitù, nel corso del convegno: *Catene di memoria. Il bicentenario dell'abolizione della tratta degli schiavi nell'impero britannico (1807) in prospettiva contemporanea*, 27 novembre 2007, Università degli Studi di Milano. Phillips ha definito "arcaico" l'approccio classico di Walvin, suggerendo una rilettura "culturale" della questione della schiavitù, cfr. Mike Phillips, *Remembering Slavery*, «Culture», 2008, pp. 29-40.

creato una tassonomia universalizzante i cui effetti sono ben visibili a tutt'oggi. La diaspora africana dei secoli passati si è ormai combinata con la nascita del mondo culturale del Black Atlantic e ha prodotto nuove diaspore e nuove dislocazioni in cui si trova immersa la contemporaneità.³ Non si tratta dunque tanto di scovare un fantasma lontano nel tempo e nello spazio, quanto piuttosto di interrogare il presente e le modalità di produzione della nostra ricchezza anche attuale. Ma comunque c'è dell'altro: la cicatrice delle antiche ferite sanguina ancora e ritorna insistentemente a chiedere di venire interrogata e ascoltata. Quella cicatrice è parte integrante del mondo cresciuto dalla schiavitù, è corpo della sua cultura e del suo linguaggio, marchio delle sue metafore e dei suoi sogni, segno iscritto nella sua memoria e nella sua esperienza.

Forse soltanto un artista può cogliere appieno il senso di questa tragica vicenda e portarla sulla scena senza intaccarne la potenza sotterranea, i molteplici sensi celati all'occhio di chi non doveva sapere e perciò veniva tenuto all'oscuro delle cose.⁴ Se poi l'artista è donna, sarà più vicina alla crudeltà della schiavitù, la quale ha colpito il corpo della donna in modo più intimo e feroce, facendone mercato sessuale.

Ecco perché l'opera della scrittrice afroamericana Toni Morrison, Premio Nobel per la letteratura nel 1993, offre strumenti di conoscenza particolarmente utili; e in forza delle sue qualità se ne intende qui analizzare le valenze specifiche. Il fatto che Morrison sia un'artista di eccezionali capacità evocative ed espressive le permette di affrontare la questione con un'ansia di conoscenza che in lei diventa frenesia di invenzione. L'arte conosce inventando, e nel genere narrativo del romanzo questo fenomeno è evidente. È stato suggerito, infatti, che *Guerra e pace* farebbe capire cosa sia stata la ritirata di Russia meglio di molti libri di storia;⁵ e nel caso della schiavitù le mille bocche ormai mute delle vittime della tratta, insieme ai loro discendenti di oggi, trovano voce nei romanzi di Toni Morrison, che qui verranno chiamati in causa per attingere al loro contributo di narrazioni e immagini,

³ Cfr. Paul Gilroy, *The black Atlantic. Modernity and double consciousness*, London, Verso, 1993, e specialmente il cap. VI, "Not a story to pass on". *Living memory and the slave sublime*, pp. 188-223, dedicato a Toni Morrison e al "sublime" della schiavitù.

⁴ Sulla *secrecy* che accompagna la conoscenza (*knowledge*) nel panorama gnoseologico africano bantu, cfr. Mary H. Nooter (a cura di), *Secrecy. African art that conceals and reveals*, New York, The Museum for African Art, 1993.

⁵ Lo ha detto Nadine Gordimer, scrittrice sudafricana Premio Nobel 1991 per la letteratura.

in quanto fattori differenziati rispetto ai volumi della storia ufficiale scritta dagli storici di professione.

Non è solo per la quantità e il rilievo delle storie individuali, tuttavia, che l'opera di Toni Morrison appare significativa. La scrittrice infatti ha capovolto il punto focale sulla vicenda della schiavitù riposizionandola per farne una questione di integrazione culturale che investa globalmente la coscienza contemporanea.

Occhi azzurri e pupazzi di catrame

La comparsa di Toni Morrison sulla scena letteraria ha segnato una svolta epocale nella storia della cultura afroamericana poiché, insieme a un'eccezionale potenza creativa, la scrittrice ha rivelato di possedere una visione precisa del compito che si era assunto, cioè riprendere i fili dispersi dell'intricata trama della vicenda *black* in terra americana, collegarli e partendo da essi forgiare un discorso nuovo, nutrito dell'interiorità della cultura *black* e tale da rifondare l'immaginario americano e con esso l'intera storia del paese. Una meta ardua e tutta da inventare, il cui perseguimento, tuttavia, si presentava come una formidabile necessità. Partendo quindi dalle *slave narrative* e dalle prime testimonianze autobiografiche, integrate attraverso il filo continuo della musica nera che pervade tutta la sua opera e raggiunge le punte più alte con il blues in *Song of Solomon*, con il jazz nel romanzo *Jazz* del 1992 e con le *slave song* soprattutto in *Beloved*, Morrison avanza la teoria secondo cui la storia dei neri d'America si può raccontare soltanto attraverso un'operazione culturale di rilettura del contesto americano nella sua consustanzialità, dando però voce paritaria alle culture nere sino allora tacitate o escluse. Tale riposizionamento chiama in causa non solo la *blackness*, ma anche la *whiteness*, esigendo una presa di coscienza globale rispetto alla storia culturale della modernità.⁶

Sin dal primo romanzo, quindi – *The Bluest Eye*, del 1970,⁷ già marcato da una spiccata presenza dell'oralità nel tessuto narrativo e simbolicamente orientato su una questione di colore – Toni Morrison si è avviata lungo un sentiero ambizioso, spinta da passione intellet-

⁶ La chiamata di correo risulta implicita nell'intera opera di Toni Morrison, che la esplicita con pressante chiarezza nel saggio *Playing in the dark. Whiteness and the literary imagination*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1992, (*Giocchi al buio. Il bianco e il nero nella letteratura americana*, Milano, Frassinelli, 1994, trad. Franca Cavagnoli).

⁷ Toni Morrison, *The bluest eye*, New York, Washington Square Press, 1970 (*L'occhio più azzurro*, Milano, Frassinelli, 1994, trad. Franca Cavagnoli).

tuale e sorretta da un sogno di artista: scrivere una storia che non era stata ancora scritta, ma chiedeva prepotentemente di esserlo. Solo lei poteva farlo, lei nera e discendente di schiavi africani e di nativi americani, lei donna, con la mente colma di racconti e l'orecchio intonato ai ritmi della narrazione orale *black*, ma anche satura dei discorsi della modernità contemporanea in cui rifluiscono le correnti diasporiche che avevano trasportato i suoi avi attraverso il Middle Passage sulle sponde americane. Toni Morrison è sin dall'inizio consapevole di intraprendere un viaggio che – a somiglianza del “volo di ritorno” di un celebre racconto afroamericano⁸ – compia un'opera, chiuda un cerchio e allo stesso tempo lo spezzi con un gesto audace indicando una direzione e aprendo una strada.

