



Chiara Spallino*

IN PRINCIPIO ERA IL SUONO. LA LINGUA PERDUTA DELLE MADRI NELLA NARRATIVA DI TONI MORRISON

La straordinaria vicenda umana e letteraria di Toni Morrison è l'avventura di una scrittrice che, partendo dalla posizione marginale di donna nera, è diventata una figura di primo piano nel panorama della letteratura americana contemporanea, acquisendo un'aura di unicità, di icona *larger than life*, non solo per la grande potenza evocativa delle sue opere, ma anche e soprattutto per la carica eversiva del suo progetto narrativo: "portare alla luce il rovescio nero della storia bianca, riscrivere la storia di un popolo a cui era stato negato il diritto di parola, trasformando i *defined* in *definers*, i parlanti in parlanti, per affermare un punto di vista che la storiografia aveva obliato, recuperando così una memoria culturale, individuale e collettiva, che era andata perduta" (Bulgheroni 93). Ed è magistralmente riuscita nel suo intento, senza spostarsi al centro del canone della letteratura americana ma contribuendo, con i suoi romanzi, a "smuovere" il canone stesso, a trasformare un universo letterario ristretto, prevalentemente bianco e maschiocentrico, in un variegato mosaico multiculturale. È indubbiamente stato il sistema di vasi comunicanti tra vicenda creativa, impegno intellettuale e militanza politica, a moltiplicare la sua fama, che ha così valicato i confini dell'America: il conferimento del Premio Nobel per la letteratura, nel 1993, ha fatto di lei la prima scrittrice nera a situarsi in un contesto internazionale.

Morrison ha spalancato nuovi orizzonti della letteratura americana, attingendo alla propria esperienza diretta di donna e di nera: per lei il genere non è separato dall'identità razziale. Razza e genere sono visti come punti di forza su cui costruire un linguaggio e creare una letteratura che sia politica nella forma quanto nel contenuto. Perché per lei "l'arte migliore è politica, e si deve riuscire a renderla al contempo indubbiamente politica e irrevocabilmente bella" (Wilson 131, traduzione mia). La sua alterità di donna e di nera le offre dunque un osservatorio privilegiato, nonché l'accesso a una "conoscenza speciale che viene dal modo in cui le donne vedono il mondo e dalla loro immaginazione. Una volta che questa conoscenza viene messa in libertà può portare alla luce cose che gli uomini, abituati a essere uomini in un certo modo, non riescono a condividere" (Lester 47-48, traduzione mia). Ed è questa conoscenza, che descrive e iscrive nei suoi romanzi, a modificare i confini ideologici dominanti, a minare il discorso patriarcale, dando forma e sostanza alle sue opere, riportando alla luce quella Storia parallela e censurata tramite un sapiente uso della memoria individuale e collettiva, colmandone i vuoti con il potere dell'immaginazione.

Se Morrison scrive di Storia, è anche a tutti gli effetti una figura storica: nata nel 1932, cresciuta nell'America pre-diritti civili, è diventata scrittrice nell'America post-diritti civili e nei suoi ottantacinque anni di vita è stata via via descritta – dai documenti legali o dalle convenzioni sociali – come "Negra," "persona di colore," "nera," "afroamericana" e infine "africana-americana." E il fatto che, in ognuna delle decadi in cui lei ha scritto, l'identità pubblica dei neri sia stata continuamente modellata e rimodellata, si riflette anche nella laboriosa costruzione di un'identità personale e culturale, le cui tracce affiorano nella sua opera.

