

NOTE SULLA RELAZIONE INTERMEDIALE TRA LETTERATURA E CINEMA*

di Maddalena Pennacchia

Fin dal momento in cui Georges Méliès, nell'inventare la tecnica del montaggio, rivelò al cinema la sua vocazione narrativa, i cineasti cominciarono ad attingere al patrimonio letterario come a un inesauribile magazzino colmo di storie e personaggi.

Il fenomeno del trasferimento di storie e personaggi dal libro al film, noto con il nome di "adattamento cinematografico", è stato spesso percepito dai detrattori del cinema in termini negativi. Quando il cinema cominciò a imporsi come mezzo di comunicazione di massa, infatti, diversi letterati – come Frank Raymond Leavis in *Mass Civilization and Minority Culture* (1930) – si preoccuparono che una forma nata come fenomeno popolare poche decine di anni prima (convenzionalmente il 28 dicembre 1895, ad opera dei fratelli Lumière) potesse non solo assottigliare le file dei lettori, ma viziare la pratica della lettura e di conseguenza rallentare il corso di quel progetto di acculturamento delle masse che avrebbe trovato pieno riscontro in Inghilterra solo con la politica postbellica del *welfare state*.

I primi cineasti che cercarono di assicurare al cinema la dignità di arte teorizzarono, di contro, un'affinità elettiva fra pagina e schermo, ricostruendo genealogie atte a fondare l'autorevolezza del mezzo più giovane: famoso è il richiamo a Charles Dickens del regista e teorico sovietico Sergej M. Ejzenštejn. Questi aveva individuato nelle tecniche narrative del romanziere vittoriano il seme delle innovazioni cinematografiche introdotte da David Wark Griffith nel secondo decennio del Novecento, come per esempio il montaggio parallelo. Ejzenštejn arrivava a suggerire che il film costituisse per il pubblico novecentesco il mezzo privilegiato del racconto, così come il *novel* (forma popolare ormai culturalmente accreditata) lo era stato per quello dell'Ottocento.

Una metafora utile a illustrare il rapporto tra letteratura e cinema a partire da queste considerazioni preliminari è quella della "migrazione". La "migrazione", infatti, in senso ampio, indica uno spostamento in massa di individui della stessa specie da un luogo originario a un altro spesso più ricco al livello di risorse naturali. In questo caso si tratterebbe del massiccio trasferimento di testi letterari dalla pagina allo schermo: a questo nuovo *habitat* la letteratura dovrebbe "adattarsi" per

* Questo contributo, originariamente in lingua inglese, è stato presentato in teleconferenza al Convegno internazionale "ESSE 8" (European Society for the Study of English) tenutosi a Londra (29 agosto-2 settembre 2006) nell'ambito della tavola rotonda intitolata "Literature and Film: Transformations, Interactions, Mirror Effects" coordinata dal prof. Gilles Menegaldo (Università di Poitiers). Mi sono qui limitata a tradurre il testo che pertanto risente irrimediabilmente della sua destinazione orale.

sopravvivere. Nel contesto metaforico della migrazione il termine “adattamento” acquista addirittura una coloritura darwiniana.

La metafora della migrazione, tuttavia, si applica con successo a un sistema mediatico inteso come insieme di mezzi di comunicazione nettamente separati tra di loro, in cui il movimento dei messaggi segue di preferenza un unico senso di marcia. Il funzionamento del sistema mediatico è, tuttavia, più complesso. La relazione cinema/letteratura appartiene, per esempio, alla lunga storia del rapporto parola/immagine che vede nell'esempio dell'illustrazione uno dei casi più evidenti della necessità di affiancare alla comunicazione concettuale tipica della scrittura una comunicazione, per così dire, più immediatamente percettiva e che si può far risalire addirittura alla tradizione dei codici miniati. Ebbene, nel testo illustrato il movimento dell'occhio non è indirizzabile secondo una direttrice; piuttosto è un movimento oscillante: dalle parole all'immagine e dall'immagine alle parole.

Il movimento oscillatorio “fra” i mezzi di comunicazione è ciò che si è accentuato enormemente oggi, a causa del continuo aggiornamento delle tecnologie digitali e della loro vertiginosa diffusione su scala mondiale. Parole, suoni, immagini statiche o in movimento, ricodificati nel linguaggio binario circolano rapidamente in mezzi di comunicazione tanto diversi tra di loro quanto la stampa, la fotografia, la radio, il cinema, la televisione, il computer, il telefono cellulare ecc. rendendo il processo di significazione al contempo più complesso e più personale.

“Intermediale”, allora, si potrebbe definire la relazione fra mezzi di comunicazione diversi, laddove il prefisso “inter” sottolinea l'importanza di quel “fra”, concetto filosofico che i post-strutturalisti (e penso soprattutto a Derrida) hanno indagato a fondo e che ci è utile qui per mettere in evidenza la modalità eterarchica del sistema mediale contemporaneo, dove l'attraversamento dei confini, lo scavalco delle barriere diventa *costitutivo* del sistema stesso¹.

Il rapporto tra letteratura e cinema non si può allora definire solo nei termini di una “migrazione”. Sarà forse più opportuno parlare di “nomadismo” del messaggio letterario, usando una metafora cara alla filosofa Rosi Braidotti e che indica un movimento permanente, senza approdi definitivi.

Esempi come quello di *Harry Potter* o di *Bridget Jones's Diary* sono significativi della condizione nomadica del messaggio letterario: il libro in questi casi non è che uno stadio del racconto ed è già predisposto a farsi film per poi tornare a farsi libro e così via. Ma altri esempi di circolazione si possono riscontrare nella *popular culture*: si pensi al fenomeno della *novelization* che si verifica quando un film che ha avuto un grande successo di botteghino viene trasformato da scrittori professionisti in romanzo, com'è stato per la saga di *Star Wars*². Si tratta di un processo che assume nuove valenze nel momento in cui entrano in gioco i *personal media* e Internet. È il caso della *fan-fiction*, la narrativa scritta e pubblicata sul web da dilettanti che per estendere il piacere della visione di alcuni film o della lettura di romanzi da loro particolarmente amati, senza distinguere tra le due forme (*Lord of the Rings*, per esempio, è conosciuto da molti solo nella sua versione cinematografica) li riscrivono o li ampliano o li serializzano. La *fan-fiction* è una scrittura radicalmente democratica e globale, la realizzazione pratica della lettura “scrivibile” teorizzata da Roland Barthes. Scrittori e cineasti professionisti spesso consultano a loro volta questi siti per capire il *trend* del momento e riorientare la loro produzione. Si tratta, è evidente, di una condizione comunicativa molto fluida.

Si potrebbe obiettare che tutti questi esempi non riguardino la “Letteratura” con la maiuscola. Ma mi chiedo cosa intendiamo oggi con il termine “letteratura”. Non sembra infatti che esista un’idea di letteratura condivisa da tutti, nemmeno da tutti quelli che se ne occupano per professione.

Si potrebbe forse riflettere sull’etimologia della parola “letteratura” che, nelle culture occidentali, deriva dal latino *litera*. La “lettera”, un singolo segno scritto che sta per un suono; in inglese il sostantivo *literacy* indica la capacità di leggere e scrivere, che in italiano è resa dall’aggettivo “alfabetizzato”, con riferimento alla capacità di distinguere i segni dell’alfabeto. Un messaggio letterario, allora, almeno nella tradizione occidentale, ha forse ancora a che fare con la sua forma scritta, qualunque sia l’esperienza immaginativa che esso veicola.