Dopo il romanzo d'esordio, nel 1973 compare *Sula*,⁹ quadro di vita di una comunità afroamericana in cui la giovane Sula disegna un proprio percorso identitario di realizzazione individuale, seguito nel 1977 da *Song of Solomon*¹⁰ – plasmato in linguaggio biblico e inteso intorno al motivo del volo che i personaggi vorrebbero spiccare, senza però riuscirci – e nel 1981 da *Tar Baby*,¹¹ dove la vicenda di una giovane e attraente protagonista femminile è metaforizzata sin dal titolo come figura attinta al folklore afroamericano. Nella favola della tradizione orale il pupazzo di catrame (*tar baby*), fabbricato per tener lontani i ladri, viene scambiato per una persona reale da Br'er Rabbit (figura di *trickster*) che lo colpisce perché non risponde al suo saluto, col risultato di impiastriarsi le zampe di nero. Nel romanzo, Jadine rappresenta *tar baby*, la bambola fabbricata dal ricco Valerian Street per attirare Son sul suo territorio. Ma *tar baby* è anche un epiteto spregiativo usato dai bianchi nei confronti dei bambini neri (“pupazzetto di catrame”). Henry Louis Gates osserva che la figurina di catrame è desunta dalla mitologia africana (forse ibo, o comunque del Delta

⁸ Ralph Ellison, *Volo di ritorno*, in Maria Giulia Fabi (a cura di), *Volo di ritorno. Antologia di racconti afroamericani*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 240-266. Il racconto comparve nel 1944 in «Cross Section» con il titolo *Flying home*. Il tema del volo è al centro del breve testo narrativo ed esemplifica l'ansia di uscita dalla gabbia sociale del giovane protagonista, allievo pilota durante la seconda guerra mondiale, che alla fine si scioglie dalla tensione abbandonandosi all'abbraccio della comunità dei suoi simili.

⁹ Toni Morrison, *Sula*, New York, Knopf, 1973 (*Sula*, Milano, Frassinelli, 1991, trad. Antonio Bertolotti).

¹⁰ Toni Morrison, *Song of Solomon*, New York, New American Library (*Canto di Salomone*, Milano, Frassinelli, 1994, trad. Franca Cavagnoli).

¹¹ Toni Morrison, *Tar Baby*, New York, Knopf, 1981 (*L'isola delle illusioni*, Milano, Frassinelli, 1994, trad. Delfina Vezzoli). Il titolo originale è stato sostituito nella traduzione italiana da *L'isola delle illusioni*, sottraendo così al romanzo il forte, fondamentale riferimento al *trickster* del folklore afroamericano.

del Niger) che considerava sacro il luogo ove affiorava il petrolio e con esso il catrame con cui si impastava una sagoma rappresentante una divinità femminile che, forse per le origini ctonie del materiale, era dotata di poteri di mediazione nei confronti del sacro.¹² In questo romanzo, inoltre, più ancora che nei precedenti, traspare chiara un'ispirazione derivante dalle *slave narrative* femminili in cui la donna schiava cerca di districarsi nei lacci dei legami creati da rapporti sessuali per affermare una propria libertà.¹³

All'epoca di *Tar Baby* Morrison si è già sicuramente affermata nel mondo letterario ed è divenuta molto popolare fra il pubblico dei lettori. Tanta popolarità potrebbe stupire, data la complessità dei suoi testi, se non si tenesse conto della struttura culturale della sua narrativa, che è impostata sull'asse di temi folklorici afroamericani e su una sottile ma continua doppiezza di allusioni e riferimenti immediatamente comprensibili a un lettore afroamericano, e si serve di un linguaggio impastato di oralità e di metafore culturalmente orientate. L'effetto complessivo acquisisce una particolare ironia non priva di bagliori sinistri, come del resto avviene anche nel caso della scrittura di William Faulkner, cui Toni Morrison è vicina sia per le intuizioni culturali sia per la costruzione ad enigma della tela narrativa. E di certo Faulkner, di tutti gli scrittori americani bianchi, è quello che meglio ha osservato la cultura nera e più ne ha penetrato le profondità drammatiche.

È comunque con il romanzo *Beloved*, del 1987,¹⁴ che Morrison compie il decisivo salto di qualità, ovvero – per rimanere nella metafora afroamericana – spicca il volo.

Schiave fuggiasche e abiku

In *Beloved* si viene immersi nell'esperienza diretta della schiavitù, come del resto avverrà in modo ancora più profondo nel recente *A*

¹² Henry Louis Gates, Jr. Anthony K. Appiah (eds), *Toni Morrison. Critical perspectives past and present*, New York, Amistad, 1993, p. 372.

¹³ Si pensi soprattutto alla vicenda di Harriet A. Jacobs, *Vita di una ragazza schiava raccontata da lei medesima*, ed. it. a cura di Sara Antonelli, Roma, Donzelli, 2004 (1861). Per un confronto con la *slave narrative*, specialmente di schiave fuggiasche, e un'analisi di tale genere come strategia di costruzione della storia, cfr. Charles T. Davis, Henry Louis Gates, Jr. (eds), *The Slave's narrative*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1985.

¹⁴ Toni Morrison, *Beloved*, New York, Knopf, 1987 (*Amatissima*, Milano, Frassinelli, 1993, trad. Giuseppe Natale).

Mercy.¹⁵ Entrambi i romanzi riportano indietro nel tempo, a epoche in cui la pratica della schiavitù era ancora viva: ma Morrison avvicina il tema con un movimento a spirale, dato che *Beloved* è ambientato nell'Ohio del 1873, cioè subito dopo l'abolizione della schiavitù e la fine della guerra civile negli Stati Uniti, mentre *A Mercy* si svolge nella Virginia del tardo Seicento, all'alba della colonizzazione del Nordamerica. Sempre più indietro, sempre più lontano, affondando il bisturi sempre più all'interno della dolente cicatrice: seguire questo itinerario significa popolare l'immaginario letterario americano con nuovi personaggi di rilevante statura narrativa e fantastica.

La vicenda che sta alla base della trama di *Beloved* prende le mosse da un fatto realmente accaduto nel 1856 a Margaret Garner, schiava fuggiasca dal Kentucky che venne raggiunta da una squadra di inseguitori in Ohio dove era riparata insieme ai figli, e dove, asserragliata in casa, ammazzò la figlia di tre anni pur di non lasciarla cadere in mano agli schiavisti e ferì anche i figli maschi, senza però riuscire a ucciderli.¹⁶ Nel corso di varie interviste, Morrison ha più volte fatto accenno a questo episodio di infanticidio che all'epoca aveva suscitato vivo scalpore e che lei diceva di portarsi dentro come fosse parte del suo stesso passato personale; un approccio, questo, tipicamente morrisoniano, che implica una comunanza profonda, una condivisione vitale con la cultura di appartenenza.

L'inseguimento e la cattura della Garner erano stati resi possibili dal Fugitive Slave Act del 1851 che stabiliva che uno schiavo fuggiasco potesse venir catturato in qualsiasi Stato dell'Unione e restituito alla primitiva condizione di schiavitù in quanto proprietà legale del padrone: «The claimant of any fugitive slave, or his attorney "may pursue and reclaim such fugitive person", either by procuring a warrant from some Judge or Commissioner, "or by seizing and arresting such fugitive, where the same can be done without process" to take such fugitive before such Judge or Commissioner».¹⁷ Ciò sta a significare che Morrison, nel costruire in *Beloved* il personaggio di Sethe —che prende le mosse da quello

¹⁵ Toni Morrison, *A Mercy*, New York, Knopf, 2008 (*Il dono*, Milano, Frassinelli, 2009, trad. Silvia Fornasiero). Anche questo titolo italiano tradisce il senso dell'originale, come si avrà occasione di commentare più innanzi.

¹⁶ Cfr. a questo proposito, Angelita Reyes, *Do this in remembrance. Margaret Garner's fugitive slave story*, in *Profils Américains. Toni Morrison*, a cura di Geneviève Fabre, Paris, CERCLA, 1992, pp. 163-180; Dean Franco, *What we talk about when we talk about Beloved*, «Modern fiction studies», 52, 2006, n. 2, pp. 415-439.