Nel suo celebre saggio "Rootedness: the Ancestor as Foundation" (1984) Morrison analizza lucidamente il tormentato rapporto che lega James Baldwin al suo maestro Richard Wright. E prende in esame anche la diversa posizione di Ralph Ellison, che riconosce una propria complessa genealogia di "parenti neri," come Richard Wright e Langston Hughes, ma anche di avi e maestri bianchi come Hemingway e Faulkner. Le sue radici, invece, affondano esclusivamente nella letteratura africana-americana. "Io non sono come Faulkner" afferma orgogliosamente, e non perché non veda nelle sue opere dei modelli cruciali ma perché lo colloca, come gli altri avi, bianchi o neri che siano, in "un'atemporalità" da cui attingere "saggezza," non altro (333-335). Ed è nell'ostentata negazione di ogni rivalità con i maestri e le maestre del passato che si profila il suo grandioso progetto narrativo. Se ha lottato con i precursori – da Zora Neale Hurston a Ellison e Baldwin, da Hawthorne a Faulkner – sceglie di tacerne, anche se per lei parlano i suoi testi, dove s'indovinano in

* Chiara Spallino si occupa di teoria e didattica della traduzione, di lessicografia e di letteratura africana-americana. Ha scritto saggi sulla letteratura africana-americana, in particolare su Toni Morrison, e sulla teoria della traduzione. Con Roberto Cagliero ha pubblicato *Dizionario di slang americano* (2007) e ha tradotto, tra gli altri, testi di Jack Kerouac, Louise May Alcott, Evelyn Scott, Jeanette Winterson, Emma Donoghue, Toni Morrison.



controluce le tracce variegata di studi e letture. Non intende vivere la rivalità perché si propone un rovesciamento di ogni canone e paradigma che, impossibile senza il lavoro di chi l'ha preceduta, sente possibile per sé soltanto, nel proprio momento storico, in bilico tra moderno e postmoderno, tra tradizione e revisione. Morrison è dunque apparentemente immune dall'angoscia dell'influenza perché si dispone a essere lei stessa, carica di passato, l'iniziatrice, l'ava della scrittrice che è diventata, condensando il tempo storico della sua gente nel proprio tempo di vita (Bulgheroni 95).

In *Giochi al buio* (*Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*), raccolta di saggi estrapolati dalle conferenze che ha tenuto a Harvard, Morrison illustra lucidamente le coordinate della sua estetica: "Mi sforzo di incorporare, nel romanzo, che è un genere tradizionale, elementi narrativi non ortodossi, perché utilizzando le caratteristiche dell'arte nera, diventi 'nero.' E la caratteristica principale dell'estetica nera è "la capacità di essere al tempo stesso letteratura orale e letteratura scritta, cosicché le storie possono, naturalmente, essere lette in silenzio, ma possono anche essere ascoltate" (1994, 52). Suo intento è dunque quello di operare una fusione tra la modalità scritta, privata, individualistica della letteratura degli africani-americani, e la loro modalità orale, pubblica e comunitaria. La fitta rete polifonica, così come il finale aperto dei suoi romanzi, ricalca le forme rituali della cultura nera: lo schema *call and response* del predicatore e dei fedeli, del cantastorie e dei suoi ascoltatori. Come il predicatore chiede alla sua comunità di ampliare e modificare il suo sermone, così Morrison invita i propri lettori a partecipare alla costruzione del libro.

E in questo suo desiderio di riprodurre fedelmente le modalità espressive della cultura nera Morrison si prende la libertà di andare oltre la lingua, per incorporare il significato al di là della denotazione, per trasmettere l'esperienza e l'emozione come fanno i musicisti: il corpo sonoro del testo vibra di significati al pari di quello semantico.

Se Ellison e Baldwin erano stati i primi a essere consapevoli delle eccezionali potenzialità del jazz, pur avendo cercato di riprodurre la sonorità sulla pagina non ne avevano sfruttato le potenzialità polisemiche. Morrison va oltre: non si limita a "scrivere una voce" ma affida molteplici significati a una parola, così come il jazzista carica di molteplici significati un suono: l'ascolto attivo del lettore e della lettrice muterà secondo le sonorità interiori di ciascuno e di ciascuna. Rifiutando i modelli realistici definiti dalla narrativa maschile, narrerà quanto le madri non hanno potuto o saputo narrare, attingendo al loro patrimonio di storie e di miti, svelando quei segreti che le donne nere si sono trasmesse di generazione in generazione, troppo laceranti per essere rivelati. E lo farà con la lingua del discorso femminile nero, una lingua carica di segni e di significati, una lingua materna di suoni, impregnata di silenzio e di dialogo.