Con questo non intendo certo sostenere una contrapposizione fra la civiltà della scrittura e quella dell’immagine: la scrittura appartiene con pieno diritto alla civiltà dell’immagine, essendo un mezzo visivo. La scrittura, però, è stata la prima tecnologia umana volta a immagazzinare e diffondere informazioni; inventata per fare memoria di ciò che si riteneva degno di essere ricordato, essa ha trasformato la nostra percezione del mondo, insegnandoci a riflettere e selezionare, a inventare un ordine per il caotico flusso della vita. La scrittura fa dunque parte del codice genetico dei mezzi di comunicazione inventati successivamente a essa, che la *ri-mediano*, ovvero la incorporano in modo più o meno esibito, più o meno agonistico (Bolter, Grusin, 1999).

In questa prospettiva acquista rilievo il fatto che non sono solo gli adattamenti letterari o i film girati da cineasti “letterati” a essere strettamente correlati al testo scritto. Lo *script*, la sceneggiatura, è, infatti, alla base di qualunque film e solo tramite una serie di passaggi intersemiotici complessi la scrittura si trasforma in immagini (si pensi allo *story-board*, per esempio) e in suoni. Tutti i film, pertanto, conservano la traccia della scrittura, una traccia che spesso affiora in dettagli minimi ma significativi.

Un caso esemplare è, fra i tanti, quello di *Cast Away*, regia di Robert Zemeckis, sceneggiatura di William Broyles jr (USA, 2000). È la storia di Chuck Noland (Tom Hanks) manager della Fed-Ex unico sopravvissuto di un disastro aereo che, con un canotto di emergenza, approda su un’isola deserta dove resterà per cinque lunghi anni prima di riuscire a tornare alla civiltà. Si tratta, naturalmente, di un libero adattamento del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe del 1719, un testo che a partire da *The Rise of the Novel* (1957) di Ian Watt è stato considerato il primo romanzo realistico della storia letteraria inglese.

È significativo, in primo luogo, che negli Stati Uniti si sia avvertita la necessità con l’inizio del nuovo millennio di riscrivere la storia di Robinson in un mezzo di comunicazione, il cinema, particolarmente congeniale alla società americana. Il novello Robinson, d’altra parte, ha il corpo di Tom Hanks che da anni incarna l’uomo comune della società statunitense nelle sue svariate sfumature geografiche. Molto ci sarebbe da dire su questo personaggio, a partire dal suo suggestivo cognome, “No-land”, ma mi limiterò a segnalare che se nel romanzo di Defoe Robinson conserva la sua identità civilizzata soprattutto grazie alla scrittura di un diario, nel film non pratica alcun tipo di scrittura. A differenza del Robinson inglese, l’americano Chuck non trova carta e inchiostro nel relitto della nave, eppure da uno dei pacchi della Fed-Ex portati a riva dalla marea dopo il disastro aereo vengono fuori alcune cassette audiovisive, che Chuck guarda con aria interrogativa. Si tratta di una sequenza di pochi secondi presto dimenticata dallo spettatore. Solo dopo quasi

un'ora di proiezione, in cui il regista allestisce una narrazione iper-realistica, senza altra colonna sonora che i suoni della natura ostile e quelli inarticolati prodotti da Chuck in momenti di dolore o sconforto, le videocassette riappaiono, per pochi secondi. Noland usa, infatti, i nastri registrati per legare i pali della zattera con cui lascerà l'isola.

Dal mio punto di vista l'assenza del diario e la presenza delle videocassette sull'isola sono il segno di una relazione agonistica tra romanzo e film; mi sembra infatti che regista e sceneggiatore ripropongano in forma creativa l'argomento ormai classico di Ejzenštejn citato già all'inizio di queste pagine, ovvero che il mezzo di comunicazione più adatto a narrare agli uomini realistiche storie di altri uomini è, nel nuovo millennio, il cinema. Una conclusione addirittura scontata, se si considera il fatturato dell'industria cinematografica negli *States* e che questo film è stato distribuito tra l'altro da 20th Century Fox insieme a Dreamworks, due delle *majors* americane più potenti.

Una visione meno ideologica della relazione cinema/letteratura non potrà, invece, prescindere dalla consapevolezza che non si tratta di un legame regolato gerarchicamente, ma di una relazione di produttiva intermedialità.

Note

1. Sul punto rimando al saggio di Henk Oosterling (2003) e alla mia *Introduction* al volume *Literary Intermediality. The Transit of Literature Through the Media Circuit* (Pennacchia Punzi, ed., in corso di stampa).

2. Il fenomeno riguarda anche scrittori "letterari". John Updike, per esempio, ha riscritto nel suo romanzo *Gertrude and Claudius* (2000) la storia dei due famosi amanti shakespeariani, sollecitato per sua stessa ammissione dalla versione cinematografica di *Hamlet* (1996) di Kenneth Branagh. Claudio è espressione nel romanzo, proprio come nel film, di una umanità ricca di chiaroscuri, divenendo una figura ben diversa dall'usurpatore incestuoso e assassino del dramma originale.

Bibliografia

- BOLTER J. D., GRUSIN R. (1999), *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (MA) and London.
- CORTELLAZZO S., TOMASI D. (1998), *Letteratura e cinema*, Laterza, Roma-Bari.
- FUMAGALLI A. (2004), *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano.
- MANZOLI G. (2003), *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma.
- OOSTERLING H. (2003), *Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards and Ontology of the In-Between*, in "Intermedialités", 1, pp. 29-46.
- PENNACCHIA PUNZI M. (ed.) (in corso di stampa), *Literary Intermediality. The Transit of Literature Through the Media Circuit*, Peter Lang, Bern and New York.

«BETWEEN MIMICRY AND MOCKERY»:
STRANIAMENTO E AUTOPARODIA
NELLA LETTERATURA DELLA MIGRAZIONE
di Paola Splendore

Inglan is a bitch
dere's no escapin it
Inglan is a bitch fi true
is whe wi a goh dhu bout it?

Linton Kwesi Johnson

La difficoltà sta nel fatto che il nesso tra
oggetto comico e uomo che ride non è
né scontato né automatico. Là dove
uno ride un altro non ride.

Vladimir J. Propp

Metamorfosi del soggetto coloniale

Nel furgone cellulare che lo porta verso un centro per immigrati illegali, Saladin Chamcha scopre che il suo corpo ha subito una mutazione: corna, peli, zoccoli lo hanno trasformato, sotto lo sguardo beffardo dei poliziotti, in un caprone. Non serve a niente implorare, spiegare a chi lo ha arrestato che si tratta di un abbaglio, che lui non ha cercato di entrare illegalmente in Inghilterra, che è cittadino britannico e che ha perso i documenti perché è precipitato sul suolo inglese da un aereo esploso in cielo a diecimila metri di altezza. È una storia a cui nessuno crede e che anzi suscita l'effetto opposto: sarcasmo, scherno e una buona dose di violenza. Il giorno dopo Saladin si risveglia in una sala-dormitorio, circondato da un gran numero di esseri dalla forma ibrida: «Chamcha glimpsed beings he could never have imagined, men and women who were also partially plants, or giant insects, or even, on occasion, built partly of brick or stone; there were men with rhinoceros horns instead of noses and women with necks as long as any giraffe» (Rushdie, 1988, p. 171). Un uomo-tigre, digrignando tre file di denti, gli spiega il fenomeno come l'effetto di una metamorfosi dovuta a una sorta di adattamento – quasi un'inconsapevole sottomissione del corpo – allo sguardo e alla percezione degli inglesi: siamo diventati quello che loro vogliono, incarniamo, letteralmente, quello che essi descrivono: «“But how do they do it?” Chamcha wanted to know. “They describe us”, the other whispered solemnly. “That’s all. They have the power of description, and we succumb to the pictures they construct”» (ivi, p. 168).

