

ALESSIA CUOFANO

CONTRO-NARRAZIONI DELL'ALTRO POSTCOLONIALE: LE VOCI DI RHYS, DEVI E HEAD

The graves are bleeding trauma
The memories say, let me out
The massacres say, remember me
The graves say, it still hurts
The skeletons point to where it does
The blood says, find me on the perpetrators' hands
The blood says, wash me from the victims' body
The blood says, do not let the children see the bath
The blood says, do not let the youth wash in it
The blood says, the grave is no place for healing
There is enough blood spilled to map the countries it has flooded
There is enough blood lost for us to die
There is enough blood left for us to live
Their tongues are burning in our mouths
When we talk about our history, we put the fire out
KOLEKA PUTUMA, *Resurrection*

I. NUOVE GEOGRAFIE POSSIBILI

Power is the ability not just to tell the story of another person, but to make it the definitive story of that person»¹, ha detto Chimamanda Ngozi Adichie, nello stile efficacemente narrativo, ma intrinsecamente denso che la contraddistingue, mettendo in luce una delle propaggini velenose nate dal seme del colonialismo occidentale: la produzione di storie singole, unilaterali e universalmente rappresentate dell'alterità². Questo scritto si propone di indagare, ricorrendo ad alcuni esemplificativi percorsi critici, le diverse modalità attraverso cui l'*altro*³ postcoloniale si riappropria della narrazione plurima di sé stesso, negatagli

¹ CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE, *The Danger of a Single Story*, 2009, https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story.

² A proposito di universalizzazione delle rappresentazioni, Achille Mbembe afferma: «Post-colonial thought demonstrates that colonialism itself was a global experience which contributed to the universalization of representations, techniques and institutions... It shows that this process of universalization, far from being a one-way street, was basically a paradox, fraught with all sorts of ambiguities» (cfr. ACHILLE MBEMBE, *What is postcolonial thinking: An interview with Achille Mbembe*, a cura di O. Mongin, N. Lempereur e J.-L. Schlegel, «Ésprit», vol. 12, n. 12, 2006, pp. 117-33).

³ È necessario fin da subito chiarire che per *altro*, in questo contesto, non si intenderà mai un soggetto che si definisce *solo* in quanto “altro dall'europeo, altro dall'occidentale”, ma di un soggetto (anche plurimo) che per mezzo di un'alterità rivendicata rivela l'inconsistenza delle tassonomie pregiudicanti e riduttive europee e che fa di tale alterità ricchezza.

dallo sguardo egemone occidentale. Adichie ne parla rendendo lo spettatore partecipe di alcune esperienze che l'hanno vista protagonista. Un caso esemplificativo risale a quando Adichie si trasferì negli Stati Uniti dalla Nigeria all'età di 19 anni e fece la conoscenza della sua nuova coinquilina americana. La ragazza statunitense era incredula: davanti a sé c'era una donna nera nigeriana che parlava perfettamente inglese e che ascoltava le canzoni di Mariah Carey. Adichie aveva disatteso tutte le aspettative della sua coinquilina semplicemente mostrandosi per com'era. Quest'ultima, già prima di conoscerla, aveva attivato il suo sguardo di sufficienza verso un'alterità di cui credeva avere una visione totale, ma che si trovò a dover ripensare.

Più avanti nello stesso talk, Adichie sottolinea il ruolo che ha avuto, nella creazione della storia singola dell'alterità, la letteratura occidentale: questo già a partire dagli scritti di John Lok, mercante londinese, che nel 1561 scriveva degli Africani come di «bestie senza case», ma anche come di «bestie senza teste, con gli occhi e la bocca nel petto». La storia letteraria dei grandi Paesi colonizzatori, però, è costellata di esempi anche meno grotteschi di questo. Particolarmente rilevante è il caso di *Jane Eyre*, opera maestra della scrittrice vittoriana Charlotte Brontë, che pubblicò il testo nel 1847 sotto lo pseudonimo di Currer Bell. A lungo osannata come “protofemminista” grazie al valore attribuito alla propria indipendenza, l'eroina brontiana vivrà il suo lieto fine soprattutto grazie al sacrificio di Bertha Mason – ex moglie di Rochester –, donna di origine caraibica e segregata nell'attico, ridotta ad uno stato pseudo-animale. È curioso quanto tragico, quindi, che la storia di una delle eroine femministe *ante litteram* più amate in Europa si intrecci inesorabilmente con una storia di sfruttamento coloniale senza scrupoli. Il tutto diventa ancora più paradossale se si pensa che la storia di Bertha Mason rimarrà marginale per tutta la narrazione brontiana, in cui verrà liquidata velocemente come “pazza” per poi essere immolata nell'incendio della casa dove abitavano i tre. Sarà proprio la sua marginalità, molto più tardi, ad ispirare ri-scritture di questa storia: di margini e riscritture, in ogni caso, si parlerà più avanti.

