



---

---

## Le ultime opere di Toni Morrison: testamento e dono di responsabilità

*Alessandra De Angelis*

*Università degli Studi di Napoli "l'Orientale"*

*diotima76@hotmail.it*

Quattro anni prima di morire, e tre anni dopo *Desdemona* (2012), riscrittura musicata dell'*Othello* di William Shakespeare, Toni Morrison affidò la sua saggezza profonda e tagliente all'ultimo romanzo, *God help the Child* (2015). Entrambe le opere ci mostrano ancora la superiorità letteraria di Morrison, colei che sa "come scrivere per sempre" lasciando in eredità dei passaggi sontuosi e adamantini, capaci di custodire, far rilucere e moltiplicare il mistero della vita, ma anche di ridurre la narrazione fin quasi alle ossa, per introdurci al mistero della morte. Il suo testamento, offerto al pubblico del Nobel attraverso la "favola" della vecchia griot, si riconferma, in queste ultime opere letterarie, come un invito ambiguo e imprevedibile a una responsabilità condivisa che non può essere obbligata né chiarita, senza finali certi o inappellabili, complicata dall'indecidibilità. A noi il compito di scegliere cosa farne: ibridarlo perché viva più intensamente possibile, o scarnificarlo, per restituirlo trasformato nella sua essenza elementale, al di là del soggetto occidentale produttore di linguaggio, di potere e di una storia unica.

**Alessandra De Angelis** è Dottora di Ricerca in "Studi culturali e postcoloniali del mondo anglofono", con una tesi sulle scritture e le forme artistiche del Sudafrica post-apartheid, presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", dove è stata Cultrice della materia in Letteratura Inglese e ha insegnato in un Seminario di letteratura inglese postcoloniale; con altre studiose e con il prof. Iain Chambers, ha lavorato con un assegno di ricerca post-doc al Progetto MeLa\*. Museums and libraries in an age of migration, per esplorare le potenzialità di una museologia postcoloniale. Attualmente insegna nella scuola secondaria di primo grado, dove continua a coltivare l'amore per le culture, le sensibilità e le scritture "altre".



*Raccontare è anche oltrepassare i confini tra vita e morte. (Curti 2018, 9)*

*La Madre della Creazione è sempre anche la Madre della Morte, e viceversa. Per via di questa duplice natura doppia, o duplice compito, il grande lavoro che ci aspetta [...] consiste nell'apprendere il ritmo di entrambe le cose, consentire a ciò che deve morire di morire, e a ciò che deve vivere di vivere. (Estes 1993, 10)*

*Nous sommes structurellement des survivants, marqués par cette structure de la trace, du testament. (Derrida 2005, 54)*

### “Questa cosa che abbiamo fatto – insieme”

Le ultime produzioni letterarie di Toni Morrison – *Desdemona* (2012), la riscrittura in canto e prosa di *Othello* di William Shakespeare, e il romanzo *God Help the Child* (2015) – sembrano non essere all'altezza delle opere precedenti, mostrandosi apparentemente manchevoli di costruzione di trama, di dialogo e di scavo incisivo dei personaggi. A tratti, esse appaiono “monche”, provocando il sospetto che l'età, con l'inaspettato peso di tragedie quali la morte del figlio Slade, abbia fatto perdere colpi alla scrittura di Morrison, considerata la differenza stilistica tra le sue ultime opere e le prime produzioni di grande scavo psicologico quali *The Bluest Eye* (1970) oppure di ampia orchestrazione e respiro, come *Song of Solomon* (1977) e, soprattutto, *Beloved* (1987), il capolavoro che le valse il Premio Pulitzer aprendola al riconoscimento internazionale del Premio Nobel, seguito da *Jazz* (1992) e *Paradise* (1997).<sup>1</sup>