Questo episodio, tratto da *The Satanic Verses* di Salman Rushdie (1988), romanzo noto soprattutto per essere, all'indomani della sua pubblicazione, all'origine della condanna a morte pronunciata dall'ayatollah Khomeini nei confronti del suo autore con l'accusa di blasfemia, offre una rappresentazione dell'immigrazione tra le più

ferocemente visionarie e “disumanizzate”, e per questo efficaci, riscontrabili nella letteratura in lingua inglese. Nelle immagini ibride di Rushdie riverbera lo spirito anticolonialista di Frantz Fanon (il cui nome è spesso evocato nelle pagine del romanzo) quando, analizzando nei *Dannati della terra* la logica manichea del colono, ne denuncia la tendenza a utilizzare, nella caratterizzazione del colonizzato, un linguaggio “zoologico”: «Si fa allusione ai movimenti serpeggianti dell’indocinese, agli effluvi della città indigena, alle orde, al puzzo, al pullulare, al brulicare, ai gesticolamenti. Il colono, quando vuole descrivere bene e trovare la parola giusta, si riferisce costantemente al bestiario» (Fanon, 1967, p. 9). Tali espressioni sono tese a privarlo della sua umanità e giustificare così il suo bisogno di guida e protezione esterna: «Il colonizzato sa tutto questo e ride di cuore ogni volta che si scopre animale nelle parole dell’altro. Perché sa di non essere un animale. E appunto, al tempo stesso che scopre la sua umanità, comincia ad affilare le armi per farla trionfare» (ivi, p. 10)¹.

Nell’intricata struttura narrativa di *The Satanic Verses* la vicenda di Saladin Chamcha e di Gibreel Ferisha, due attori indiani “piovuti dal cielo” sul suolo inglese dopo un incidente aereo, è certamente quella principale ed è in base a essa che il romanzo di Rushdie si colloca oggi tra quelli più importanti sul tema dell’emigrazione². Saggi di autorevoli critici, come Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Sara Suleri, Milan Kundera, hanno indicato proprio in questo il fulcro principale di interesse del libro, prendendo così le distanze dalla lettura tendenziosa che ne è stata fatta di “attacco all’islamismo” e indirizzandola invece nella direzione maggiormente corrispondente alle intenzioni dell’autore, la disamina in chiave comica di una condizione di sradicamento che coinvolge un’alta percentuale di umanità. Nel saggio *In Good Faith*, un intervento di autodifesa che Rushdie scrisse all’epoca, egli dichiara infatti che tema centrale del libro è l’emigrazione, una condizione poco rappresentata in letteratura benché emblematica del XX secolo: «If *The Satanic Verses* is anything, it is a migrant’s-eye view of the world. It is written from the very experience of uprooting, disjuncture and metamorphosis (slow or rapid, painful or pleasurable) that is the migrant condition» (Rushdie, 1991, p. 394). Nelle parole dell’autore, il romanzo «celebrates hybridity, impurity, intermingling, the transformation that comes of new and unexpected combinations of human beings, cultures, ideas, politics, movies, songs. It rejoices in mongrelization and fears the absolutism of the Pure. *Melange*, hotch-potch, a bit of this and a bit of that is *how newness enters the world* [...]. It is a love-song to our mongrel selves» (*ibid.*).

Se i personaggi del romanzo mettono il lettore di fronte a una «taxonomy of migration» (Spivak, 1993, p. 225), è in particolare l’idea di trasformazione e metamorfosi del soggetto coloniale sotto lo sguardo deformante del colono a interessare Rushdie che, nei personaggi di Gibreel e Saladin – «embodiments of two opposing Indian desires» (Suleri, 1992, p. 195) –, raffigura due diverse strategie di appropriazione della cultura della “madrepatria”, quella di chi aspira a diventare una copia-perfetta-o-quasi dell’originale e quella di chi invece si sforza di mantenere una forma di continuità con il passato e le proprie radici. Ambedue sono esempi di *mimicry*, la condizione che, nelle pagine del romanzo *The Mimic Men*, Vidiadhar Surajprasad Naipaul presenta come “fantasia coloniale”, una forma di sterile duplicazione: «We pretended to be real, to be learning, to be preparing ourselves for life, we mimic men of the New World» (Naipaul, 1969, p. 146) – ma che Bhabha interpreta come destabilizzante per l’autorità coloniale: «For the repetition of the “same” can in fact be its own displacement, can turn the authority of culture into its own non-sense

precisely in the moment of enunciation... culture's double returns uncannily – neither the one nor the other, but the imposter – to mock and mimic» (Bhabha, 1994, p. 137). Per Bhabha infatti «the discourse of mimicry is constructed around an *ambivalence*; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference» (ivi, p. 86), una differenza che equivale a un rigetto.

Personaggio dalle forti risonanze autobiografiche, Saladin Chamcha, doppiatore e voce fuori campo della pubblicità, ha sempre desiderato assimilarsi agli inglesi, diventare in tutto e per tutto come loro, assumendo quella identità di «goodandproper Englishman», ovvero, per Bhabha «*as a subject of a difference that is almost the same, but not quite*» (ivi, p. 122) che si presenta come grottesco e parodia:

[...] he would be English, even if his classmates giggled at his voice and excluded him from his secrets, because these exclusions only increased his determination, and that was when he began to act, to find masks that these fellows would recognize, paleface masks, clown masks, until he fooled them into thinking he was *okay*, he was *people-like-us* (Rushdie, 1988, p. 43).

La “mutazione” di Salahuddin Chamchawala è iniziata dunque fin dall’infanzia, poi sostenuta dall’anglicizzazione del nome in Saladin Chamcha³ e il matrimonio con una donna inglese. Ma è in particolare la trasformazione in caprone, e la conseguente assunzione di attributi satanici, a rendere visibile la sua ibridità e allo stesso tempo a demonizzare la condizione di immigrato. Condizione che Saladin invano rinnega rifiutando di avere a che fare con gli asiatici che abitano il ghetto indo-pakistano di Brickhall (dalla compressione in un unico nome di Brick Lane, Brixton, Southall, tre zone di Londra di alto insediamento di immigrati)⁴: «I’m not your kind... you’re not my people. I’ve spent half my life trying to get away from you» (ivi, p. 253). Invano, come gli fa notare la sua amante indiana: «You know what you are, I’ll tell you. A deserter is what, more English than, your Angrez accent wrapped around you like a flag, and don’t think it’s so perfect, it slips, baba, like a false moustache» (ivi, p. 53). Profondamente estraneo a se stesso, «*I’m not myself*» (ivi, p. 34), Saladin riuscirà a “ritrovarsi” solo con il ritorno in India e a una vita di «delicate sensibilities» (ivi, p. 407).