¹⁷ Samuel J. May, *The fugitive slave law and its victims*, New York, American Anti-Slavery Society, 1861, pp. 3-4.

storico di Margaret Garner– ha voluto anche ripercorrere la storia dell'Ottocento americano e le sue infami leggi sulla schiavitù ridando vita a coloro che ne pagarono il prezzo con il sangue in un paese la cui Costituzione affermava l'eguaglianza fra tutti gli uomini. Infatti nel romanzo la figlia che Sethe aveva ucciso per non farla cadere in mano ai cacciatori di schiavi ritorna sulla scena e, uscendo dalle acque del fiume che segna il confine tra Kentucky e Ohio (il fiume della libertà attraversato dagli schiavi fuggiaschi, e da Margaret-Sethe incinta), si presenta a casa di Sethe imponendo la sua inquietante presenza agli abitanti del fatale n. 124 di Bluestone Road a Delaware, Ohio.

Così nasce il personaggio di Beloved, che prende nome dalla scritta "Dear Beloved" che Sethe aveva fatto incidere sulla lapide per la tomba della figlia morta («In the dark my name is Beloved»),¹⁸ e che è viva ma allo stesso tempo non lo è, in quanto la sua natura si colloca a mezzo fra il mondo dei viventi e quello dei trapassati. Tale situazione di liminalità impregna di sé l'atmosfera del romanzo intingendola di africanità: infatti Beloved è, insieme, anche un *revenant child*, o meglio, in lingua yoruba, un *abiku*, cioè una creatura che nasce e rinasce incarnando uno spirito maligno (oppure, secondo una variante, uno spirito sofferente e inquieto) che tormenta i genitori e divora le offerte che essi fanno per placarlo. L'*abiku* si presenta come figlio delicato e fragile che non riesce a rimanere in vita, ma in realtà cela la propria vera natura malvagia e persecutoria che può venire domata soltanto attraverso operazioni di uccisione rituale dell'essere maligno che devasta il figlio nascondendosi nel suo corpo. Tale credenza, largamente diffusa nelle culture dell'Africa Occidentale, ha trovato ripetute incarnazioni anche nella recente letteratura nigeriana postcoloniale, da Tutuola ad Achebe a Soyinka e fino a Ben Okri,¹⁹ e da Morrison viene fatta

¹⁸ Toni Morrison, *Beloved*, p. 75; d'ora innanzi questa fonte verrà indicata con l'acronimo BVD.

¹⁹ Cfr. Amos Tutuola, *My life in the Bush of Ghosts*, London, Faber and Faber, 1954 (*La mia vita nel bosco degli spiriti*, Milano, Adelphi, 1983, trad. Adriana Motti, *Nota* di Itala Vivan); Wole Soyinka, *Abiku*, in Ead., *Idanre and other poems*, London, Methuen, 1967, pp. 28-29; Chinua Achebe, *Things fall apart*, London, Heinemann, 1958 (*Il crollo*, in *Dove batte la pioggia*, Milano, Jaca Book, 1977, trad. Silvana Antonioli Cameroni); Ben Okri, *The famished road*, London, J. Cape, 1991 (*La via della fame*, Milano, Bompiani, 1992, trad. Susanna Basso). Particolarmente interessante il romanzo di Achebe, in cui si narra come Ezinma, bambina *abiku*, venga sottoposta a riti di guarigione che la salvano facendola riattaccare alla vita. Nel caso di Beloved, la sua natura di *abiku* è evidente quando la si vede uscire, con un aspetto da far rizzare i capelli in capo, dal fiume in cui dimorano deità femminili.

confluire nella credenza negli spettri e nei fantasmi diffusa nelle culture europee e così importante nel mondo americano e nel racconto gotico che quivi è fiorito.²⁰

Non v'è dubbio che ciò venga organizzato di proposito, anche perché lo straordinario libro che è *Beloved* si apre con un frontespizio e una prima pagina insigniti di simboli attinti alla tradizione funeraria dell'America puritana del primo Seicento: angeli-anime-teschi forniti di ali e vuoti occhi spalancati, visti frontalmente, proprio come compaiono nelle antiche tombe del New England.²¹ Il lettore che sfoglia questo libro viene subito collocato (anche a livello subliminale) in un crepuscolare territorio di transizione in cui il confine fra il mondo dei vivi e quello dei trapassati scolora e si confonde: si noti come per raggiungere il suo scopo Morrison adotti strategie plurime, attinte alle tradizioni europee, nordamericane, africane e afro-americane, a indicare la contaminazione del mondi che costituisce il palcoscenico delle sue storie ove il perturbante –il freudiano *Unheimlich*– si annuncia immediatamente attraverso il ritorno del rimosso nella figura del doppio, cioè la bambina morta e l'ospite inquietante e tormentosa, *Beloved*, che prima ha sempre sete e poi sempre fame.

L'insistenza su temi e particolari che richiamano i riti funebri suggerisce un gusto per il racconto gotico, ma al di sotto di questa patina v'è un significante che riporta al tema della violenza, della sopraffazione, dello sfruttamento della donna. Quando Sethe vuole far fare la lapide per la bambina da lei uccisa, deve ricompensare lo scalpellino concedendogli il suo corpo, come narra lei stessa rivolgendosi alla figlia: «they let me out [dalla prigione] for good, I went and got you a gravestone, but I didn't have money enough for the carving so I exchanged (bartered, you might say) what I did have».²² Nell'episodio si mescolano sesso, violenza e morte, che ricadono tutti sul corpo femminile che paga, letteralmente, un atto d'amore materno.

²⁰ La credenza popolare nei fantasmi è particolarmente importante per gli afro-americani, perché assomma “superstizioni” (nel senso di “sopravvivenze”) europee alla matrice africana che non separa il mondo dei viventi da quello dei non viventi. Per un'analisi ragionata delle componenti africane che entrano nella narrativa morrisoniana, cfr. La Vinia Delois Jennings, *Toni Morrison and the idea of Africa*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 2008.

²¹ I simboli funerari del paratesto compaiono anche alle pagine 167 e 237, cioè all'inizio di ciascuna delle tre parti del libro. Per una lettura delle complesse raffigurazioni funerarie secentesche nell'America puritana, cfr. Itala Vivan, *What went ye into the wilderness to see?*, «Quaderni di lingua e letteratura», 1986, n. 11, pp. 149-210.

²² BVD, p. 184.

Beloved, she my daughter, she mine

Con queste parole, ossessivamente ripetute nel romanzo, Sethe assume su di sé la responsabilità e il carico di Beloved la cui presenza tanto disturba Paul D, l'uomo che vive con lei al numero 124 al tempo della comparsa della strana creatura, che invece risulta bene accetta alla figlia Denver, la quale adotta Beloved come propria sorella. L'adolescente Denver è figura di Antigone e rinnova il ruolo compassionevole che già era stato di Amy Denver, grazie alla quale Sethe, durante la terribile fuga dal Kentucky, aveva potuto dare alla luce la piccola da lei appunto chiamata Denver.

Il ritmo di tragedia classica che sottende il romanzo (insieme al molto altro che vi si può reperire) risulta anche dall'obbligo fatale di assistenza che Beloved impone alla "sorella" Denver e alla "madre" Sethe. Quanto a quest'ultima, la sua dimensione tragica riprende la necessità dell'uccisione dei figli impersonata da Medea e incarna così una vendetta storica nei confronti del sistema schiavistico, cui sottrae, uccidendola, una bambina mulatta e bellissima che, se viva e schiava, costituirebbe una ricchezza, cioè un capitale.