Sono secoli, dunque, che l'Occidente attinge da un immaginario comune stratificato e costruito dalla propria posizione vantaggiosa ed egemonica, quando si trova ad avere a che fare con le culture dei paesi colonizzati (in tempi, modi e con effetti diversi a seconda dei casi), che prontamente cancella, appiattisce o ricostruisce per auto-affermarsi. È impossibile, a tal proposito, non accennare al pionieristico studio dello scrittore Edward Said, che in *Orientalism*⁴ dimostra come, a partire dalle relazioni di potere intessute tra i Paesi colonizzatori e quelli colonizzati, sia l'Europa ad aver “inventato” la nozione di Oriente per fondare la propria identità. È attraverso la rete di immagini, idee ed esperienze relegate all'Oriente che l'Europa, per contrasto, si auto-rappresenta come superiore rispetto alle culture colonizzate e definisce la propria egemonia culturale⁵. Ed è proprio di questa egemonia che si nutre l'orientalismo, concetto declinato da Said in vario modo, ma che si propone in ultima analisi come sistema istituzionale e stile di pensiero che

⁴ EDWARD W. SAID, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.

⁵ Ivi, p. 7.

produce e gestisce l'Oriente e che ne riduce drasticamente lo spazio d'azione, impedendogli di essere «soggetto libero di pensiero o azione»⁶. Si tratta di un sistema teorico ben strutturato che non estingue il suo raggio d'azione nel campo politico *tout court*, ma si perpetua attraverso la proliferazione di testi di interesse accademico o divulgativo vario che convergono nella costruzione dell'Oriente nelle sue discontinuità rispetto all'Occidente⁷.

D'altro canto, Said mette in luce il fatto che è impossibile negare come le costrizioni ideologiche abbiano sempre un'influenza anche sugli scritti di coloro che non si occupano in prima persona di orientalismo: per quanto si cerchi disperatamente di “contestualizzare” testi di autori vittoriani come Mill, Eliot e Dickens, è evidente che in questi casi la narrazione coloniale non solo non è inibitoria, ma è produttiva⁸. Il caso già citato di Brontë costituisce un esempio perfetto di questo meccanismo⁹.

È evidente, a questo punto, che la storia letteraria e culturale occidentale si sia sviluppata, fino ad un certo punto, alimentandosi di narrazioni dell'*altro* che fossero funzionali alla costruzione di una propria traiettoria storico-culturale monolitica, attraverso cui continuamente ha ri-confermato il proprio potere¹⁰. Ed è qui che è interessante ritornare alla citazione di Adichie di apertura: come fare per togliere al potere egemonico la sua autorità di rendere definitiva una storia singola? Ma soprattutto, in che modo può l'*altro* raccontare la propria storia, o meglio, le proprie storie?

È sulla base di queste premesse che qui di seguito si prenderanno in esame alcune delle strategie possibili di contro-narrazione rispetto alla storia singola dell'alterità attraverso dei casi esemplificativi: traduzioni impegnate, riscritture di narrazioni coloniali e, infine, storytelling autentici per la costruzione di nuove geografie narrative.

⁶ Ivi, pp. 2-3.

⁷ Ivi, p. 12.

⁸ Ivi, p. 14.