Differente è l’atteggiamento di Gibreel Ferisha, famoso divo del cinema di Bombay, che si sforza di mantenere a ogni costo la propria identità camaleontica: «for all his stage-name and performances; and in spite of born-again slogans, new beginnings, metamorphoses; – has wished to remain, to a large degree, *continuous* – that is, joined to and arising from his past» (ivi, p. 427). L’affinità con l’Arcangelo Gabriele, in cui ritiene di essersi reincarnato, il suo essere un *good immigrant* non serviranno tuttavia a porlo al riparo da un profondo malessere che lo spinge infine al suicidio. Se, come afferma Gillian Gane, «the novel’s surreal metamorphoses into devil and angel are metaphors of migrant identity – compressed, dramatized analogues of how migrant change» (Gane, 2002, p. 30), nella scena farsesca in cui Gibreel indossa i panni di un ex proprietario terriero coloniale, Sir Henry Diamond, egli si trasforma in «the avenging migrant», in quanto la sua replica di miti patriottici e mascholini si presenta, secondo Bhabha, come parodia della storia, «depriving those narratives of their imperial authority» (Bhabha, 1990, p. 318).

Nessuno dei due atteggiamenti, esplorati da Rushdie a partire da un sé itinerante e diasporico, è tuttavia privo di contraddizioni: «For are they not conjoined opposites, these two, each man the other’s shadow? – One seeking to be transformed into

the foreignness he admires, the other preferring, contemptuously, to transform» (Rushdie, 1988, p. 426). Se Saladin ha scelto di diventare «a creature of selected discontinuities, a *willing* re-invention» (ivi, p. 441), Gibreel, rimasto «at bottom, an untranslated man» (ivi, p. 442), è invece colui che trasforma, come quando in uno dei suoi deliri onirici decide di “tropicalizzare” Londra: «[...] floating on his cloud [he] formed the opinion that the moral fuzziness of the English was meteorologically induced» (ivi, p. 354). Nella schizofrenia dei due personaggi, letta come metafora della «postcolonial plurality», Gayatri Spivak identifica uno dei temi centrali del romanzo: «The postcolonial divided between two identities: migrant and national» (Spivak, 1993, p. 219); l'altro tema è l'identità dell'artista la cui funzione nel testo viene di continuo messa in crisi dall'autore stesso attraverso forme autoriflessive di «dramatic irony» (ivi, p. 224).

È sull'uso destabilizzante di un linguaggio ironico e sarcastico nella letteratura della migrazione che voglio soffermarmi in questo articolo, per dimostrare quanto spesso questo registro sia presente affiancando e rafforzando il piano realistico della testimonianza e della denuncia. In particolare, intendo registrare lo sguardo obliquo di quegli scrittori che, pur adottando il medium linguistico dell'inglese (non necessariamente nella versione *standard*), osservano l'Occidente da outsider rilevandone debolezze e iniquità e la sua mancanza di rispetto della dignità altrui, per consegnarci “deformato” in testi “carnevaleschi” che, mentre stemperano la drammaticità della materia trattata, producono una visione capovolta del reale, o una sua versione straniata, ai limiti del surreale. Tale ribaltamento avviene su piani diversi, attraverso l'ironia del linguaggio e delle immagini o attraverso forme di “creolizzazione” della lingua e del genere letterario adottato: metodi e strategie ricorrenti nelle cosiddette letterature “migranti” che stanno emergendo nelle maggiori lingue europee. Processi evidenti anche in un romanzo della recente produzione letteraria italoфона, *Scontro di civiltà per un ascensore in piazza Vittorio*, opera di Amara Lakhous (2006), scrittore algerino trapiantato in Italia che ha adottato la lingua italiana. In parte ispirato a un modello letterario “alto” quale *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda e in parte alla commedia all'italiana, il romanzo racconta, in un linguaggio ibrido, ricco di inflessioni popolari e dialettali, di un condominio “multietnico” i cui abitanti sono sempre in lite per l'uso dell'ascensore, negato agli “extracomunitari”. La comicità grottesca delle situazioni è esasperata dall'incomprensione e dall'intolleranza reciproca:

Questa mattina Iqbal mi ha chiesto se conoscevo la differenza tra il tollerante e il razzista. Gli ho risposto che il razzista è in contrasto con gli altri perché non li crede al suo livello, mentre il tollerante tratta gli altri con rispetto. A quel punto si è avvicinato a me, per non farsi sentire da nessuno come se stesse per svelare un segreto, e mi ha sussurrato: «Il razzista non sorride!» (Lakhous, 2006, p. 70).

“Colonization in reverse”

Secondo Susheila Nasta, l'adozione del registro comico nella letteratura della diaspora asiatica non è semplicemente il veicolo di satira politica, «but masks instead

the ironic presentation of [...] the tragic or near-tragic» (Nasta, 2002, pp. 74-5). È il caso ad esempio della notissima poesia della giamaicana Louise Bennett, *Colonization in reverse*, in cui il suo *alter ego* poetico, Miss Lou, saluta l'arrivo a frotte in Inghilterra di giamaicani negli anni del dopoguerra come i nuovi colonizzatori dell'impero: «What a joyful news, Miss Mattie; / Ah feel like me heart gwine burs – / Jamaica people colonizin / Englan in reverse» (Bennett, in Procter, 2000, p. 32). In un'inversione parodica dell'impresa coloniale, Bennett esalta l'intraprendenza e la lealtà dei suoi connazionali nei confronti della madrepatria i quali, mettendo da parte ogni timore per il lungo viaggio, sono arrivati numerosi per capovolgere il corso della storia «An tun history upside dung!»: “colonizzare” l’Inghilterra, *in reverse*. L'adozione di una forma particolare di inglese “creolizzato”, una lingua che ribalta il senso di impotenza e di emarginazione dell'immigrato, dà dell'immigrazione di massa degli anni Cinquanta una rappresentazione carnevalesca, irriverente e alternativa.

Bennett non è stata la prima a utilizzare in forma scritta la *nation language*⁵. La “creolizzazione” dell'inglese è alla base del progetto narrativo di Sam Selvon (1995), il cui *The Lonely Londoners* “importa” la cultura orale e folklorica di Trinidad – quella del carnevale e del mercato – all'interno dell'opera scritta, “creolizzando” la forma e il linguaggio del romanzo. La lingua adottata da Selvon è in realtà “inventata”, un miscuglio di suoni e ritmi di gruppi di provenienza diversa delle isole caraibiche⁶: in questa lingua volutamente antiletteraria, Selvon propone una nuova formula di romanzo urbano dove le voci di strada, i pettegolezzi, le dicerie si intrecciano ai modelli e ai registri più disparati persino nelle parti descrittive. È per questi motivi che John Thieme considera il romanzo profondamente innovativo, «the seminal West Indian carnival text, since it combines an oral narrative voice with the parodic, egalitarian and subversive comedy of Bakhtinian carnival» (Thieme, 2003, p. 55).