Sethe infatti è madre e non può abdicare a tale ruolo, anche se esso le ha causato un tragico dilemma e l'ha precipitata nella tragedia, costringendola a uccidere la figlia allo scopo di salvarla. La questione morale della liceità dell'infanticidio è dibattuta a lungo nel romanzo, ed è soprattutto Paul D a mostrarsi perplesso al riguardo: un uomo, la cui valutazione non può tener conto della consapevolezza tutta femminile di quali siano i rischi cui va incontro il corpo della donna nel contesto della schiavitù. Un uomo che sentenzia, rivolto a Sethe, e riferendosi al suo rapporto con Beloved, «Your love is too thick». Al che lei risponderà: «Too thick? [...] Love is or ain't. Thin love aint' love at all».²³ Del resto nello stesso romanzo si apprende che la madre di Sethe – della quale lei ignora il nome – si è per così dire "liberata" di parecchi figlioli indesiderati (concepiti con il padrone bianco), mentre ha deciso di tenere Sethe, che ha un padre *black*.

Sethe – come lei stessa fa notare a Paul D – non può comunque trascurare o respingere Beloved, anche perché costei potrebbe ipoteticamente essere una ragazza di colore profuga e vagabonda dispersa nel caos *post bellum*: infatti il romanzo è ambientato all'indomani della Guerra Civile che aveva emancipato gli schiavi, causando però sradicamento, dislocazione e impoverimento. A più riprese Morrison

²³ *Ibidem*, p. 164.

si sofferma sul quadro apocalittico del mondo della Ricostruzione, suggerendo che la nuova arrivata potrebbe farne parte:

A young coloredwoman drifting was drifting to ruin. He [Paul D] had been in Rochester four years ago and seen five women arriving with fourteen female children. All their men – brothers, uncles, fathers, husbands, sons – had been picked off one by one by one. They had a single piece of paper directing them to a preacher on DeVore Street. The War had been over four or five years then, but nobody white or black seemed to know it. Odd clusters and strays of Negroes wandered the back roads and cowpaths from Schenectady to Jackson. Dazed but insistent, they searched each other out for word of a cousin, an aunt, a friend who once said, “Call on me. Anytime you get near Chicago, just call on me.” Some of them were running from family that could not support them, some to family; some were running from dead crops, dead kin, life threats, and took-over land. Boys younger than Buglar and Howard [i figli maschi di Sethe]; configurations and blends of families of women and children, while elsewhere, solitary, hunted and hunting for, were men, men, men. Forbidden public transportation, chased by debt and filthy “talking sheets,” they followed secondary routes, scanned the horizon for signs and counted heavily on each other. Silent, except for social courtesies, when they met one another they neither described nor asked about the sorrow that drove them from one place to another. The whites didn’t bear speaking on. Everybody knew.²⁴ During, before and after the War he [Paul D] had seen Negroes so stunned, or hungry, or tired or bereft it was a wonder they recalled or said anything. Who, like him, had hidden in caves and fought owls for food; who, like him, stole from pigs; who, like him, slept in trees in the day and walked by night; who, like him, had buried themselves in slop and jumped in wells to avoid regulators, raiders, patrollers, veterans, hill men, posses and merrymakers. Once he met a Negro about fourteen years old who lived by himself in the woods and said he couldn’t remember living anywhere else. He saw a witless coloredwoman jailed and hanged for stealing ducks she believed were her own babies.²⁵

In questo panorama di disordine e abbandono infferisce già, in Ohio come in altri Stati, la violenza del Ku Klux Klan che scatena feroci linciaggi, rintracciabili nel romanzo grazie a numerose piste, come il particolare raccapricciante della ciocca di capelli bruciac-

²⁴ *Ibidem*, p. 52-53.

²⁵ *Ibidem*, p. 66.

chianti, attaccati a brandelli di scalpo umano, che Stamp Paid trova accidentalmente dentro una barca vuota.²⁶ Era il Klan, «desperately thirsty for black blood, without which it could not live, the dragon swam the Ohio at will».²⁷

Il profilo della madre schiava viene iterato nel romanzo, a fianco degli sviluppi drammatici del caso di *Beloved* e nei rapporti con Denver, dalla stessa Sethe che si trova a riandare alla storia della propria madre, ma anche dall'anziana Baby Suggs, grembo accogliente e voce profetica della comunità *black* dopo essere stata schiava a Sweet Home ed emancipata grazie al riscatto pagato dal figlio Halle.²⁸ Il rapporto madre-figlia è al cuore della condizione della donna schiava, obbligata a trascurare e dimenticare (o fingere di dimenticare) i figli dal sistema schiavistico che non riconosce i legami famigliari in quanto disturberebbero l'ordine della piantagione e danneggerebbero il rendimento lavorativo di uomini e donne. Se per l'uomo la condizione dello schiavo distrugge l'identità, conduce a una diminuzione del proprio concetto di sé e a un'amputazione del proprio ruolo maschile di marito, padre, figlio,²⁹ per la donna il figlio è parte del suo stesso corpo e sua vera proprietà, che nel romanzo viene contrapposta a quella proprietà falsa che la legge

²⁶ «He smelled skin, skin and hot blood. The skin was one thing, but human blood cooked in a lynch fire was a whole other thing. [...] It was the ribbon. Tying his flatbed up on the bank of the Licking River [...] he caught sight of something red on its bottom. [...] He tugged and what came loose in his hand was a red ribbon knotted around a curl of wet woolly hair, clinging still to its bit of scalp. [...]... he turned to look back down to the road he was travelling and said, to its frozen mud and the river beyond, "What *are* these people? You tell me, Jesus. What *are* they?"», *Ibidem*, p. 180.

²⁷ *Ibidem*, p. 66.

²⁸ Su questo tema cfr. Elizabeth Boulot, *Rapports mère-fille dans The Bluest Eye et Beloved de Toni Morrison*, in *Profils Américains. Toni Morrison*, pp. 145-155; Christopher Peterson, *Beloved's Claim*, «Modern Fiction Studies», 52, 2006, n. 3, pp. 548-569; Teresa N. Washington, *The mother-daughter Ajé relationship in Toni Morrison's Beloved*, «African American Review», 39, 2005, nn. 1/2, pp. 171-188; Jean Wyatt, *Giving body to the word. The maternal symbolic in Toni Morrison's Beloved*, «Publications of the Modern Language Association of America», 108, 1993, n. 3, pp. 474-488; Andrea O'Reilly, «*Ain't I a mother?*» *Motherlove and mother-daughter relationship in Toni Morrison's Beloved*, in Geneviève Fabre, Claudine Raynaud (edd.), «*Beloved, she's mine*». *Essais sur Beloved de Toni Morrison*, Paris, CETANLA, 1993, pp. 67-76; Alessandro Portelli, *Blood, milk, and ink: Toni Morrison's Beloved*, *Ibidem*, pp. 109-138.

²⁹ Baby Suggs così commenta il valore del figlio Halle che l'ha faticosamente riscattata dalla schiavitù: «A man ain't nothing but a man –said Baby Suggs– But a son? Well now, that's *somebody*», BVD, p. 23; per un'analisi dei ruoli maschili nel romanzo, cfr. Nancy Kang, *To love and be loved. Considering black masculinity and the misandric impulse in Toni Morrison's Beloved*, «Callaloo», 2003, 26,3 pp. 836-854.

consente al padrone schiavista che può legalmente disporre del corpo schiavo ferendolo, abbrutendolo, vendendolo.