In realtà, Toni Morrison riversa una saggezza profonda e tagliente nei suoi ultimi scritti, che, come sempre, riescono a creare mondi di parole con le “mani” e con le “braccia” metaforicamente strappatele dalla morte del figlio, sopravvivendo alla vita e alla morte stessa.<sup>2</sup> Le pagine prodotte alla fine della sua carriera non sono né scabre né scarne, “incomplete” o “grezze”, come Kara Walker chiosa in una recensione severa, ingenerosa e, a tratti, incomprensibilmente arida di *God Help the Child*.<sup>3</sup> Se Morrison si dichiara autobiograficamente mutilata, la sua opera non lo è, anche quando si mostra “scarnificata”. Mi ha profondamente colpito ciò a cui accenna Morrison, rispondendo, nel contesto di una conversazione su *God Help the Child* (che è forse il suo romanzo più vivo e ricco di futuro), a una domanda sulla morte di Slade, con voce cava, fonda e, allo stesso tempo, misurata e lieve, come se parlasse da un luogo interno la cui gravità è più

---

<sup>1</sup> Slade Morrison, morto nel 2010, aveva pubblicato diversi libri per bambini insieme alla madre.

<sup>2</sup> La metafora delle braccia è quella che la stessa Morrison usa per rispondere a una domanda sulla perdita del figlio: “The death of my son is so powerful, so endless, so without closure [...] it's beyond being effective, it's like losing arms [...] as long as he's dead, why should I forget?” (Morrison 2015b, n.p.). La trascrizione è mia.

<sup>3</sup> Walker riconosce la superiorità letteraria di Morrison in alcuni passaggi di scrittura adamantina, che non riescono, tuttavia, a dare luce a ciò che, nel complesso, ella legge né più né meno che come una corona di banalità in una semplice “favola”: “But too often we get a *curt fable instead*, one more interested in outrage than possibilities for empathy [...] I was left *hungering for warmth*”. E ancora: “In *God Help the Child*, however, we get clipped *first-person confessionals* and *unusually vague landscapes*.” (Walker 2015; corsivo mio).

densa che sulla Terra: i legami tra la morte, la sopravvivenza impossibile e ineludibile, e la scarnificazione della scrittura. Il ricordo è andato all'ultima intervista di Jacques Derrida, dove il filosofo dichiarava: “Non vorrei lasciare spazio all’interpretazione secondo la quale la sopravvivenza stia piuttosto dal lato della morte, del passato, che della vita e dell’avvenire. No, per tutto il tempo [...] è *la vita più intensa possibile*” (Derrida 2005, pp.; corsivo mio).

L’eredità vitale e intensa di Morrison, che sa “come scrivere per sempre”, sembra arrivare proprio da quelle opere-testamento che appaiono più spoglie e più ricche di silenzio.<sup>4</sup> Ciò che resta è un’eredità simbolica ambigua, come la sorte dell’uccello nelle mani della cieca saggia nella parabola con cui Morrison, nel 1993, incantò la platea del Premio Nobel portandola dove ella voleva, inchiodandola a un forte impegno di responsabilità. In nessuna opera mai, la scrittrice ha chiuso il cerchio delle narrazioni con finali certi e inappellabili, anche quando così sembra ad una lettura ingenua; piuttosto, ci abbandona all’indecidibilità, perché è là che possiamo crescere e decidere cosa fare dei doni dispensati dalle sue mani. È la forma intensiva della vita che, come per Derrida, salva e tramanda? La responsabilità esiste nell’accettazione del silenzio, di una narrazione apparentemente interrotta e, spesso, aporetica, dove la ragione e l’abitudine del pensiero logico si abbandonano all’impredicibile e all’evenemenziale? A una storia che non è mai data del tutto, ma che resta sempre da “riscriversi insieme”?<sup>5</sup>