Se l'immagine e l'*ethos* irriverente del Carnevale sono particolarmente frequenti nella letteratura della prima generazione di scrittori immigrati, nel romanzo di Selvon il riso non è solo strategia di sopravvivenza per gli immigrati “solitari” – affettuosamente ironizzati nel titolo nella loro condizione di solitudine e sradicamento –, ma una vera e propria strategia narrativa, «a comi-tragic attempt to subvert and demythologize the colonial dream of a bountiful city» (Nasta, 2002, p. 75). Alla base della costruzione di *Lonely Londoners* c'è il calypso, forma della cultura musicale popolare caratteristica dell'isola di Trinidad, in particolare nel periodo del Carnevale, i cui autori, i *calypsonians* – paragonabili ai cantastorie del Sud Italia – commentano liberamente qualsiasi aspetto della vita politica e sociale fondendo citazioni di discorsi politici, proverbi, sermoni, pettegolezzi, discorsi d'occasione, umorismo e satira politica e di costume, fino a rappresentare, nelle parole di Stuart Hall (2002), «the repository of that year's distilled popular knowledge and wisdom – the informal “court” before which every powerful figure fears being ultimately judged».

A imitazione della struttura aperta del calypso e in assenza di una vera e propria trama, la forma di *The Lonely Londoners* si articola sulla base di una serie di aneddoti e scene liberamente concatenate tra loro. Coscienza centrale e unificante del romanzo è Moses Aloetta, emigrato della prima ora, dalla cui prospettiva Selvon presenta i momenti tipici della condizione definita emigrazione, l'arrivo alla stazione Victoria, «with one set of luggage, no place to sleep, no place to go» (Selvon, 1995, p. 24), la ricerca dell'alloggio e del lavoro, e l'altalena di sentimenti di disorien-

tamento, delusione, rabbia, speranza. In un *incipit* che ricorda *Bleak House* e *Heart of Darkness*, Moses entra in scena in un paesaggio nebbioso tipicamente londinese eppure ignoto in cui la città non è più riconoscibile: «As if is not London at all but some strange place on another planet» (ivi, p. 23), per andare ad accogliere i nuovi arrivati dai Caraibi e per i quali resterà la figura più importante di riferimento, novello Mosè trasformato in “mediatore culturale”. La sua prospettiva, intimamente condivisa con i vari personaggi di immigrati, e l’uso particolare della lingua tendono verso una rappresentazione straniata e autoironica in cui la lingua diventa una sorta di bene-rifugio, il riso la valvola di sfogo di ogni delusione e frustrazione: «As if the boys laughing, but they only laughing because they afraid to cry» (ivi, p. 142). I giovani arrivati sono definiti semplicemente *the boys*, senza alcuna specificazione di provenienza e, come nella tradizione del calypso, sono identificati solo da soprannomi – Cap, Galahad, Big City, Five-Past-Twelve – indicativi della loro particolare capacità di adattamento e particolare nota comica.

Al cupo realismo di Moses fa da contrappunto l’idealismo ingenuo di Galahad, che abbraccia l’avventura londinese carico di aspettative ma è subito spaventato alla vista di un sole freddo, fermo in cielo come «a force-ripe orange» (ivi, p. 42). Galahad è protagonista di vari episodi in chiave comica del romanzo, come quando, spinto dalla fame, decide di catturare un piccione a Trafalgar Square, suscitando l’indignazione dei passanti inglesi, per i quali fa scandalo la morte del piccione ma non la fame degli immigrati, o come quando l’esclamazione ingenua e spaventata di una bambina, «Mummy, look at that black man!», lo porta per la prima volta a prendere coscienza di sé come oggetto di discriminazione razziale e a riflettere sul problema. Rivolgendosi alla sua mano come fosse altro da sé, Galahad esclama: «Colour, is you that causing all this, you know. Why the hell can’t be blue, or red or green, if you can’t be white? [...] it’s not me, you know, is you!» (ivi, p. 88). La scena può leggersi come variante in chiave comico-grottesca dell’esperienza “primaria” descritta da Fanon in *Peau noire masques blancs*, un saggio pubblicato in Francia nel 1952, solo pochi anni prima del romanzo di Selvon, in cui l’autore identifica all’origine del comportamento schizofrenico del nero proprio il suo “incontro” con lo sguardo bianco. Ogni incontro, ogni esclamazione del tipo «Guarda, un negro!» produce nel nero una certa difficoltà «nell’elaborazione del suo schema corporale» – afferma Fanon (1972, p. 134) – fino a disorientarlo del tutto, a farlo allontanare da sé, a generare in lui una sorta di oggettivizzazione e infine il ripudio della propria differenza. In una riflessione sull’effetto degli stereotipi razziali sui colonizzati Bhabha torna sul testo di Fanon per ribadire come questi siano all’origine di «a grotesque mimicry or “doubling” that threatens to split the soul and whole, undifferentiated skin of the ego» (Bhabha, 1994, p. 75). Ma Galahad non si fa schiacciare da tanta ostilità e andrà avanti perseguendo i suoi semplici piaceri. Gli bastano un po’ di soldi in tasca, la prospettiva di un incontro femminile e il magnetismo della metropoli a fargli dimenticare ogni problema: «This is London, this is life oh lord, to walk like a king with money in your pocket, not a worry in the world» (Selvon, 1995, p. 87).

Un altro elemento interessante di presa di distanza ironica e di autoparodia è quello contenuto nella pratica della ibridazione o “creolizzazione” del linguaggio e delle forme canoniche della tradizione letteraria. Si pensi ad esempio al romanzo *Midnight’s Children* di Salman Rushdie (1981), l’opera che ha per prima attirato l’attenzione del pubblico internazionale sull’esistenza di una letteratura anglofona

espressa da autori dal doppio background culturale, un'opera che resta tra gli esempi più riusciti di innesto e contaminazione di forme, in cui si mescolano la forma epica del poema indiano, con i suoi caratteri di circolarità, digressione, ripetitività e l'anti-romanzo europeo di impronta sterniana e joyciana. Ma è propriamente sul piano del linguaggio che Rushdie realizza, con indubbio intento satirico, il sostrato multilingue dei suoi personaggi, non solo interpolando termini urdu e hindi (di cui rifiuta di fornire un glossario finale) accanto a quelli inglesi, ma utilizzando l'inglese come lingua franca nella maniera inadeguata e imperfetta dei suoi personaggi, e soprattutto del narratore. Osserva Robert Fraser in proposito: «What the reader absorbs, by and large, is a language in which Saleem the narrator is supposed to be incompetent: English, offered up to us not because, as in Kipling, it is superior, and not, as in Forster, because it is the cherished vehicle of certain values, but because it is neutral» (Fraser, 2000, p. 49).

La lingua letteraria creata da Rushdie nel romanzo ha avuto un forte impatto sugli scrittori indoinglesi successivi, da Amitav Ghosh, a Shashi Tharoor, da Arundaty Roy a Vikram Seth, che ne hanno imitato l'audacia della contaminazione linguistica e strutturale. Neelam Srivastava afferma che «*Midnight Children* was the work that canonized the use of Indian English as an innovative literary language, and effectively introduced the Western reading public to contemporary Indian fiction» (Srivastava, 2001, p. 120). Come risulta evidente anche dalle varie citazioni proposte da *The Satanic Verses*, l'uso della lingua in una dimensione eteroglossa ha un'importanza strategica nel romanzo: «Rushdie uses linguistic diversity primarily in the negative – to destabilize claims of ownership of space and culture – but not to support the actively polyglot world he invokes in his defence» (Kalliney, 2002, pp. 70, 72). Da ventriloquo della narrazione Rushdie alterna registri e codici linguistici nella stessa pagina, ciascuno dei quali viene appropriato e parodizzato allo scopo di ridicolizzare varie tipologie razziali e stereotipi. L'effetto comico e satirico è certo, come ad esempio nel dialogo tra Saladin e la hostess dell'aereo che lo porta dall'India in Inghilterra:

[...] emerging from the dream, [Saladin] found his speech unaccountably metamorphosed into the Bombay lilt he had so diligently (and so long ago!) unmade. «Achha, means what?» he mumbled. «Alcoholic beverage or what?» And, when the stewardess reassured him [...] he heard once again, his traitor voice: «So, okay, bibi, give one whiskysoda only» (Rushdie, 1988, p. 34).