⁹ È impossibile non ricordare le parole di Spivak circa il ruolo della letteratura nella rappresentazione culturale dell'Inghilterra: «It should not be possible to read nineteenth-century British literature without remembering that imperialism, understood as England's social mission, was a crucial part of the cultural representation of England to the English. The role of literature in the production of cultural representation should not be ignored» (cfr. GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Three women's texts and a critique of imperialism*, «Critical inquiry», vol. 12, n. 1, 1985, pp. 243-61).

¹⁰ È interessante, a tal proposito, la lettura di Bhabra che, nel riportare concetti espressi da Said in *Orientalism*, afferma: «He unsettled the terrain of any argument concerned with the “universal” by demonstrating how the idea of the universal was based both on an analytic bifurcation of the world and an elision of that bifurcation. This double displacement removed the “other” from the production of an effective history of modernity. History became the product of the West in its actions upon others. At the same time, it displaced those actions in the idea that modernity was endogenous to the West and therefore removed the very question of the “other” in History. In so doing, it also naturalized and justified the West's material domination of the “other” and in this way suggested the complicity between Orientalism as scholarly discourse and as imperial institution» (cfr. GURMINDER K. BHAMBRA, *Postcolonial and decolonial dialogues*, «Postcolonial studies», vol. 1, n. 2, 2014, pp. 115-21).

2. (RI)SCRITTURE DELL'ALTRO

2.1. TRADURRE L'ALTRO: IL CASO DI *IMAGINARY MAPS*

Di “cartografie immaginarie” si occupa la scrittrice e attivista Mahasweta Devi con il suo *Imaginary Maps*, pubblicato nel 1995 da Routledge e tradotto dal bengali all'inglese dalla filosofa, critica letteraria e attivista Gayatri Chakravorty Spivak.

Si tratta di una raccolta di tre racconti (*The Hunt*, *Douloti e Pterodactyl*, *Puran Sabay and Pirtha*) che “mappano” le esperienze di vita delle comunità tribali indiane durante la decolonizzazione. La grandezza di quest'opera risiede nel fatto che attraverso il racconto delle catastrofi ecologiche, delle (r)esistenze tribali, delle connessioni tra élite locali e capitalismo internazionale, il destino dei tribali indiani viene legato a doppio filo con quello delle popolazioni marginalizzate in ogni altra parte del mondo.

È proprio Spivak ad evidenziare l'impatto culturale dell'opera attraverso il ricco apparato paratestuale con cui ne correda l'edizione, in cui spiega ampiamente al lettore anche le proprie scelte di traduzione¹¹.

Nella *Translator's Note*¹² Spivak illustra, infatti, una delle scelte traduttive più incisive ed innovative del suo lavoro di resa in inglese dell'opera: si tratta della formattazione in corsivo di tutte le parole che nella versione originale erano scritte in inglese. Questa scelta è dettata dalla volontà di Spivak di rendere la pagina inglese più difficile da leggere e meno scorrevole, configurandosi per il lettore come un «reminder of the intimacy of the colonial encounter»¹³. È per questo che nel racconto *The Hunt* parole come *trains*, *engine*, *billboard* o *Christianity* (anche abbastanza ricorrenti) sono sempre scritte in corsivo: il lettore occidentale ha così modo di apprezzare il grado di sedimentazione del colonialismo all'interno della vita quotidiana delle tribù di lingua bengali, le quali, non essendo provviste di vocaboli autoctoni per designare alcuni prodotti “moderni” della colonizzazione occidentale, si trovano costrette a lessicalizzare una parte notevole del glossario occidentale. È suggestivo e pertinente pensare, infatti, che le parole lasciate in corsivo sulla pagina inglese traccino una vera e propria “mappa” della colonizzazione in India.

D'altra parte, Spivak si era già espressa contro la pratica e l'uso del “traduttese”: lingua d'arrivo di una traduzione che elimina l'identità di individui e culture meno potenti.

La scelta di Spivak è comunque da leggersi come frutto di una forte consapevolezza della propria posizione intellettuale: nella *Translator's Preface*¹⁴ specifica

¹¹ Spivak parla della traduzione come di un “labor of love”, dove per “labor” possiamo intendere tanto il duro lavoro/travaglio richiesto dall'atto traduttivo, quanto il processo intellettuale sottostante; d'altra parte, possiamo intendere qui “love” tanto come amore nei confronti dell'atto traduttivo quanto della divulgazione intellettuale e dell'ideologia che una scelta traduttiva porta con sé.