E così, l'espressione "Quiet as it's kept, there were no marigolds in the fall of 1941," l'incipit di *The Bluest Eye* (1970), il suo primo romanzo, è un folgorante esempio di questa lingua delle madri che, come Morrison stessa ci spiega nella postfazione, allude a un segreto rivelato a una ristretta cerchia di persone, con l'implicita preghiera di non diffonderlo. La mia traduzione¹ "Non fiatarono, nell'autunno del 1941 le calendule non sbocciarono,"² si propone in qualche modo di rendere quella che è l'eredità verbale di generazioni di donne, l'esigenza di tacere ma al contempo di rompere il silenzio, ovvero, in questo caso, di dare voce al dramma di Pecola, la piccola protagonista, che, stuprata dal padre, darà alla luce un bambino morto. Con la sua audace sperimentazione linguistica Morrison collega enigmaticamente questo dramma alla mancata fioritura delle calendule, segnalando così la partecipazione lieve ma al tempo stesso decisiva della natura al dolore umano.

Per Morrison, i silenzi e i segreti sono barriere che minano la costruzione di un'identità personale e comunitaria. E se, in *L'occhio più blu* è una sola voce a rompere il silenzio, in *Jazz* saranno più voci a condividere i loro segreti, mentre in *Paradiso* (*Paradise*), un'intera città si riappropria del diritto di parola.

Le donne che cantano il blues popolano la sua fiction: cantano con "voci dolci come fragole" ("voices as sweet as strawberries" 1970, 30), con "voci che ricordano i ciottoli" ("voices which makes one remember of pebbles" 45), e nelle loro canzoni "l'infelicità colorata dai blu e dai verdi toglieva tutto il dolore alle parole" ("Misery colored by the greens and blues took all of the grief out of the words" 60). La musica ha dunque il potere di risanare, un potere che va al di là delle parole, e il suono che trascende la lingua è il grido primario

¹ Laddove non ci sono indicazioni sulla pagina delle traduzioni italiane, si tratta di testi in corso di pubblicazione all'interno del volume *Toni Morrison*. I Meridiani. Milano: Mondadori.

² In corso di pubblicazione: Toni Morrison, *L'occhio più blu*. I Meridiani. Milano: Mondadori.



che riecheggia dalla preistoria. E sarà Milkman, il protagonista di *Il canto di Salomon*³ (*Song of Solomon*, 1977), alla fine del suo viaggio da Nord a Sud, alla ricerca delle proprie radici e del proprio passato, solo nel buio della foresta, a scoprire che le grida dei cacciatori e i richiami dei cani non sono una lingua ma “quello che c’era prima della lingua, prima che le parole venissero trascritte” (“what there was before language, before words were written down” 281). E questa lingua incorporea e universale di suoni, questa sovrapposizione e mescolanza di voci, si perfezionerà fino a diventare oralità simulata in *Beloved* (1987).

Morrison costruisce il suo romanzo più celebre attorno a un oscuro evento reale che, nella sua visione, si dilata fino a contenere l’inenarrabile: Margaret Garner, un personaggio storico realmente esistito, la schiava fuggiasca diventata madre assassina, diventa Sethe, la schiava libera perseguitata dal fantasma della figlia uccisa che, superando la barriera tra il mondo dei morti e quello dei vivi, torna a reclamare l’amore che le era stato negato.

Nell’illuminante prefazione al romanzo Morrison afferma che la schiavitù è un terreno formidabile e inesplorato. “Invitare il lettore e me stessa in quel paesaggio repellente (nascosto, ma non del tutto, seppellito di proposito ma non dimenticato) era come montare una tenda in un cimitero abitato da fantasmi molto chiassosi⁴” (“To invite the reader, and myself, into that repellent landscape [hidden, but not completely, deliberately buried, but not forgotten] was to pitch a tent in a cemetery inhabited by highly vocal ghosts” 1987, 11).