“Write Black, Write British”

Le generazioni successive di scrittori anglofoni raggruppati nella denominazione collettiva Black British⁷ si trovano a operare in un contesto culturale completamente diverso che li trasforma, nel giro di pochi anni, in un fenomeno editoriale di grande successo: è questa di fatto la provenienza di gran parte della letteratura che si produce oggi in Inghilterra e che l'Inghilterra “esporta” sul mercato internazionale. Tra i motivi del successo è certamente il fatto che i suoi temi – la società multiculturale inglese con i suoi conflitti e contraddizioni, i confronti e gli scontri generazionali, l'intolleranza e il razzismo tra i vari gruppi etnici presenti in Gran Bretagna e gli inglesi – sono diventati di interesse globale, e i vari paesi europei che si trovano oggi

ad affrontare i problemi sociali e politici della cosiddetta “società multiculturale” guardano all’Inghilterra come al paese che l’ha sperimentata per prima. Il successo della letteratura Black British capovolge completamente la situazione di “vuoto” in cui venne a trovarsi la letteratura nera degli anni Cinquanta e Sessanta, un fenomeno marginale e non assimilabile nella cultura *mainstream*, che continuò a ignorarla e con essa la presenza degli immigrati⁸. Tra questi due estremi ci sono stati lo sviluppo degli studi culturali, con le analisi influenti di Stuart Hall e di Paul Gilroy⁹; prese di posizione importanti come quella di Salman Rushdie che, all’indomani dell’assegnazione del Booker Prize (per *Midnight’s Children* 1981), rifiuta la ghettizzazione di “scrittore del Commonwealth” (1983); ma soprattutto l’emergere di una nuova leva di scrittori di seconda generazione che affermano in maniera prepotente la propria appartenenza alla *new breed* dei Black Britons, i quali pur rappresentando l’eredità coloniale, «may or may not have visited the country of their parents birth but yet are faced with re-imagining the borders of cultural space and national identity» (Oyedeji, 2005, p. 346).

Hanif Kureishi è stato tra i primi a dare voce all’esigenza di riconoscimento e di appartenenza da parte degli scrittori di seconda generazione. Nel folgorante e provocatorio *incipit* di *Buddha of Suburbia* il giovane protagonista si presenta come un nuovo tipo di *Englishman* con ambizioni e aspettative tutte sue: «My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost [...] Englishman I am (though not proud of it), from the South London suburbs and going somewhere» (Kureishi, 1990, p. 3). Rivisitando la formula del romanzo di formazione in chiave multiculturale, Kureishi dava voce alle inquietudini e alle ambizioni di un ragazzo meticcio di periferia, ribaltando luoghi comuni e pregiudizi diffusi all’epoca sull’identità dei giovani di seconda generazione. Non sorprende risentire l’eco delle sue parole in quelle del giovane protagonista di *Allah superstar* dello scrittore algerino francofono, Y. B. (pseudonimo di Yassir Benmiloud), un ragazzo arabo della *banlieu* parigina determinato a sua volta a diventare una celebrità, a esibirsi in teatro o magari alla televisione: «Io voglio diventare o star del cinema, o comico alla moda ... ma per gli Arabi è più facile entrare ad Al-Qaeda che alla televisione per colpa del numero chiuso» (Y. B., 2003, p. 1), e più avanti: «A me quello che m’interessa non sono le radici, sono i rami. Come ti ho già detto l’importante non è da dove vieni, ma dove vai. E io lo so dove vado» (ivi, p. 23). Ma il registro dominante del romanzo di Y. B. lo rende diverso dal *Buddha* per la forza provocatoria e dissacrante del linguaggio e per la scelta di perseguire l’effetto comico nel ritratto caustico e “politicamente scorretto” degli ideali del protagonista. Kamel prepara uno sketch sullo stereotipo del musulmano/kamikaze in cui un arabo si presenta in un ufficio pubblico parigino a chiedere una sovvenzione per il circolo ricreativo Gioventù e jihad e, ottenendo un rifiuto, si slaccia la tuta e si fa esplodere. Lo sketch non fa molto ridere, ma il ragazzo spera così di attirarsi almeno una *fatwa* e raggiungere in breve tempo l’agognata notorietà: «È più veloce del *Grande fratello*, dura di più, viaggi per il mondo intero, tieni conferenze, sbarchi nei palazzi, sali sul palco con gli U2, ti fai un tè col Papa» (ivi, p. 24).

Motivati dalla necessità di denunciare e capovolgere lo stereotipo e il pregiudizio che spesso circondano l’identità di chi è nato da genitori immigrati, gli scrittori di seconda e terza generazione, meno interessati alla sperimentazione linguistica e all’innovazione formale, puntano sempre più spesso sullo stereotipo e l’autoparodia, adottando il linguaggio deformato ed estremizzato della comicità e della satira, per deco-

struire la fissità dello stereotipo e smitizzare il pregiudizio. Cinema, teatro, televisione sfruttano a pieno il filone, con opere che riscuotono grande successo. Si pensi alla commedia teatrale *East is East*, poi diventata film nel 1999 (diretto da Damien O'Donnell), e ai film di Gurinder Chadha, *Bhaji on the Beach* (1993) e *Bend it Like Beckham* (2002), oppure alla fortunata sit-com *Goodness Gracious Me*, prodotta dalla BBC 2 e andata in onda tra il 1998 e il 2000, opera di un team di scrittori anglo-indiani, tra i quali Meera Syal, il cui registro prevalente è quello della satira e del *black humour*. Protagonista una famiglia indiana di immigrati "anglicizzati", che ha scelto di trasformare il proprio cognome da Kapoor a Cooper, preferisce il *roast lamb* al *curry* e intrattiene gli ospiti discutendo di cricket e del tempo atmosferico. Nell'episodio intitolato *An invitation to dinner*, due famiglie indiane si scambiano cortesie nel corso di una conversazione da salotto, secondo lo stile dei nativi inglesi. E quando un mattone, scagliato da un gruppo di punk, entra dalla finestra, accompagnato dal biglietto, «Pakis go home», dopo un attimo di sgomento, tutti si trovano d'accordo nel commentare: «Quite right». Con una flemma tipicamente inglese la padrona di casa si china a raccogliere il mattone e va a riporlo in cima a una pila che colleziona assieme ai vari biglietti di insulto¹⁰.