¹² G. C. SPIVAK, *Translator's Note*, in MAHASWETA DEVI, *Imaginary Maps*, New York, Routledge, 1995, p. XXXI.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ ID., *Translator's Preface*, in M. DEVI, *Imaginary Maps*, cit., p. XXIII.

di aver tenuto presente, durante il lavoro, del fatto che la traduzione di *Imaginary Maps* sarebbe stata pubblicata sia in India che negli Stati Uniti. È per questo motivo che scrive Spivak: «much of what I write will be produced by these two-faced imaginings»¹⁵. È proprio a questo tipo di ambivalenze e divisioni che si riferisce l'*imaginary* del titolo. Ma non solo: le altre divisioni a cui fa riferimento il titolo sono da ritrovarsi nella narrazione attuata dagli Stati Uniti rispetto all'immaginario indiano.

Si tratta (ancora una volta) di una narrazione singola, che tende ad evidenziare le differenze, piuttosto che i punti di contatto, tra India e Stati Uniti. La posizione di Spivak al riguardo è chiara:

In what interest or interests does the necessity to keep up this game of difference [...] today? The stories translated in this collection can help us imagine that interest or those interests. I am convinced that the multiculturalist US reader can at least be made to *see* this difference at work¹⁶.

2.2. RI-SCRIVERE IL CANONE: IL CASO DI *WIDE SARGASSO SEA*

Quando si parla di narrazione singola in ambito letterario identifichiamo inevitabilmente la stratificazione discorsiva unica con il canone letterario. La parola “canone” non è una parola neutra: è frutto di una selezione, è assimilabile a una storia di esclusione. I canoni letterari occidentali sono in gran parte maschili, ad esempio, e poche volte includono opere che non raccontino, in percentuali diverse, i valori che la storia di un paese vuole riconoscere come costitutivi di sé stessa.

È ovvio, quindi, che le contro-narrazioni possibili del postcoloniale passino per dei tentativi di riscrittura di opere che sono entrate “di diritto” nel canone letterario. Tentativi che sfidino i silenzi e diano voce ai silenziati. Un caso esemplificativo è quello di *Wide Sargasso Sea*, romanzo più famoso dell'autrice caraibica Jean Rhys, pubblicato da André Deutsch nel 1966 ed edito in Italia da Adelphi con il titolo *Il grande mare dei sargassi*.

Pensato da molti come riscrittura e prequel del già citato classico della letteratura inglese *Jane Eyre*, l'ispirazione per la stesura venne a Jean Rhys proprio dopo aver letto del trattamento riservato al personaggio della creola caraibica Bertha Mason, «madwoman in the attic» in *Jane Eyre*, da parte di Charlotte Brontë. Desiderava ridare a quel personaggio la dignità negata, frutto di una conoscenza parziale e a senso unico della società creola.

In *Wide Sargasso Sea* la storia di questo personaggio viene raccontata dall'inizio, da ben prima dell'incontro con l'uomo che diventerà suo marito e la rinominerà Bertha Mason, ossia da quando ancora si chiamava Antoinette Cosway e viveva in Giamaica (colonia britannica) nella tenuta della sua famiglia. Jean Rhys ricostruisce tutti i passaggi cruciali della vita della protagonista, una creola che non riesce a trovare veramente un suo spazio all'interno della società locale:

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

Antoinette, infatti, è disprezzata dalla popolazione nera a causa della sua discendenza¹⁷ (la sua famiglia era stata proprietaria di piantagioni prima dell'abolizione della schiavitù, avvenuta nel 1833 con lo Slavery Abolition Act), ma non viene percepita come bianca ed europea dal marito¹⁸. Antoinette, d'altro canto, si sente indissolubilmente legata a quell'isola in cui è nata e cresciuta¹⁹.