Il contrasto fra la legge dello Stato, che abusa dell'essere umano, e la legge vera del corpo esplode all'interno del ruolo materno che costringe la madre a ribellarsi. Sethe decide di fuggire da Sweet Home in Kentucky quando capisce che la disumanizzazione di se stessa e dei figli sta diventando intollerabile: segno di ciò è il latte che sgorga dalle sue mammelle gonfie lontane dalla figlia ancora infante e le attira addosso la violenza sessuale degli uomini della casa, insieme alla rivelazione che il delirio classificatorio razziale viene trasmesso da Schoolteacher ai suoi figli facendo loro perdere l'umanità e considerare il corpo di lei, loro madre, come un corpo animale.

Questi elementi, fisici e insieme culturali, si combinano in un tutto unico e divengono consapevolezza complessiva. Metafora di ciò è l'albero che Sethe dice esserle cresciuto sulla schiena martoriata dalle frustate – una schiena lacerata e solcata che diverrà una scultura di cui essere orgogliosa:

I got a tree on my back and a haint in my house, and nothing in between but the daughter I am holding in my arms: [...] A chokecherry tree. Trunk, branches, and even leaves. Tiny little chokecherry leaves. But that was eighteen years ago. [...] I had milk for my baby girl [...] ...those boys came in there and took my milk. Held me down and took it. [...] Schoolteacher made one open up my back, and when it closed it made a tree. It grows there still. [...] And they took my milk!³⁰

La fuga dalla schiavitù è per la donna un'esperienza che deve naturalmente condividere con i figli, così come nel momento della cattura dovrà salvare quegli stessi figli da una ricaduta in essa anche a costo di commettere infanticidio, perché l'esperienza della libertà le ha fatto capire come la posta in gioco sia fondamentale. Infatti, un mese dopo la fuga in Ohio, Sethe, che ha assaporato la vita nella comunità nera libera e ha ascoltato la voce profetica di Baby Sugg in un rito di chiara marca africana, riconoscerà che «she had claimed herself. Freeing yourself was one thing; claiming ownership of that freed self was another».³¹

Il rapporto corporeo fra Sethe e Beloved raggiunge il parossismo quando quest'ultima può finalmente dar pieno corso alla tensione che

³⁰ BVD, pp. 15-17.

³¹ *Ibidem*, p. 95.

la lega alla madre e toccarla, baciarla, succhiarla, carezzarla con sensuale golosità sino a rischiare di strangolarla: «Beloved was leaning in, her two hands stroking the damp skin that felt like chamois and looked like taffeta». ³² L' eccesso di amore filiale si capovolgerà in aggressività pericolosa, consumando Sethe e prosciugandola. Ma assume anche forme metaforiche, come quando Sethe si accorge che Beloved canta sottovoce un motivo che la stessa Sethe aveva composto per cullare la figlia morta. Ne consegue un momento epifanico, un riconoscimento con risvolti perturbanti: «Leaning forward a little, Beloved was humming softly. [...] “I made that song up,” said Sethe, “I made it up and sang it to my children. Nobody knows that song but me and my children.” Beloved turned to look at Sethe. “I know it,” she said». ³³

Questi due esseri sono cuciti insieme attraverso il latte e il sangue, ma anche nel ritmo del canto che rappresenta un segno di verità. Si era già visto che Sethe bambina aveva chiesto alla madre schiava –la quale portava sul proprio corpo, in un punto segreto sotto una mammella, un marchio costituito da una croce racchiusa in un cerchio– di imprimere quello stesso marchio su di lei. Un marchio che doveva servire di riconoscimento, per identificare il corpo della madre, ma che scomparirà nella geografia straziata del corpo della schiava torturata e uccisa, gettata su un mucchio di cadaveri. La scena viene fatta balenare attraverso il rammemorare di Sethe, come fosse troppo atroce per sostenere una narrazione più articolata.

Questi e altri dettagli, tuttavia, si accumulano nella consapevolezza del lettore e vanno a formare il quadro complessivo di ciò che era di fatto l'esistenza destinata allo schiavo. La rievocazione colma di pathos che ne fa Toni Morrison è analoga nella strategia a quella di Billie Holliday che cantava *Strange Fruit* riferendosi ai corpi impiccati delle vittime di un linciaggio che pendevano dai rami d'un albero di sicomoro. Una canzone colma di *sorrow*, lo stesso sentimento che pervade Sethe.

Nell'ultimo capitolo Morrison ripete a intervalli «It was not a story to pass on», con la variante finale «This is not a story to pass on». ³⁴ Secondo Elaine Showalter, nella chiusa dall'andamento lirico Toni Morrison riconoscerebbe «both the need and the cost of African-American repression of the trauma of slavery. [...] Yet the

³² *Ibidem*, p. 97.

³³ *Ibidem*, p. 176.

³⁴ *Ibidem*, pp. 274-275. Cfr. anche l'importante saggio di Toni Morrison *Unspeakable things usspoken. The Afro-American presence in American literature*, «Michigan Quarterly Review», 1989, 28,1, pp. 1-34.

story of slavery, or rather of the humanity of the men and women who endured it, must be remembered through art».³⁵

Lutto e malinconia

La critica più recente, che si è insistentemente soffermata su questo romanzo, è divisa rispetto al senso e al valore che in esso si conferisce alla memoria. In particolare, Sam Durrant sostiene che Morrison fa sprofondare la propria narrativa in una malinconia infinita, ma non consente spazio al lavoro del lutto necessario a superare il dolore della ferita collettiva inferta dalla schiavitù al popolo nero. *Beloved*, secondo Durrant, sarebbe strutturato «in order to suggest the inaccessibility of certain orders of experience. [...] the primary subject of the narrative is not slavery itself but the problem of remembering slavery».³⁶

Se è corretto notare che Morrison fa risalire alla vicenda della schiavitù la condizione di “impoverimento dell’io” che sarebbe il risultato dell’inibizione melanconica originata dal non sapere quale sia l’oggetto della perdita,³⁷ va anche detto che è proprio contro di ciò che combattono personaggi come Baby Suggs, Sethe, Paul D e Stamp Paid, che hanno saldato il conto con la schiavitù a prezzo di sangue e lacrime e hanno intrapreso l’elaborazione del lutto ognuno a modo suo. Rimane aperto il motivo su cui si impernia la storia di *Beloved* che ritorna a tormentare la madre: ma è appunto qui che si vede entrare in gioco il ruolo del rapporto di amore materno, il quale, anche se recide il legame di vita con la bambina in carne e ossa, non potrà mai recidere il tessuto connettivo degli affetti e, quando *Beloved* si presenta sulla soglia di casa, farà sì che la madre non sarà in grado di respingerla. Il mito del bambino *abiku*, con la sua tremenda forza possessiva e le modalità astutamente predatorie, risulta essere una potente raffigurazione culturale della violenza della battaglia senza quartiere che Sethe deve combattere. Una raffigurazione che viene dal di dentro della sua cultura e nella quale lei si riconosce a dispetto delle apparenti esitazioni che sono forme di renitenza a sottoporsi al tormento che l’attende.

³⁵ Elaine Showalter, *A jury of her peers. American women writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*, London, Virago, 2009, p. 492.

³⁶ Sam Durrant, *Postcolonial narrative and the work of mourning. J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*, New York, State University of New York Press, 2004, p. 99.

³⁷ Cfr. Sigmund Freud, *Lutto e melanconia*, in Id., *Opere*, VIII, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 102-120.

Mentre ambienta il romanzo in una determinata epoca storica –la seconda metà dell'Ottocento– e in un preciso luogo geografico –una cittadina dell'Ohio da cui passava l'*underground railroad* degli schiavi fuggiaschi³⁸– le cui caratteristiche sottendono le vicende narrate, Toni Morrison vi investe e vi riversa un patrimonio di storia e memoria collettiva che ha lontane radici nel Middle Passage e non può consumarsi in un processo di elaborazione del lutto che per essere fruttuoso dovrebbe coinvolgere globalmente la società. La memoria della schiavitù, al pari di quella dell'Olocausto, è un sudario inconsueto che velerà la psiche sino a che vivremo in una società che è nata con la schiavitù ed è frutto della schiavitù e dell'Olocausto. Perciò, se la memoria non si consuma con il lutto, il compito dell'artista è “rammemorare”, come appunto si propone Toni Morrison.