Tra le opere narrative comiche di maggiore impatto va menzionato il fortunato romanzo *White Teeth* dell'allora poco più che ventenne Zadie Smith (2000), che individua nei denti la metafora centrale per stigmatizzare gli atteggiamenti razzisti degli inglesi. Lo fa non solo utilizzando nelle titolazioni dei capitoli termini come «molars», «canines» e «Root Canals» e sfruttando ogni assonanza e valenza metaforica (*roots/routes*)¹¹, ma anche con episodi che rivelano profondi pregiudizi razziali, a volte inconsapevoli, come ad esempio nello stereotipo del bianco abbagliante della dentatura dei neri, «marker of Blackness as well as an identifier of difference» (Thompson, 2005, p. 124). Particolarmente significativo in tal senso l'episodio in cui tre bambini, due dei quali figli di immigrati dal Bangladesh e la terza figlia di un inglese e una giamaicana, si recano a consegnare una borsa di cibo al vecchio reduce Mr Hamilton come parte di un servizio sociale per la comunità. Dopo qualche incertezza e diffidenza iniziali, il vecchio li lascia entrare e offre ai bambini tè e biscotti. Ben presto, tuttavia, l'impressione iniziale dei bambini di trovarsi davanti a una sorta di *bird man*, un essere elegante e gentile, è destinata a trasformarsi in quella minacciosa dell'orco delle fiabe. Il vecchio Mr Hamilton, ormai sdentato, scopre di non potere utilizzare i doni dei bambini perché ha problemi di masticazione e, mentre tenta di incoraggiarli a prendersi cura dei propri denti, insinua subito dopo che non sempre una dentatura smagliante è cosa saggia per i neri: «When I was in the Congo, the only way I could identify the nigger was by the whiteness of his teeth, if you see what I mean. Horrid business. Dark as buggery, it was. And they died because of it, you see? Poor bastards. [...] See a flash of white and bang! [...] The decision of the gun. So quick, children. So brutal. Biscuit?» (Smith, 2000, pp. 171-2)¹².

Anche la poesia adotta il linguaggio della satira per rovesciare stereotipi e pregiudizi: nella raccolta *The Fat Black Woman's Poems*, ad esempio, Grace Nichols (1984), sulla base di una fantasia ricorrente nell'immaginario bianco nei confronti della donna nera, crea il personaggio della Fat Black Woman, «Heavy as a whale / eyes beady with contempt» (*The Assertion*, p. 8), trasformandola in una nuova icona di bellezza, pigra e sensuale, che brinda all'ipotetica vittoria al concorso di Miss Mondo di una

donna “in carne”, se non proprio grassa e nera, «will some Miss (plump at least / if not fat and black) uphold her name» (*Looking at Miss World*, p. 20). La rivendicazione di un diverso canone estetico: «If my fat/was too much for me/ I would have told you / I would have lost a stone / or two. [...] But as it is / I'm feeling fine. [...] Come up and see me sometime» (*Invitation*, p. 12) si esprime in altre poesie come asserzione di un *fat self*: «Fat is / as fat is / as fat is/ Fat does / as fat thinks / Fat feels / as fat please / Fat believes...» (...*And a Fat Poem*, p. 17), oppure nelle riflessioni sarcastiche sulla cultura occidentale:

Steatopygous sky
 Steatopygous sea
 Steatopygous waves
 Steatopygous me
 O how I long to place my foot
 on the head of anthropology
 to swig my breasts
 in the face of history
 to scrub my back
 with the dogma of theology
 to put my soap
 in the slimming industry's
 profitsome spoke
 (*Thoughts drifting through the Fat Black Woman's head while having a full bubble bath*, p. 15)

Un altro stereotipo – quello dell'angoscia di identità dell'artista nero – viene preso a bersaglio in una poesia di Benjamin Zephaniah (2001), *Knowing Me*, in cui il poeta fa la satira della mercificazione dell'*angry black poet*, confuso e frustrato per la perdita delle radici, mentre lui si sente perfettamente a suo agio («I am all that Britan is about / I'm happening as we speak»):

According to de experts
 I'm letting my side down,
 Not playing the alienation game
 It seems I am too unfrustrated
 [...]
 I have now reached the stage
 Where I am sick of people asking me if I feel British or West Indian,
 African or Black, Dark or Lonely, Confused or Patriotic.
 The thing is I don't feel lost.
 [...]
 I don't need an identity crisis to be creative,
 I don't need an identity crisis to be oppressed.
 (Zephaniah, 2001, pp. 62-3)

Nella poesia di Zephaniah, attraversata da una forte vena di ironia e autoironia in cui spesso il creolo o l'uso “improprio” dell'inglese sono utilizzati come arma di disturbo del canone linguistico standard, emerge con chiarezza la rivendicazione di una appartenenza e l'affermazione dell'identità Black British. Allo stesso tempo

Zephaniah non abbassa la guardia nel denunciare le conseguenze nefaste dell'imperialismo e del colonialismo occidentale e la capacità dell'*establishment* di indebolire la combattività e la lucidità critica degli artisti neri con premi e onorificenze. Ha fatto scalpore il suo rifiuto dell'ambita onorificenza OBE (Order of the British Empire) con una lettera a Tony Blair, pubblicata sul "Guardian" del 27 novembre 2003, in cui attacca senza mezzi termini chi osa premiarlo associando il suo nome alla parola "impero". Gli argomenti vengono ripresi nella poesia *Bought and Sold*, rivolta agli artisti neri affinché non facciano il gioco del sistema e si trasformino in parodie di se stessi, esibendo il look esotico dell'artista rasta o del «ghetto blaster» per compiacere il pubblico, sottovalutando la perdita di autonomia critica che ne deriva: «Smart big awards and prize money / Is killing off black poetry. [...] The empire strikes back and waves, / Tamed warriors bow on parades. [...] You look like a dreadlocks Rasta, / You look like a ghetto blaster, / But you can't diss your paymaster / And bite the hand that feeds you» (Zephaniah, 2001, p. 15).

L'interesse maggiore della letteratura della migrazione e delle sue più recenti propaggini – almeno per la critica letteraria – risiede nella sua dirompente carica innovativa rispetto al canone, manifestata fin dalle origini nell'adozione di un linguaggio ibrido, irriverente, trasgressivo. Un linguaggio che ha contribuito a forzare i confini delle letterature nazionali, spesso capovolgendone valori e significati, e che è servito a riconfigurare – con ironia, senso della satira e autoparodia – l'esperienza stessa della migrazione.

Note

1. Il richiamo a Fanon non è casuale: in quegli anni in Inghilterra si manifestò un rinnovato interesse per le idee di Fanon soprattutto da parte degli artisti neri. Cfr. il Convegno presso l'ICA di Londra del 1995, i cui atti sono pubblicati in A. Read (ed.), *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*, London ICA-Bay Press, Seattle 1996.

2. Tre gli intrecci principali del romanzo: il primo ha per protagonisti i due attori indiani; il secondo riguarda il profeta Mahound e la sua nuova religione; il terzo il pellegrinaggio attraverso l'India condotto dalla giovane profetessa Ayesha, la ragazza farfalla. Il bizzarro ingresso dei due uomini in Inghilterra è di per sé metafora della migrazione come processo di morte e rinascita: l'essere sopravvissuti al disastro aereo rappresenta una nuova nascita, l'ingresso nel nuovo mondo.

3. «Literally "spoons", the *chamchas* are for Rushdie those collaborators under independence who have propped up the post-colonial status quo; even after the departure of the Raj, Rushdie observes, the Empire continues to grow fat by being "spoon-fed"» (Brennan, 1989, p. 86).

4. Rushdie ricorre spesso alla pratica joyciana delle parole *portemanteau*, risultato di compressioni o di disarticolazioni, come nei vari nomignoli per Londra: «Elloven Deeowen» dalla sillabazione delle lettere che compongono London e «Babylondon», dalla contrazione di Babylon e London.