È proprio nella strategia discorsiva creola che si riconosce il potere di contro-narrazione di quest'opera. Rhys, infatti, esplora la varietà della posizione creola e problematizza la dicotomia tra "colonizzato" e "colonizzatore", ponendosi interrogativi fino a quel momento ignorati²⁰. Tutte le storie di colonizzazioni vedono come protagonisti uomini bianchi e propongono una storia fallocentrica del rapporto con il coloniale: e la donna bianca creola? È colonizzatrice o è anche lei soggetto colonizzato?

Anche il modo in cui Antoinette si rapporta alla natura circostante delinea una strategia discorsiva differente rispetto a quella europea: mentre Rochester vive la natura caraibica come invasiva, ma seducente – e lo vediamo intraprendere una missione per scoprirne i segreti –, Antoinette ne rispetta i confini²¹. In altre parole, la narrazione di Rhys rifiuta di penetrare la natura selvaggia proprio per rispettare

¹⁷ Cfr. JEAN RHYS, *Wide Sargasso Sea*, London, Deutsch, 1966, p. 9: «I never looked at any strange negro. They hated us. They called us "white cockroaches" [...] One day a little girl followed me singing, "Go away white cockroach, go away". I walked fast, but she walked faster. "White cockroach, go away, go away. Nobody want you. Go away"».

¹⁸ È interessante notare le analogie tra la condizione di Antoinette Cosway e quella della sua autrice, Jean Rhys: figlia di un medico gallese e di una creola dominicana di terza generazione (di origini scozzesi) la cui famiglia aveva posseduto delle piantagioni in Dominica, Rhys nasce nel 1890 come Ella Gwendolen Rees Williams proprio nell'isola di Dominica. Cresce nei Caraibi fino ai sedici anni, quando si trasferisce in Inghilterra e inizia a frequentare l'Accademia d'Arte Drammatica. Qui vivrà in maniera piuttosto riservata e lontana dal grande clamore mediatico (fatta eccezione per la parentesi intensa ma tardiva del successo dovuto all'uscita di *Wide Sargasso Sea*) fino alla sua morte, avvenuta nel 1979. Tornerà in Dominica solo una volta, nel 1936, ma molto degli anni passati in quell'isola finirà nei suoi scritti. Nella sua autobiografia *Smile, Please* scriverà: «Non sarei mai stata parte di niente. Nessun posto poteva darmi un senso d'appartenenza, e lo sapevo, e tutta la mia vita sarebbe stata uguale: cercare d'appartenere e non riuscirci. Qualcosa andava sempre storto. Sono una straniera e lo sarò sempre e, dopotutto, non m'importava poi così tanto» (ID., *Smile please*, trad. di A. M. Torriglia, Palermo, Sellerio, 1992, p. 122). Antoinette, invece, afferma in *Wide Sargasso Sea*: «So between you I often wonder who I am and where is my country and where do I belong and why was I ever born at all» (ID., *Wide Sargasso Sea*, cit., p. 64). A ben vedere potremmo, in un certo senso, affermare che già la vita di Jean Rhys attui una contro-narrazione.

¹⁹ Cfr. ivi, p. 45: «Don't you like it here? This is my place and everything is on our side»; ivi, p. 55: «[this place] I love it more than anywhere in the world. As if it were a person. More than a person»; ivi, p. 68: «This is my place and this is where I belong and this is where I wish to stay».

²⁰ JUDITH K. RAISKIN, *Jean Rhys: creole writing and strategies of reading*, «Ariel», vol. 22, n. 4, 1991, p. 52.

²¹ JESSICA GILDERSLEEVE, *Jean Rhys's Tropographies: Unmappable Identity and the Tropical Landscape in Wide Sargasso Sea and Selected Short Fiction*, «eTropic», vol. 10, 2011, p. 36.

il paesaggio e non offrirlo alla romanticizzazione o goticizzazione dello sguardo europeo²².

In realtà, lo statuto di contro-narrazione di quest'opera è piuttosto problematico. In primo luogo, perché Jean Rhys non si schierò mai apertamente a favore delle cause dei colonizzati, né tantomeno scrisse *Wide Sargasso Sea* con l'intenzione di elaborare una contro-narrazione che mettesse in discussione l'imperialismo²³: sembra offrirci, piuttosto, un punto di vista finora ignorato, in una sorta di oltre-narrazione²⁴.