Il romanzo costituisce una rappresentazione tragica di rara potenza e costringe ogni lettore a una riflessione su di sé e sul proprio tempo, sulle circostanze della contemporaneità oltre che sui fatti accaduti in passato. *Beloved* non offre soluzioni immediate, ma apre nuove prospettive e costituisce una formidabile chiamata –affine a quella Chiamata cui si dedicava Baby Suggs nella Clearing di Delaware– alla responsabilità degli esseri umani affinché sappiano ritornare sul passato senza romantizzarlo e senza operare ablazioni di comodo; e affinché sappiano ricordare che l'epoca moderna è cominciata nel segno della schiavitù e che lutto e melanconia sono stati il pane quotidiano di generazioni di discendenti degli schiavi.

Va inoltre sottolineato come nel romanzo le scene di ingiustizie inflitte su basi di pregiudizio razziale non si limitino alle violenze individuali nella piantagione o al mercato degli schiavi, ma inseguano l'essere umano anche nel conflitto della Guerra Civile e siano radicate in situazioni istituzionali. Così infatti il meste Paul D ricorda le sue esperienze di guerra negli anni Sessanta dell'Ottocento:

He worked both sides of the War. Running away from the Northpoint Bank and Railway to join the 44th Colored Regiment in Tennessee, [...] only to discover he had arrived at another colored regiment forming under a commander in New Jersey. [...] The regiment fell apart before it got started on the question of whether the soldiers should have weapons or not. Not, it was decided, and the white commander had to figure out what to command them to do instead of kill other whitemen. [...] Most were abandoned, left to their own devices with bitterness for pay. [...] An agent caught up with him

³⁸ BVD, p. 197.

and took him back to Delaware, where he slave-worked a year. Then Northpoint took \$300 in exchange for his services in Alabama, where he worked for the Rebels, first sorting the dead and then smelting iron. [...] Coloredmen and white, their faces wrapped to their eyes, picked their way through the meadows with lamps, listening in the dark for groans of life in the indifferent silence of the dead.

Si tratta di un vasto affresco in cui l'individuo si smarrisce vagando da una parte all'altra del fronte in una guerra che non è la sua e in un paese che egli sente non appartenergli:

Alone, undisguised, with visible skin, memorable hair and no white-man to protect him, he never stayed uncaught. [...] And in all those escapes he could not help *being astonished by the beauty of this land that was not his*. [...] After a few months on the battlefields of Alabama, he was impressed to a foundry in Selma along with three hundred captured, lent or taken coloredmen. That's where the War's end found him [...]. When he and two colored soldiers [...] walked from Selma to Mobile, they saw twelve dead blacks in the first eighteen miles. Two were women, four were little boys. [...] The Yankees in control left the Rebels out of control. [...] One of the men with him, a private called Keane, had been with the Massachusetts 54th. He told Paul D that they had been paid less than white soldiers.³⁹

Queste pagine si collocano a fianco di altre pagine famose nella storia del romanzo, come quelle di Tolstoj o Stendhal intorno a terribili guerre del passato, dove la polvere e il caos confondono i protagonisti: con la differenza che qui i combattenti e i morti hanno sempre un colore in base al quale vengono distintamente trattati. Anche nel disordine, l'ordine razziale permane.

Un gesto di misericordia

Fra *Beloved* e *A Mercy* intercorrono più di vent'anni, durante i quali Toni Morrison pubblica altri tre romanzi – *Jazz* nel 1992, *Love* nel 1997, *Paradise* nel 2003⁴⁰ – che si sceglie di tralasciare in questa sede perché non affrontano il tema della schiavitù in modo diretto né vi

³⁹ *Ibidem*, pp. 267-269, il corsivo è mio.

⁴⁰ Toni Morrison, *Jazz*, New York, Knopf, 1992 (*Jazz*, Milano, Frassinelli, 1993, trad. Franca Cavagnoli); Ead., *Love*, New York, 1997 (*Amore*, Milano, Frassinelli, 1998, trad. Franca Cavagnoli); Ead., *Paradise*, New York, Knopf, 2003 (*Paradiso*, Milano, Frassinelli, 2004, trad. Franca Cavagnoli). Va detto che *Jazz* si distingue dagli altri due romanzi per le alte qualità narrative e per la forza dell'immaginario sotteso.

concentrano sopra lo sguardo narrativo, anche quando le rappresentazioni di comunità nere ne chiamano in causa il trauma e gli effetti. V'è comunque un ulteriore e più sottile motivo per tale andamento irregolare dell'analisi, legato alla natura autonomamente capricciosa del genere saggistico che, come osserva Carlo Ginzburg, «si muove come il cavallo [nel gioco degli scacchi], in maniera imprevedibile, saltando da una disciplina all'altra, da un insieme testuale all'altro».⁴¹

Nel 2008 Toni Morrison ritorna a raccontare, con *A Mercy*, una storia primaria di schiavitù retrocedendo nel tempo sino agli ultimi vent'anni del Seicento, al primo colonialismo europeo lungo la costa orientale nordamericana. Ciò indica la necessità di completare un ciclo storico e immergersi ancora nella condizione schiava per ricrearla in un'epoca in cui la tratta era agli albori, dato che si stavano appena formando le grandi piantagioni che determinarono i massimi flussi di trasporto di africani schiavi verso il Nuovo Mondo. Non mancano anche qui le scene atroci delle stragi comportate dalla tratta, come la descrizione dei cadaveri di schiavi buttati a mare e poi lasciati alle fauci degli alligatori:

A third of his [di D'Ortega] cargo had died of ship fever. Fined five thousand pound of tobacco [...] for throwing their bodies too close to the bay; forced to scoop up the corpses – those they could find (they used pikes and nets [...]) – and ordered to burn them or bury them. He'd had to pile them in two drays [...], cart them out to low land where saltweed and alligators would finish the work.⁴²

Il titolo del romanzo annuncia immediatamente l'asse portante della narrazione, ossia l'acquisto di una giovanissima schiava nera compiuto dal piantatore anglo-olandese Jacob Vaark in una fattoria di portoghesi cattolici del Maryland, i D'Ortega. La transazione, sebbene abbia carattere commerciale (va infatti a compensare un debito), viene suggerita da una madre schiava che intravede in Vaark una persona capace di un "atto di misericordia" (*a mercy*) che salvi la figlia dai pericoli in agguato in casa D'Ortega, e gliela offre:

Her voice was barely above a whisper but there was no mistaking its urgency.

⁴¹ Carlo Ginzburg, *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 13.

⁴² Toni Morrison, *A Mercy*, p. 16. D'ora innanzi questa fonte verrà indicata con la sigla AM.

“Please, Senhor. Not me. Take her. Take my daughter.”

Jacob looked up at her, away from the child’s feet, his mouth still open with laughter, and was struck by the terror in her eyes. His laugh creaking to a close, he shook his head, thinking, God help me if this is not the most wretched business.⁴³

In una breve scena convulsa, Vaark, che dapprima aveva manifestato l’intenzione di prendere la donna a titolo di risarcimento, intuisce il dramma celato dietro il disperato gesto materno e accetta la bambina. Costei andrà schiava nella sua fattoria in Virginia e verrà chiamata Florens. La sua vicenda personale costituisce il cuore del romanzo che si apre con un suo lungo monologo interiore e si chiude con il racconto autobiografico della madre (assente nel resto del libro) che ritorna per riandare alla propria esperienza della traversata atlantica su una nave negriera, il famigerato Middle Passage, seguito dalla vendita all’asta nel mercato degli schiavi e dallo stupro di gruppo nella fattoria D’Ortega.