5. *Nation language* è la lingua parlata in gran parte dell'arcipelago caraibico, in cui si esprimono le diverse componenti dell'area sommersa del dialetto legate alla radice africana e all'oralità. «We in the Caribbean have a [...] kind of plurality: we have English, which is the imposed language on much of the archipelago. It is an imperial language, as are French, Dutch and Spanish. We also have what we call creole English, which is a mixture of English and an adaptation that English took in the new environment of the Caribbean when it became mixed with the other imported languages. We have also what is called *nation language*, which is the kind of English spoken by the people who were brought to the Caribbean, not the official English now, but the language of slaves and labourers, the servants who were brought in» (Brathwaite, 1984, pp. 5-6).

6. «I wrote a modified dialect which could be understood by European readers, yet retain the flavour and essence of Trinidadian speech» (Fabre, 1988, p. 66).

7. «The term “Black” was coined as a way of referencing the common experience of marginalisation in Britain and came to provide the organising category of a new politics of resistance among groups and communities with, in fact, very different histories, traditions, and ethnic identities» (Hall, 2000, p. 163).

8. Sebbene questa letteratura esista da più di mezzo secolo, solo recentemente si è cominciato a parlare di una letteratura Black British e della sua tradizione. Il cinquantenario dell’arrivo in Inghilterra, a Tilbury, della nave ss Empire Windrush dalle Indie Occidentali, con il suo carico di immigrati, è stato accompagnato da molte celebrazioni (tra cui un serial televisivo trasmesso dalla BBC) e da una ricca fioritura di opere critiche che hanno fatto emergere in tutta la sua varietà una tradizione di letteratura dell’immigrazione in larga parte ignorata. Gli studi di Bruce King, James Procter, Sushela Nasta, per citare alcuni degli studiosi più importanti nel settore, hanno non solo recuperato un archivio di testi letterari, saggistici e poetici, scritti a partire dalla fine degli anni Quaranta del XX secolo ai nostri giorni, ma anche ricostruito il contesto culturale in cui è stata prodotta la letteratura scritta in inglese da autori di origine caraibica, asiatica, africana, stabilitisi in Inghilterra.

9. Cfr. i saggi della raccolta curata da S. Hall, P. du Gay, *Questions of Cultural Identity*, Sage, London 1996 e P. Gilroy, *There Ain’t No Black in the Union Jack*, Routledge, London 1987.

10. Cfr. in proposito l’articolo di S. Campagna, *Can the “Subaltern” Laugh? A Weightless Migrant Metaphor*, in Monti, Douthwaite (eds.) (2003).

11. «Her controlling metaphor of teeth is original; moreover, by naming her flashback chapters “Root Canals”, she hints at the roots/routes duality of migrancy» (Ball, 2004, p. 242).

12. Secondo Molly Thompson: «The notion of *white teeth* in the book’s title is therefore a novelistic absent centre that satirically subverts its own significance by suggesting that these attributes are not innate but are artificially constructed» (Thompson, 2005, p. 126).

Bibliografia

- BALL J. C. (2004), *Imagining London*, University of Toronto Press, Toronto.
- BHABHA H. K. (1990), *Dissemination, Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation*, in Id. (ed.), *Nation and Narration*, Routledge, Abington and New York.
- ID. (1994), *The Location of Culture*, Routledge, London and New York.
- BRAITHWAITE K. E. (1984), *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*, New Beacon Books, London.
- BRENNAN T. (1989), *Salman Rushdie & The Third World*, Macmillan Press, London.
- FABRE M. (1988), *Samuel Selvon: Interviews and Conversations*, in Nasta (ed.) (1988).
- FANON F. (1967), *I dannati della terra*, Einaudi, Torino (ed. or. *Les damnés de la terre*, La découverte, Paris 1961).
- ID. (1972), *Il negro e l’altro*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. *Peau noire masques blancs*, Seuil, Paris 1952).
- FRASER R. (2000), *Lifting the Sentence. A Poetics of Postcolonial Fiction*, Manchester University Press, Manchester.
- GANE G. (2002), *Migrancy, the Cosmopolitan Intellectual, and the Global City in “The Satanic Verses”*, in “Modern Fiction Studies”, Spring 2002, pp. 18-49.
- HALL S. (2000), *New Ethnicities*, in Procter (ed.) (2000).
- ID. (2002), *Calypso Kings*, in “The Guardian”, Friday 28 June.
- KALLINEY P. (2002), *Globalization, Postcoloniality, and the Problem of Literary Studies in “The Satanic Verses”*, in “Modern Fiction Studies”, 48, 1, Spring 2002, pp. 50-82.
- KUREISHI H. (1991), *The Buddha of Suburbia*, Faber and Faber, London.
- JOHNSON L. K. (2002), *Mi Revalueshanary Fren. Selected Poems*, Penguin Books, Harmondsworth.
- LAKHOUS A. (2006), *Scontro di civiltà per un ascensore in piazza Vittorio*, E/O, Roma.

- MONTI A., DOUTHWAITE J. (eds.) (2003), *Migrating the Texts: Hybridity as a Postcolonial Literary Construct*, L'Harmattan Italia, Torino.
- NAIPAUL V. S. (1969), *The Mimic Men*, Penguin Books, Harmondsworth (1^a ed. 1967).
- NASTA S. (ed.) (1988), *Critical Perspectives on Sam Selvon*, Three Continents, Washington (DC).
- ID. (2002), *Home Truths. Fictions of the South Asian Diaspora in Britain*, Palgrave, London.
- NICHOLS G. (1984), *The Fat Black Woman's Poems*, Virago Press, London.
- OYEDEJI K. (2005), *Prelude to a Brand New Purchase on Black Political Identity*, in Sesay (ed.) (2005).
- PROCTER J. (ed.) (2000), *Writing Black Britain*, Manchester University Press, Manchester.
- PROPP V. J. (1988), *Comicità e riso*, Einaudi, Torino.
- RUSHDIE S. (1988), *The Satanic Verses*, Viking, London.
- ID. (1991), *In Good Faith*, in Id., *Imaginary Homelands*, Granta, London.
- SELVON S. (1995), *The Lonely Londoners*, Longman, London.
- SESAY K. (ed.) (2005), *Write Black, Write British*, Hansib, Herford (1^a ed. 1954).
- SMITH Z. (2000), *White Teeth*, Hamish Hamilton, London.
- SPIVAK G. (1993), *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York and London.
- SRIVASTAVA N. (2001), *The Multi-Lingual Context of Indian Fiction in English*, in "Anglistica", 5, 1-2, pp. 105-23.
- SULERI S. (1992), *The Rhetoric of English India*, The University of Chicago Press, Chicago.
- THIEME J. (2003), «*The World Turn Upside Down*»: *Carnival Patterns in "The Lonely Londoners"*, in Zehnder (ed.) (2003).
- THOMPSON M. (2005), «*Happy Multicultural Land?*». *The Implications of an «Excess of Belonging» in Zadie Smith's "White Teeth"*, in Sesay (ed.) (2005).
- Y. B. (2003), *Allah superstar*, Einaudi, Torino.
- ZEHNDER M. (ed.) (2003), *Something Rich and Strange. Selected Essays on Sam Selvon*, Peepal Tree, Leeds.
- ZEPHANIAH B. (2001), *Too Black, Too Strong*, Bloodaxe Books, Tarnset (Northumberland).