Mardorossian, inoltre, sottolinea la presenza di un "silenzio" importante, all'interno dell'opera: quello della popolazione nera creola dell'isola²⁵. Accediamo, infatti, alle voci nere creole solo attraverso la coscienza e il punto di vista dei due principali narratori della storia (Antoinette e Rochester). Anche l'episodio dell'incendio della tenuta di Coulibri, in cui possiamo assistere al momento più intenso di autodeterminazione da parte della comunità nera, «highlights the ways in which black creole agency was primarily identified as criminality and affirmed not for its own sake so much as to justify subjugation and obscure white domination»²⁶. Anche il personaggio di Christophine, serva nera di Antoinette, nonostante rivendichi frequentemente la propria libertà²⁷ (anche in contrapposizione alla concezione occidentale), sia l'unico personaggio a criticare aspramente l'operato di Rochester e a praticare l'*obeah*²⁸, rimane tangenziale rispetto allo svolgersi della vicenda²⁹.

È così che nella narrazione che riscatta l'*altra* rimossa (Antoinette), restituendole la dignità che merita, c'è spazio per un secondo rimosso, doppiamente silenziato, che è quello della popolazione nera. È importante, però, non attuare una facile liquidazione di questa relazione tra "altri", dal momento che, come afferma

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. CARINE M. MARDOROSSIAN, *Shutting Up the Subaltern: Silences, Stereotypes, and Double-Entendre in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea*, «Callaloo», vol. 22, n. 4, 1999, p. 1072: «By foregrounding the West Indian racial and social divisions, Rhys does to her own protagonist Antoinette what she has been acclaimed for doing to Brontë's Jane Eyre, i.e., shows her as constituted within and by the processes of colonization and imperialism».

²⁴ MARÍA J. COPERÍAS-AGUILAR, *Colonialismo y postcolonialismo en Wide Sargasso Sea de Jean Rhys*, «Asparkia», n. 13, 2002, pp. 27-33.

²⁵ C. M. MARDOROSSIAN, *Shutting Up the Subaltern: Silences, Stereotypes, and Double-Entendre in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea*, cit., p. 1078.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. J. RHYS, *Wide Sargasso Sea*, cit., p. 103: «This is free country and I am free woman».

²⁸ Si tratta di un insieme di pratiche magiche e religiose originarie dell'Africa Occidentale e Centrale, particolarmente diffuse in Giamaica durante l'epoca della tratta degli schiavi. Il personaggio di Christophine fa sicuramente rientrare la pratica dell'*obeah* tra le proprie conoscenze (cfr. J. RHYS, *Wide Sargasso Sea*, cit., p. 104: «Read and write I don't know. Other things I know»). All'interno della narrazione, però, l'*obeah* non sembra avere alcun appeal sulla popolazione nera. Il personaggio di Baptiste, addirittura, la liquiderà velocemente come «foolishness».

²⁹ G. C. SPIVAK, *Three women's texts and a critique of imperialism*, cit., pp. 252-53.

Mardorossian: «their complex interplay with colonial strategies actualizes a resistance that effectively unsettles the colonizer's worldview and actions»³⁰.

È innegabile, ad ogni modo, che la scrittura di Rhys sia effettivamente una scrittura dell'*altro*, che attraverso l'incorporazione di strategie discorsive di resistenza, presenta efficacemente una «literature of the unmapped»³¹.

2.3. RI-PENSARE L'ORALITÀ: IL CASO DI *THE COLLECTOR OF TREASURES AND OTHER BOTSWANA VILLAGE TALES*

«I am building a stairway to the stars. I have the authority to take the whole of mankind up there with me. That is why I write». Con queste parole la scrittrice e giornalista sudafricana Bessie Head conclude il suo articolo dal titolo *Why Do I Write?* pubblicato sul quotidiano francese «Libération» nel 1985, solo un anno prima della sua morte prematura, avvenuta nel 1986 all'età di 49 anni.