L’incipit, in cui affari, sentimenti di amore materno e una sotterranea vena di terrore si mescolano alla semplice pietà di un uomo adulto che ha alle spalle una fanciullezza di orfano in Europa, segna il ritmo di una vicenda in cui si intrecciano scenari e personaggi molto diversi, legati però da un filo di umana compassione che crea generosa e disponibile solidarietà e investe vari momenti della vicenda.⁴⁴

Il ritorno del tema dell’amore materno che impone un gesto disperato per la salvezza della creatura, come in *Beloved*, ne conferma la centralità all’interno della storia della schiavitù. Un amore materno che anima anche le altre donne di casa Vaark: la sfortunata Rebekka Vaark che perde tutti i figli per malattie o incidenti, la schiava indiana (nativa) Lina (in realtà denominata Messalina dai bianchi di fede battista) che adotta Florens e la protegge come propria figlia, la vagabonda e irrequieta Sorrow che trova pace nel partorire una creatura tutta sua e cambia il suo melanconico nome-*omen* in *Complete*. Il sentimento materno si estende anche ai servi bianchi che gravitano intorno alla fattoria, i braccianti a contratto Willard e Scully, che accudiscono Sorrow durante il parto con la bravura di levatrici e trasgrediscono alle regole vigenti rispetto ai ruoli sessuali in una terra di *lawlessness* ma anche di tolleranza che consente loro di vivere indisturbati la propria omosessualità.

⁴³ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁴ Cfr. più sopra, nota 14. Ecco perché appare inspiegabile una traduzione che stravolge il senso del titolo originale del romanzo rendendolo con l’italiano *Il dono*, che implica il concetto di scambio, mentre la misericordia ne prescinde.

Una radura nella wilderness

La temperie di questo romanzo combina la crudezza del racconto della schiavitù e della violenza coloniale con una vena di attiva compassione aliena da sentimentalismi o ispirazioni religiose, aggiungendovi una tonalità tutta nuova di incanto estetico-pastorale derivante dalla contemplazione della natura e del paesaggio americani. Il motivo si annuncia nel paratesto attraverso una copertina sfolgorante che raffigura un paesaggio fitto d'alberi e acqua inondato da un riflesso di luce dorata: è la foresta selvaggia del Nordamerica dipinta da Frederic Edwin Church,⁴⁵ ed echeggia l'atmosfera che impregna l'incipit del secondo capitolo ove Jacob Vaark è in viaggio verso il Maryland:

The man moved through the surf, stepping carefully over pebbles and sand to shore. Fog. Atlantic and reeking of plant life, blanketed the bay and slowed him. [...] Unlike the English fog he had known since he could walk, or those way north where he lived now, this one was sun fired, turning the world into thick, hot gold. Penetrating it was like struggling through a dream.⁴⁶

La pittura della Hudson River School, pervasa di senso del sublime, guarda alla *wilderness* americana con incantato stupore, proprio come fa la giovane Rebekka quando giunge dall'Europa grazie al matrimonio combinato con Jacob Vaark:

The squabbles between local tribes or militia peppering part of the region seemed a distant, manageable backdrop in a land of such space and perfume. [...] Rain itself became a brand-new thing: clean, sootless water falling from the sky. She clasped her hands under her chin gazing at trees taller than a cathedral [...]. Well, yes, there were monstrous storms here with snow piled higher than the sill of a shutter. And summer insects swarmed with song louder than chiming steeple bells.⁴⁷

E, ancora durante il viaggio di Vaark, si apre uno scenario notturno di attonita bellezza:

⁴⁵ Particolare dal dipinto *Morning in the Tropics*, 1877, New York, The Granger Collection.

⁴⁶ AM, p. 9. L'attenzione di Toni Morrison ai dettagli del paratesto –qui la copertina, altrove i frontespizi– si spiega anche con l'essere stata per anni redattrice della casa editrice Random House.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 76-77.

Walking in the warm night air, he went as far as possible, until the alehouse lights were gem stones fighting darkness and the voices of carousing men were lost to the silk-rustle of surf. The sky had forgotten completely its morning fire and was tricked out in cool stars on a canvas smooth and dark as Regina's [la cavalla] hide. He gazed at the occasional dapple of starlight on the water, then bent down and placed his hands in it. Sand moved under his palms; infant waves died above his wrists, soaking the cuffs of his sleeves.⁴⁸

Lina, la nativa americana, è costantemente immersa nella natura, la cui intatta maestà le risuona dentro suggerendole un ritornello monologante che le consente di sopravvivere alla solitudine e alla condizione esiliaca di schiava: come quando evoca la scena dell'aquila ferita che lascia orfano nel nido il suo aquilotto – «The turquoise lake, the eternal hemlocks, the starlings sailing into clouds cut by rainbow»⁴⁹ – e poi riflette, parlando alle betulle al di là della finestra, «You and I, this land is our home, [...] but unlike you I am exile here».⁵⁰ Lina si bagna nuda nel fiume, danza e compie riti notturni nella radura in mezzo al bosco, ove si staglia come figura del nobile selvaggio in versione femminile. La storia di schiavitù di Lina è nettamente differenziata rispetto a quella di Florens e della madre, poiché non comincia con il Middle Passage, bensì con la strage per epidemia nel villaggio nativo e l'intervento di soccorritori pietosi che l'affideranno a un gruppo cristiano da cui verrà ridotta in schiavitù. La donna finisce così nella comunità di casa Vaark, un assemblaggio di individui soli e orfani: «They were not a family – not even a like-minded group. They were orphans, each and all».⁵¹

La condizione di orfano che tocca la maggioranza dei personaggi (compreso l'aquilotto abbandonato) sta a simboleggiare lo sradicamento e la dislocazione che caratterizzano il mondo della colonizzazione che nel romanzo si delinea nella sua fase primaria, ancora confusa e magmatica, ove si ha un miscuglio di genti di etnie diverse che parlano mille lingue, adorano diverse divinità e sottostanno a leggi anch'esse diverse, dato che il territorio non si è ancora plasmato come Stato. Tuttavia Vaark capisce che il paese è già marcato da distinzioni capitalistiche. Quando vede la sontuosa dimora di D'Ortega, «[he] realized, not for the first time, that only things, not bloodlines or character,

⁴⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 62.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 59.

⁵¹ *Ibidem*.

separated them»:⁵² comprende cioè che le persone si differenziano non più secondo classe sociale, come in Europa, bensì in base alla ricchezza, ai possedimenti materiali. È allora che decide di acquistare cointeressenze nell'ambito del commercio zuccheriero nei Caraibi per ricavarne alti profitti che gli consentiranno di avviare la costruzione di una nuova casa, più ricca della precedente, di cui così sogna:

So mighten it be nice to have such a fence to enclose the headstones in his own meadow? And one day, not too far away, to build a house that size on his own property? On that rise in back, with a better prospect of the hills and the valley between them? [...] fair. And pure, noble even, because it would not be compromised as Jublio [la casa di D'Ortega] was.⁵³

Tuttavia, come Jacob Vaark non riuscirà a realizzare il suo sogno perché morirà stroncato dalla malattia prima che la grande casa sia completata, così non sarà la generazione dei pionieri a costruire le eleganti dimore neoclassiche che fioriranno soltanto più tardi, nell'America del Sette-Ottocento. Lo scheletro della nuova casa diventerà rifugio di Sorrow e, secondo la popolazione del villaggio separatista (battista), di fantasmi inquieti.