La storia che Morrison reinventa e tramanda alla platea del Nobel – straordinario appello postcoloniale e decostruzionista a favore della liberazione, della preservazione e della moltiplicazione del linguaggio e di Babele – è un’apologia della parola-verità, da decostruire nei significanti mortiferi del potere che ne decretano l’agonia, separando i parlanti dal loro cuore e dalla loro creatività, dunque, dalla possibilità di contatto con l’altro. La lingua di Morrison è sempre a favore di una crescita che si articola nella molteplicità delle storie sul mondo. È una lingua da favola (così come, in parte, in *God Help the Child*) che, nella sua ossatura tramandata di cultura in cultura, si riduce a poche battute, con un finale che resta una morale aperta che, più che da interpretare, è da “costruirsi insieme”. Ne trascivo qui alcuni passaggi essenziali:

“Once upon a time there was an old woman. Blind. Wise.”[...]  
 One day the woman is visited by some young people who seem to be bent on disproving her clairvoyance and showing her up for the fraud they believe she is.  
 [...]  
 They stand before her, and one of them says, “Old woman, I hold in my hand a bird. Tell me whether it is living or dead.”[...]  
 Finally she speaks and her voice is soft but stern.  
 “I don’t know”, she says. “I don’t know whether the bird you are holding is dead or alive, but what I do know is that it is in your hands. It is in your hands.” (Morrison 1993, n.p.)

Ai ragazzini che la scherniscono in modo arrogante e privo di sensibilità, come povere anime congelate in un’armatura di indifferenza, la *griot* afroamericana e cieca offre il dono misterioso di parole che contengono l’incertezza del presente e del futuro,

<sup>4</sup> “I know how to write forever”, dichiara Morrison, rivelando il suo segreto: “Writing is control, nobody tells me what to do, it’s mine, it’s free. It’s a way of thinking.” (Morrison 2015b, n.p.). La scrittura è pensiero e decisione, *agency*.

<sup>5</sup> La questione del dono richiama, ancora una volta, quella della responsabilità, così come della morte e dell’abbandono. Si veda Derrida 1991 e 1999.

insieme alla restituzione di una responsabilità. Il dono si trasforma in un testamento da “scriversi insieme”, che inizia con una domanda e finisce, senza chiudersi, con il riconoscimento dell’infinito miracolo dell’umano: il linguaggio. La storia non è più solo una storia, o una storia sola, ma si configura come lo spazio di un confronto che abbraccia e custodisce il potenziale intensivo di ogni storia a-venire, la fucina del linguaggio come atto poetico comunitario, molteplice, in fieri, che risveglia la coscienza dell’umanità grazie al mistero retorico di un silenzio prolungato, assorbente e ambiguo con cui la vecchia attende le parole dei ragazzini. Grazie alla scarnificazione, al ridursi, al fare un passo indietro della voce, il nuovo può avanzare per costruire insieme un atto linguistico originale, non condizionato da alcuna eredità mortifera. “That *silence is deep*, deeper than the meaning available in the words she has spoken. It shivers, this silence, and the children, annoyed, fill it with *language invented on the spot*” (Morrison 1993, n.p.; corsivo mio).

Cosa significa, qui, “fare lingua insieme”? Provo a spiegare attingendo alla terminologia evuzionista e radicale offerta da Donna Haraway, futuristicamente lontana dalla scrittura di Morrison, eppure così vicina al cuore del problema posto dalla scrittrice afro-americana: l’eredità condivisa e il fare insieme indeboliscono le pretese autodeterminanti e autopoietiche del soggetto occidentale cartesiano. L’invito alla platea del Nobel corrisponde a ciò che Haraway chiama “simpoiesi”, letteralmente la “con-creazione” fra organismi che, nel costellarsi delle disseminazioni semantiche, si costituisce più che come un mero fare: il *divenire insieme* delle parentele inaspettate, delle affiliazioni intergenerazionali, interspecie, eterologhe e simboliche, il legarsi “oltre” i vincoli di sangue che Haraway definisce come “making kin”:

I think that the stretch and recomposition of kin are allowed by the fact that all earthlings are kin in the deepest sense, and it is past time to practice better care of kinds-as-assemblages (not species one at a time). Kin is an assembling sort of word. [...] kin are unfamiliar (outside what we thought was family or gens), uncanny, haunting, active. (Haraway 2016, 103)