Una vita al confine, quella di Head. Stella Sacchini scrive così di lei nella voce biografica dedicatale nell'Enciclopedia delle Donne:

Il mondo in cui si muove Bessie Head è un territorio di confine. Un confine geografico, quello tra Sudafrica e Botswana; un confine politico, poiché Bessie vive negli anni a cavallo dell'indipendenza dall'Inghilterra; confine culturale, ovvero il passaggio da un mondo fatto di valori antichi, collettivi, condivisi, a un mondo dominato da denaro, benessere e potere, che divide quegli stessi uomini che un tempo erano uniti. La stessa Head è creatura di confine. Bianca e nera allo stesso tempo. Anzi, né bianca né nera. Né sudafricana né botswana. La sua è un'apolidia del cuore. Attraversare quei confini significò, per Bessie, perdere molte cose per riconquistarne una, fondamentale: la voce³².

Già da questi primi cenni biografici si può intuire la natura di *outsider* di Head, che contrappone a una vita dolorosa e solitaria una scrittura ricchissima e univernale, che non smette mai di inseguire un'utopia del bene³³.

È proprio la vocazione per la ricerca del «gold amidst the ash» ciò che caratterizza il personaggio di Dikeledi³⁴, protagonista del racconto *The Collector of Treasures*, inserito all'interno della raccolta omonima, conclusa nel 1974 (quando ormai già da dieci anni l'autrice viveva in pianta stabile in Botswana) e pubblicata nel 1977. Si tratta di una delle opere più notevoli di Head, che è importante

³⁰ C.M. MARDOROSSIAN, *Shutting Up the Subaltern: Silences, Stereotypes, and Double-Entendre in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea*, cit., p. 1077.

³¹ J. GILDERSLEEVE, *Jean Rhys's Tropographies: Unmappable Identity and the Tropical Landscape in Wide Sargasso Sea and Selected Short Fiction*, cit., p. 32.

³² STELLA SACCHINI, *Bessie Head* (<http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/bessie-head>).

³³ SARA CHETIN, *Myth, Exile, and the Female Condition: Bessie Head's The Collector of Treasures*, «The Journal of Commonwealth Literature», vol. 24, n. 1, 1989, p. 134.

³⁴ Cfr. BESSIE HEAD, *The Collector of Treasures and Other Botswana Village Tales*, London, Heinemann, 1977, p. 91: «And yet she had always found gold amidst the ash, deep loves that had joined her heart and the hearts of others. She smiled tenderly at Kebonye because she knew already that she had found another such love. She was the collector of such treasures».

menzionare in questa trattazione per il forte legame con la ricerca di nuove strategie discorsive. *The Collector of Treasures and Other Botswana Village Tales* nasce dalle ricerche che Head aveva portato avanti durante gli anni '70 per raccogliere il materiale necessario alla stesura di un'altra opera, *Serowe: Village of the Rain Wind*, opera che, stranamente, uscirà alcuni anni dopo la pubblicazione di *The Collector of Treasures*³⁵. Il materiale raccolto è di tipo soprattutto orale: le ricerche di Head nei villaggi del Botswana devono fare i conti con culture non dotate di storia scritta o archiviata e che vedono nello *storytelling* orale il principale mezzo di auto-narrazione. Delle tredici storie che compongono la raccolta, ben otto sono strettamente collegate alle interviste che Head effettuò nei villaggi del Botswana in cui si mosse durante le sue ricerche³⁶.

Tale materiale non poteva che trovare nel racconto (*short story*) la sua forma scrittorica prediletta. Nel ripensare l'oralità e raccontarla nuovamente in forma scritta, le *short stories* di Head ci offrono un ritratto composito di un mondo totale³⁷. Non devono essere viste, però, come rappresentazione di un universo frammentario, anzi: lette nella loro totalità, propongono, piuttosto, una visione unitaria di una società nel pieno di grandi cambiamenti sociopolitici che Head vuole "fermare" su carta per registrarne l'evoluzione³⁸.