Proponendosi di riempire il vuoto lasciato dalle *slave narratives*, intertesti che nel romanzo appaiono in controluce, e di squarciare il velo su eventi considerati troppo traumatici per essere raccontati, Morrison sposta lo sguardo dall’istituzione della schiavitù al vissuto dello schiavo o della schiava. Sempre nella prefazione al romanzo, aggiunge che per loro “lo sforzo sovrumano di dimenticare sarebbe stato minacciato dal ricordo che si sforzava in tutti i modi di restare in vita” (“the herculean effort to forget would be threatened by memory desperate to stay alive”). E precisa: “per fare della schiavitù un’esperienza personale, il linguaggio doveva essere tolto di mezzo” (“to render enslavement as a personal experience, language must get out of the way” 13).

Il processo di *rememory*, il neologismo usato da Sethe per descrivere il flusso dei suoi ricordi, che rimanda alla circolarità della memoria, è così doloroso che il lavoro di ogni sua giornata era “*beating back the past*,” (scacciare il passato). L’atto del ricordare è talmente distruttivo che “porta a un vero e proprio smembramento, segnalato da un altro neologismo: *to disremember*, che rimanda al tempo stesso a *to dismember* e *to remember*” (Cavagnoli 10). La lingua del singolo non può narrare l’inenarrabile, solo la lingua della comunità può riportare alla luce il trauma e sanarlo. E dunque l’ineluttabile compito di ricordare e raccontare è affidato al caleidoscopio di voci che si alternano nel romanzo, più simile, quanto a struttura, a una seduta di *storytelling* che non a una narrazione scritta. L’oralità simulata cui mira la scrittura di Morrison, un’oralità trasformata in testo scritto, non si connota in *Beloved* come una scelta unicamente estetica, ma come uno strumento per mettere in discussione i concetti occidentali di storia e di soggettività.

Per decostruire la storiografia tradizionale, il romanzo decostruisce se stesso attraversando i generi, connotandosi al tempo stesso come *maternal narrative*, *ghost story*, *epic poem*, fondendo fiction e fatti storici. Così Morrison si appropria dei generi della tradizione americana, piegandoli ai suoi scopi in un’audace rivisitazione del canone.

Partendo dall’analisi delle rovine, dalle tracce lasciate dal tempo, Morrison riscrive la storia degli africani-americani con l’obiettivo di superare il trauma della schiavitù. Tramite un’operazione che, nel saggio “The Site of Memory,” una sorta di doppio critico rispetto a *Beloved*, Morrison definisce di archeologia letteraria, con l’ausilio dell’atto immaginativo lei riesce a ricostruire, da quelle rovine, il mondo perduto, per portare alla luce la verità interiore di persone a cui non era permesso esprimerla. Un simile vuoto storico, in realtà irrecuperabile, “*can be only filled through the fiction of literature*” (Morrison 1995, 92). Evidente in questo saggio è la sovrapposizione, per Morrison, “del lavoro dell’archeologo con quello dello scrittore e dello psicanalista: il progetto di ricostruzione della schiavitù dall’interno del mondo emotivo degli schiavi, che mette in atto in *Beloved*, mira a un risanamento nazionale, a una ricostruzione del passato più veritiera in cui tutta l’America potrà riconoscersi” (Vallone 45). Così “la lotta tra memoria e oblio, del singolo e della nazione,

³ In corso di pubblicazione: Toni Morrison, *Il Canto di Salomon*. I Meridiani. Milano: Mondadori.

⁴ In corso di pubblicazione: Toni Morrison, *Beloved*. I Meridiani. Milano: Mondadori.



legata alla lettura della schiavitù come trauma, diventa il nucleo tematico del romanzo” (48) ma il lavoro di rimozione di ricordi troppo dolorosi è tanto più difficile per chi è stato schiavo perché la memoria traumatica, scritta sul corpo come ferita o cicatrice, è un ostacolo all’oblio. Per superare l’afasia provocata dal trauma bisogna dare nuovi nomi all’innominabile, ricorrendo alla simbolizzazione che attenua il dolore, e così la fitta rete di cicatrici provocata dalle frustate sulla schiena di Sethe diventa ora “un albero di ciliegio selvatico” (“a chokecherry tree” Morrison 1987, 153), ora “l’opera di un fabbro, troppo passionale perché la si potesse esibire” (“the artwork of an ironsmith, too passionate to display” 60).