Se la letteratura di Morrison non è fantascientifica, senza mai allontanarsi dall’umano ma configurandosi, come nota Zadie Smith, quale apoteosi e matrice di un vero e proprio “umanesimo radicale”,<sup>6</sup> il rapporto tra la *griot* e i ragazzini, che le chiedono delle storie per aprirsi all’amore delle parole che curano sfidando, è un modo di fare simbiosi e di lasciarsi nutrire dall’“allattamento” simbolico del linguaggio. Nella parabola, l’incontro/scontro fra le generazioni favorisce l’accadere di eventi inaspettati, capaci di riformulazioni e rimodulazioni dei mondi semiotici, non a partire da nuclei biologici dati e immutabili – l’amore, la famiglia, il colore, il corpo – ma all’interno di nodi di relazione improvvisati, estemporanei, da cui le soggettività si costituiscono in simbiosi con altre, contaminate e cooperanti; successivamente, con la loro crescita e disseminazione, il linguaggio prolifera, e le storie ricreano i sensi molteplici del mondo. La relazione semiotica con l’antenata diventa la forma di una eredità simbolica: *l’eredità* non è il messaggio, la storia o il significato, ma *la relazione* stessa, che è l’unica capace di produrre significanti e significati condivisi e sempre in atto.

Chi custodisce il prezioso uccello, credendo di avere preso in giro e umiliato l’altra, è messo in scacco dalla visione femminile che ribalta le sorti del discorso offensivo e violento, trasformandolo in atto sospeso, performativo e carico di responsabilità

---

<sup>6</sup> “If it is a humanism, it is a radical one, which struggles toward solidarity in alterity, the possibility and promise of unity across difference” (Smith 2022, xxx).

nell'attesa ansiosa di una risposta che non arriva. Ciò che arriva, con un sorriso soddisfatto e forse sornione, che non ci è però dato di vedere, è l'apparente assenza di linguaggio. Il "desiderio della mancanza", per usare una locuzione lacaniana, elicitava nuove possibilità di significazione nel tentativo di farsi "toccare" dalla donna, che, nella sua apparente torre di avorio e di dolore, si rifiuta di accarezzare con le parole, lasciando, paziente e fiduciosa, che le cose accadano. Così l'indecidibilità delle sorti dell'umano è affidata al processo del conflitto intergenerazionale che crea il movimento verso il futuro, qualunque esso sia, nella consapevolezza che nulla è certo, se non il passaggio stesso di consegne che potrebbero non essere accettate: fare insieme o divenire speranza insieme costruisce la *simpoiesi* mai scontata. "I trust you now. I trust you with the bird that is not in your hands because you have truly caught it. Look. How lovely it is, this thing we have done – together" (Morrison 1993, n.p.).

### **Il testamento di *Desdemona***

Le voci delle scritture di Morrison testimoniano il trauma, l'abuso, la soluzione e la ricomposizione della comunità dopo la morte e l'irricomponibilità integrale del lutto. Esse restituiscono dignità simbolica alle storie sommerse e subalterne, spezzate dal razzismo e dal silenzio, che ritornano come traumi fantasmatici a complicare le esistenze dei personaggi, dando spessore e profondità alle restituzioni piatte e stereotipate della storia, delle soggettività e delle relazioni, come in *Beloved*, opera che si eleva a testimonianza etico-estetica della Letteratura, in quanto spettro del rimosso dell'umanità e manifesto di un umanesimo radicale che sublima la sua differenza.