Ma Head sa di posizionarsi, con quest'opera, in uno spazio letterario ambiguo: il suo pubblico non ha conoscenza del mondo che l'autrice racconta ed è per questo che Head spesso interviene a riempire quei "gap" di conoscenza attraverso una contestualizzazione storica. Così facendo, dà al lettore (e soprattutto al lettore occidentale) una nuova narrazione del Botswana, costringendolo ad allargare la propria visione³⁹. Non solo: nel fare ciò, mantiene ugualmente intatte l'arte e la funzione dello *storyteller* intrinseche nella cultura che sta narrando, offrendo controparti positive agli atti socialmente determinati che racconta⁴⁰. Questo perché se il mondo del narratore è isolato, quello dello *storyteller* è plurimo:

The Collector of Treasures gives the impression of village life being lived *all* the time for *all* its habitants. Individual experience – the private lives the author explores – is meant to communicate or exemplify the collective experience of the community. The moral impetus for this is Bessie Head's conviction that the individual is important, but that in an ideal sharing community, the personal is not stressed in opposition to collective experience⁴¹.

³⁵ Cfr. CRAIG MACKENZIE, *Short Fiction in the Making: The Case of Bessie Head*, «English in Africa», vol. 16, n. 1, 1989, p. 19.

³⁶ Ivi, p. 23.

³⁷ Ivi, p. 26.

³⁸ Cfr. S. CHETIN, *Myth, Exile, and the Female Condition: Bessie Head's The Collector of Treasures*, cit., p. 115.

³⁹ Ivi, p. 114.

⁴⁰ In un'intervista del 1983 Head dichiara: «[...] Now you as the storyteller are going to shape the future» (cit. in C. MACKENZIE, *Short fiction in the making: The case of Bessie Head*, cit., p. 24). MacKenzie (*ibidem*) scrive al riguardo: «Her sense that a storyteller "shapes the future" involves a recognition that the storyteller can intervene in the real world».

⁴¹ Ivi, p. 27.

Head marca così un momento importante: la creazione di nuovi archivi storico-narrativi, che tengano conto delle strategie discorsive della cultura di riferimento e che non siano più in mano a narratori esterni. Nuovi archivi che, nel narrare il particolare del Botswana, si elevino dalla loro condizione di “registrazione del particolare”. In definitiva, archivi capaci di portare «the whole mankind up there» con Head.

3. CONCLUSIONI

Mbembe ci fornisce una suggestiva definizione di “postcoloniale”, che ne sottolinea la rilevanza sociale e politica: «[But] postcolonial thought is also a dream: the dream of a new form of humanism, a critical humanism founded above all on the divisions that, this side of absolutes, differentiate us»⁴². È con questo sguardo al futuro, fondato sulla speranza di un cambio radicale di rotta dei discorsi occidentali e sulla creazione di un nuovo umanesimo plurale, che si è scelto di argomentare a favore di nuove (o recentemente visibilizzate) strategie contro-discorsive rispetto al discorso egemonico europeo. Non si è avuta la pretesa di delineare un compendio esaustivo di tutte le possibili contro-narrazioni attuate e attuabili *dall'altro e con l'altro* postcoloniale, né si è potuto, in questa sede, valorizzare le opere prese in esame nella loro completezza. Tuttavia, si è scelto di evidenziare le caratteristiche che di queste opere mettersero in luce la portata contro-narrativa. Non in maniera puramente enciclopedica, ma marcandone il *trait d'union* che le unisce: si è potuto apprezzare, così, la diversità di approcci possibili ad un discorso *dell'altro*.

Adichie, in chiusura del talk *The Danger of a Single Story* afferma:

Stories matter. Many stories matter. Stories have been used to dispossess and to malign, but stories can also be used to empower and to humanize. Stories can break the dignity of a people, but stories can also repair that broken dignity⁴³.

Le storie narrate, incorporate o tradotte di cui si è parlato qui nascono proprio per restituire quella dignità negata, umanizzare, rafforzare voci e corpi ignorati. E se il poeta palestinese Mourid Barghouti scrive «if you want to dispossess a people, the easiest way to do it is to tell their story and start with “secondly”»⁴⁴, forse anche da queste storie si può ricominciare a narrare *l'altro*. Ed è anche grazie a queste storie che si può iniziare con: *first of all*.

⁴² A. MBEMBE, *What is postcolonial thinking: An interview with Achille Mbembe*, cit., p. 11.

⁴³ C. N. ADICHIE, *The Danger of a Single Story*, cit.

⁴⁴ *Ibidem*.