Importante, in questo quadro della giovane America, il destino dei servitori a contratto, gente che proviene dall'Europa da cui è stata espulsa: Willard e Scully, innanzitutto, la cui servitù sembra non finire mai; ma anche le donne che Rebekka incontra sulla nave che la porta da Jacob, lascive, ribalde e allegre come se uscissero da un disegno di Hogarth, e ladre professioniste, borsaiole come la londinese Moll Flanders,⁵⁴ la quale venne appunto deportata in Virginia dopo aver subito una condanna all'impiccagione per furto.

Shango, dio del fuoco e del ferro

La parabola di Florens sarà anch'essa discendente. Cresciuta come schiava ma trattata con benignità da Rebekka e protetta ferocemente da Lina, Florens cade vittima di un fatale innamoramento che la condurrà all'autodistruzione. La sua introspettiva solitudine di orfana, punteggiata di lunghi monologhi, si interrompe quando

⁵² *Ibidem*, p. 27.

⁵³ *Ibidem*, pp. 27-28.

⁵⁴ Cfr. il romanzo di Daniel Defoe, *The fortunes and misfortunes of the famous Moll Flanders*, London, T. Edlin, 1722.

arriva alla fattoria un fabbro che Vaark ha ingaggiato nei lavori della nuova casa: un uomo «too shiny, way too tall, both arrogant and skilled» agli occhi di Lina che osserva Florens con preoccupazione e vede che il fabbro tratta Jacob e Rebekka Vaark da pari a pari, «so Lina knew she was the only one alert to the breakdown stealing toward them. The only one who foresaw the disruption, the shattering a free black man would cause».⁵⁵

La figura di questo nero libero che racconta a Willard e Scully (anch'essi diffidenti nei confronti del forestiero) di discendere da una lunga stirpe di fabbri in Africa e che batte il ferro e lo piega con il fuoco in forme straordinarie, forgiando un cancello ove una coppia di cobra incrociano le teste erette, risulta eccezionale nel panorama dell'epoca. Di lui non si conosce il nome: anche questo è un particolare preoccupante, dato il ruolo sociale che ricopre e la sua padronanza di sé. Come può un africano essere giunto a quelle sponde senza passare attraverso il Middle Passage e la schiavitù, come si vanta con alterigia il nuovo venuto, che afferma di non essere mai stato schiavo? E come può accadere che Florens cada ai suoi piedi come fulminata e gli si conceda senza più poter recuperare se stessa in un rapporto che risulta disastrosamente distruttivo anche a causa della violenza dell'uomo? Sembra verosimile che Morrison adombri in lui la figura di Shango, nume yoruba associato al fuoco e al ferro, virile e regale, ma anche collerico e iroso, il cui culto è diffuso e popolare nelle Americhe nere.⁵⁶ Il ruolo di Shango è importante in molti riti della diaspora, dal candomblé brasiliano alla santería cubana al vudu haitiano, che come è noto avevano e tuttora hanno vive ramificazioni anche in Nordamerica. Un'identificazione del fabbro fatale come divinità che si annuncia fra tuoni e lampi spiega anche la tempesta che si scatena quando Florens va a cercarlo affinché vada a curare Rebekka Vaark, ma si smarrisce nella foresta, in uno scenario drammatico.

I due romanzi di Toni Morrison offrono uno straordinario e tragico spaccato degli elementi che vanno a dare carne e sangue alla storia della schiavitù in epoca moderna. L'intento è di rivelare la necessaria

⁵⁵ *Ibidem*, p. 61.

⁵⁶ Per un'analisi del ruolo del dio Shango e della sua presenza nella diaspora cfr. Joel E. Tishken, Tòyín Fàlọ̀là, Akintúndé Akínyemí (eds), *Shàngó in Africa and the African diaspora*, Bloomington (In.), Indiana University Press, 2009. L'accento alla presenza di Shango in *A Mercy* è velato dal segreto che avvolge il numinoso nel contesto afroamericano, cfr. qui, nota 4.

consustanzialità delle varie storie nella creazione della coscienza della modernità la cui natura plurima fu annunciata da W.E.B. Dubois⁵⁷ e che la scrittrice afroamericana riafferma e arricchisce attingendo all'intero immaginario culturale del mondo americano.

Seguendo passo passo le vicende di *Beloved* e *Florens*, e dello stuolo di personaggi che le assediano, si scorge inoltre la costruzione di una cultura –quella della diaspora e del Black Atlantic– che sfugge alla logica binaria per poggiarsi invece sulla contemporaneità e la coesistenza di ciò che per altre culture è antitetico, sulla sovrapposizione delle diversità che respinge codificazioni univoche. Gli aspetti narrativi che si atteggiavano come enigmatici sono di fatto concrezioni di mondi e di realtà antagonistiche: vita e morte, luci e ombre, passato e presente. I contorni della storia sfumano nella visione e nel mito, ma non per questo l'intero corpus affidato alla memoria perde di valore, poiché ricordare è rammemorare, raccontare è ri-raccontare, in un giro interminabile di ripetizioni. I personaggi attendono sempre al varco, pronti a balzare addosso al primo essere umano che passa, per cavalcarlo in una nuova storia che resusciterà l'antico dolore.

Morrison chiude *Beloved* facendo ri-suonare i timbri profondi di uno spiritual:

Everybody knew what she was called, but nobody anywhere knew her name. Disremembered and unaccounted for, she cannot be lost because no one is looking for her, and even if they were, how can they call her if they don't know her name? [...] *This is not a story to pass on.*⁵⁸

Ciò, tuttavia, sta a significare il contrario. Proprio perché è fatta di verità indicibili –di *unspeakable truths*– la storia della schiavitù va raccontata e tramandata senza fine.

⁵⁷ Cfr. William Edward Burghardt DuBois, *The souls of black folk, essays and sketches*, New York, Bantam, 1903.

⁵⁸ BVD, pp. 275-276, il corsivo è mio.

Abstract: In her essay, *Telling stories to create history: slavery in Toni Morrison's fiction*, Itala Vivan analyzes the fictional work of the African American writer Toni Morrison and focuses especially on *Beloved* (1987) and *A Mercy* (2008), both stories of women slaves. Through individual stories Morrison gives a history of the African American community but also, at the same time, of the whole of America. The writer reveals the consubstantiality of such stories in the creation of modernity whose multiple nature, originally announced by William Edward Burghardt DuBois, is reconfirmed and enriched with elements from the cultural imagery of the American universe. Morrison outlines a history and a story built of unspeakable truths that unveil tragic, multi-layered elements streaming from the veins of America and intertwined with the running blood of slavery.

Keywords: Toni Morrison, schiavitù, storia delle donne, America, *Beloved*, *A Mercy*, letteratura afroamericana; Toni Morrison, slavery, America, *Beloved*, *A Mercy*, African-American literature, women's history.

Biodata: Itala Vivan insegna *Studi culturali* all'Università degli Studi di Milano; ha studiato a Milano e negli Stati Uniti. Comparatista di formazione, studiosa del mondo della postcolonialità contemporanea, ha introdotto importanti scrittori africani, della diaspora e della Black Britain curando la pubblicazione di romanzi, racconti e poesia per vari editori italiani. Ha diretto la collana «Il lato dell'ombra» che nel 1987-1997 ha raccolto una serie di classici di narrativa africana e caraibica (itala.vivan@unimi.it).