In *Beloved* è la testimonianza fantasmatica della vita adolescente a scatenare il ricordo degli eventi e il tumulto della psiche: la vita della bambina sospesa e spezzata nella primissima infanzia da Sethe, la madre impazzita di terrore davanti all'intollerabile minaccia del passato carico dell'orrore della schiavitù e che torna, dalla piantagione, a riprendere lei e la sua discendenza. Articolata dapprima nelle tracce decise ma ambigue del fantasma – impronte infantili su una torta, gallette sbriciolate lungo la soglia, rumori senza causa apparente – la testimonianza prende corpo e voce, letteralmente, nel linguaggio, dalla sintassi incompiuta, della bambina incarnata nel corpo di una ragazza diciannovenne, Beloved, che parla la lingua della simbiosi totalizzante con la madre Sethe, la schiava scappata dalla piantagione. La relazione simbiotica tra Sethe e Beloved, uccisa quando ha poco più di due anni per risparmiarle il ritorno in schiavitù, resta irrisolta, oltre che per i tempi e le circostanze dell'azione mortale, anche perché essa deve testimoniare simbolicamente il legame genealogico femminile spezzato, che assurge a segno del rimosso non elaborato della civiltà occidentale.

Il romanzo, forse il più importante mai scritto sulla schiavitù e sulla razza, cattura e inchioda al mistero. Fantasmici e rimossi, orrori e splendori, si articolano tra l'abisso della schiavitù e la vertigine della liberazione; esso non tratta solo della questione dell'eredità e della responsabilità, ma, grazie ad un linguaggio sontuoso, dà voce al "sublime", alla "bellezza" e al "perturbante" della letteratura afroamericana, attraverso legami discorsivi che intrecciano tutte le esperienze umane, anche le più indicibili, quali quelle più estreme della violenza coloniale, che sembrano oltrepassare il limite logico del pensabile e del narrabile. Lidia Curti ha ampiamente argomentato come alla radice delle riflessioni filosofiche e le sperimentazioni estetiche occidentali sul "perturbante" e il "sublime" vi siano spesso un corpo e una coscienza femminili rimossi perché percepiti come troppo minacciosi, e ritornanti in altre forme più "mostruose" ma allo stesso tempo più addomesticabili, perché imbrigliate nel cuore della poetica che tenta di dare loro

forma estetica: “Il sublime femminile elude ed eccede la rappresentazione e allo stesso tempo ne è oggetto ossessivo: è comunque la ‘cosa’ cui tende ogni rappresentazione” (Curti 2018, 14).

Così *Beloved*, il fantasma riapparso dal fiume grondando una placenta simbolica sulla soglia di Sethe e la sua famiglia, al 124 di Bluestone Road, è venuta come non-umana incarnata in donna, perennemente assetata d’acqua e d’amore, per raccontare proprio ciò che non potrebbe essere narrato, dando corpo e testimonianza al rimosso della schiavitù e delle genealogie interrotte, che è ciò che spezza la sacralità della vita.<sup>7</sup> La testimonianza – così come le grandi categorie del ricordo, del perdono e della promessa, tutte presenti con varie sfumature di intensità nelle opere di Morrison – lascia emergere una forte dimensione relazionale, che si traduce nell’affidarsi completamente all’altro, trasformando la soglia liminale in una agorà dove confliggono la storia, la politica, le relazioni e la natura stessa dell’umano (Ricoeur 2003, 232-33), anche le esperienze più *intestimoniabili*, che sconfinano in una “inumanità senza pari rispetto all’esperienza dell’uomo ordinario” (Ricoeur 2003, 249)<sup>8</sup>. Eppure, la testimonianza integrale è possibile solo sulla soglia violenta del terrore, dove è sempre passibile di scomparire, dove la categoria stessa dell’“umano” è a rischio di dissoluzione.