Dopo aver conosciuto la libertà e vissuto pienamente, per la prima volta, il proprio ruolo di madre, che la schiavitù le aveva negato, di fronte alla minaccia imminente della cattura da parte dei cacciatori di schiavi, Sethe sceglie di condurre se stessa e tutti i suoi figli “dall’altra parte, dove c’è sua madre” (“on the other side, where her mother is” 154). Ma il suo proposito assassino è sventato dall’arrivo degli uomini e Beloved è l’unica vittima. Riprendendo il mito della madre assassina, proiettandolo nella storia, Morrison lo trasforma da gesto sacrificale in gesto di riappropriazione, trasgressivo rispetto all’ordine costituito. L’appropriazione e lo sfruttamento del corpo femminile nella schiavitù, il ruolo di mera fattrice attribuito alla donna, attuano una negazione della genitorialità, che in *Beloved* è accentuata dal valore simbolico del furto del latte, perpetrato dai crudeli nipoti del maestro di scuola e più volte rammemorato da Sethe. Uccidere la propria figlia, in un simile contesto, non significa dunque sottrarla al padrone ma riaffermare il proprio possesso su di lei. Tuttavia, l’omicidio della propria figlia è un evento troppo devastante perché possa essere integrato nella psiche di chi l’ha compiuto. Fin quando non diventerà oggetto di memoria e di narrazione, possederà il soggetto, ritornerà a perseguitarlo, come il fantasma della bambina morta possiede il 124, la casa di Sethe. Ciò che è stato rimosso ritorna nella figura del doppio, prima nel fantasma della bambina, poi nella strana ragazza di diciott’anni, l’età che avrebbe avuto Beloved se fosse stata viva, che si presenta a casa di Sethe. Quando quella ragazza canterà la ninna nanna che Sethe stessa aveva inventato, lei la riconoscerà come figlia propria. E madre e figlia, indissolubilmente legate dal latte e dal sangue, dal latte rubato e dal sangue versato, si sveleranno l’una all’altra nel ritmo del canto. Quel momento di riconoscimento, descritto da Sethe come lo scattare di un click, quando “i pezzi vanno al loro posto, nel posto pensato e creato espressamente per loro” (“the settling of pieces into places designed and made especially for them” 184) segnerà invece il chiudersi del tempo attorno a loro.

Spinta dal bisogno di fondersi con la madre, di specchiarsi in lei, Beloved le risucchia tutte le energie, prosciugandola, fin quando le donne della comunità non decideranno di intervenire. Trenta donne, come un corpo solo, si presentano a casa di Sethe: portano con sé tutto quello che può servire, chi gli amuleti africani, chi la fede cristiana, “come scudo e spada” (“as shield and sword” 303) Prima pregano, poi “smisero di pregare e fecero un passo indietro fino al principio dei tempi. In principio non c’erano parole. In principio c’era il suono e tutte sapevano come risuonava quel suono” (“they stopped praying and took a step back to the beginning. In the beginning there were no words. In the beginning was the sound, and they all knew what that sound sounded like” 305). Il sottotesto biblico, così modificato, non viene cancellato ma sincretizzato nel sistema della cultura africana-americana: la tradizione biblica e quella africana da sole non possono scacciare il fantasma, ma insieme diventano uno strumento potente di esorcismo nelle mani delle donne, le sole a conoscere la lingua dell’occulto e l’occulto della lingua. Saranno loro a liberare Sethe dal fantasma di Beloved, da quel passato intrusivo che bloccava il presente, restituendole “un po’ di domani” (“some kind of tomorrow” 322).

L’oralità è qui celebrata da Morrison come forza capace di guarire, una forza che affonda le sue radici da un lato nella ritualità cristiana, dall’altro nell’eredità africana dominata dal potere creativo del *nommo*, lo spirito che ridà la vita, e che le donne prendono su di sé nel rituale di guarigione. E il dolore, che elude la lingua, può liberarsi soltanto nel suono, in quel suono potente come un’onda, che spezza la schiena delle parole e fa tremare Sethe “come un battezzato trema nell’acqua” (“like a baptized in its wash” 308). Solo il suono, e non la parola, può raggiungere e scacciare Beloved, il fantasma che incarna la schiavitù, propiziando un nuovo inizio, che permetterà a Sethe e alla sua comunità di lasciarsi alle spalle il passato, i “sessanta milioni di schiavi e forse più,” cui fa riferimento l’epigrafe del romanzo.

Così Beloved scomparirà, diventando ricordo nelle menti di chi l’aveva conosciuta, impronta sull’acqua e infine “solo atmosfera” (“just weather” 324) a indicare che il passato fa parte del presente, non come un fantasma che perseguita, ma come un retaggio, come un’eredità della storia del singolo e della comunità.



Nel finale di *Beloved*, scandito dal ritmico ripetersi della frase “*It was not a story to pass on,*” “Non era una storia da tramandare,” ripresa poi nella variante “Questa non era una storia da tramandare” (“*This was not a story to pass on,*” 323-24), giocando sull’ampiezza semantica del verbo “*to pass on,*” che significa al tempo stesso tramandare e tralasciare, Morrison sembra riaprire il romanzo nel momento in cui si conclude. Ma, in realtà, ponendo sullo stesso piano la memoria e l’oblio, indica la via per “un’accettabilità del ricordo” (Vallone 46), per una possibile elaborazione del lutto che coinvolga l’intera nazione americana.

Opere Citate

- Bulgheroni Marisa. “Gli strani frutti di Toni Morrison.” *Toni Morrison, amatissima*. Saggi e interventi di Marisa Bulgheroni, Franca Cavagnoli, Goffredo Fofi, Maria Nadotti, Alessandro Portelli, Chiara Spallino, Gayatri Chakravorty Spivak, Itala Vivan. Roma: Edizioni Dell’Asino, 2014. 91-109.
- Cavagnoli Franca. “Toni Morrison: per non dimenticare.” *Toni Morrison, amatissima*. Saggi e interventi di Marisa Bulgheroni, Franca Cavagnoli, Goffredo Fofi, Maria Nadotti, Alessandro Portelli, Chiara Spallino, Gayatri Chakravorty Spivak, Itala Vivan. Roma: Edizioni Dell’Asino, 2014. 9-20.
- Lester, Rosemarie K. “Interview with Toni Morrison, Hessian Radio Network, West Germany.” *Critical Essays on Toni Morrison*. A cura di Nellie McKay. Boston: G.K. Hall, 1988. 47-50.
- Morrison, Toni. *The Bluest Eye*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- . *Song of Solomon*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.
- Morrison Toni, “Rootedness: The Ancestor as Foundation.” *Black Women Writers*. A cura di Mary Evans. New York: Anchor Doubleday, 1984. 70-90.
- . *Beloved*. New York: Alfred Knopf, 1987.
- . *Giochi al buio*. 1984. Milano: Feltrinelli, 1994.
- . “The Site of Memory.” *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. A cura di William Zinsser. New York: Houghton Mifflin, 1995. 78-92.
- Vallone Mirella. *Ciò che si muove ai margini. Identità e riscrittura della storia nazionale in Toni Morrison, Gloria Anzaldúa e Bharati Mukherjee*. Passignano sul Trasimeno: Aguaplano, 2013.
- Wilson, Judith. “A Conversation with Toni Morrison.” *Conversations with Toni Morrison*. A cura di Danille Taylor-Guthrie. Jackson: University Press of Mississippi, 1994. 129-137.