Questa dimensione comunitaria è pienamente affrontata da Morrison anche in *Desdemona*, la riscrittura e il “contraltare” in canto e voce della tragedia *Othello* di William Shakespeare, creata insieme alla cantautrice maliana Rokia Traoré, che è autrice anche delle musiche, e messa in scena con la regia di Peter Sellars nel 2012.<sup>9</sup> Nell’opera c’è già parte del testamento/testimonianza, comunitario e controverso che parla di responsabilità e che si definirà in *God Help the Child*, dopo essere stato introdotto da *Beloved*. Quest’ultimo, infatti, si chiude con l’atto rituale che resta ai limiti del sacro – le donne della comunità, finalmente riavvicinate a Sethe, quasi uccisa dall’amore estremo della figlia, mandano via il fantasma, salvandole la vita – e con l’ambiguità dell’ingiunzione che sancisce l’indecidibilità dell’intera storia della schiavitù e, forse, dell’intera umanità, affidandola alla responsabilità dell’interpretazione del linguaggio: “... this is not a story to pass on” (Morrison 1987, 324, corsivo mio).<sup>10</sup>

Se *Othello* è lo spettacolo della vista, la scena delle ossessioni umane e dei fantasmi della mente, *Desdemona* è il teatro della voce e del suono, che accoglie e dà nuova dignità lirica alla testimonianza delle figure del margine; in esso si possono ascoltare tutte le versioni della tragedia, grazie alla bellezza della poesia e del canto, per trovarvi infine la pace. I personaggi sono chiamati a testimoniare post-mortem i loro vissuti traumatici, i sentimenti e i pensieri che ne scaturiscono, ad aprire la scena a ciò che precede, eccede e supera la scena elisabettiana di *Othello*. In virtù della musica, realizzata da Mamah Diabaté, Mamadyba Camara, Fatim Kouyaté e Bintou Soumbounoula, la protagonista sembra essere l’Africa, che, in Shakespeare, si limita al volto dipinto di nero del Moro e al sentore esotico di un luogo lontano e nobile, e che, in Morrison, diversamente, prende corpo e parola nella nutrice di Desdemona, la Barbary/Sa’an solo marginalmente

<sup>7</sup> Si legga ancora Curti sulla simbologia acquatica in *Beloved*, e sul ritorno del rimosso della schiavitù come “rimemorata” delle storie obliterate dalla Storia. (Curti 2018, 104-8).

<sup>8</sup> Sul concetto di testimonianza “intestimoniabile” si leggano Primo Levi (1986), Giorgio Agamben (1998) e Paul Ricoeur (1997 e 2003).

<sup>9</sup> Qui tratto l’opera come scrittura lirica, non come messa in scena.

<sup>10</sup> Se “questa non è una storia da tramandare, una storia da tralasciare”, l’impasse è il simbolo stesso del colonialismo come narrazione. L’aporia di una storia tragica e negata, sempre ritornante in modi imprevedibili e differenti.

menzionata nell'originale shakespeariano. Co-protagonista, se così si può dire, è l'amore, sia nella relazione eterosessuale, intesa in Morrison come confronto serrato, rivelazione e agone di verità e, infine, di liberazione (laddove, nel campo scopico dell'opera di Shakespeare, esso si trasforma, nell'arco di poche ore, da ammirazione e venerazione nel sospetto e nell'allucinazione, quali aberrazioni della visione) – sia l'amore tra donne, solidale, complesso, e ricco di sospetto.

La pièce prende il nome da colei che, in *Othello*, si manifesta come un'adolescente innamorata e mansueta, umile e devota, vittima di un destino e di un compagno "barbaro" cui non può o vuole opporsi, perché sola al mondo, separata da se stessa e dalla genealogia femminile, privata di forza. Qui, al contrario, Desdemona ritorna dal regno delle anime come una donna matura e consapevole, che inizia il racconto della sua sovversione delle profezie familiari sul destino femminile, la sua fiera volontà di essere altro dal nome che dovrebbe decretare la sua sorte: "My name is Desdemona. The word, Desdemona, means misery. It means ill fated. It means doomed [...]. They were wrong. They knew the system, but they did not know me. I am not the meaning of a name I did not choose." (Morrison 2012, 13).

Il secondo personaggio principale, Barbary/Sa'ran, la balia menzionata nell'*Othello* senza riferimenti alla sua provenienza africana, è vocalmente inscenata da Traoré, e dapprima introdotta da Desdemona nei racconti della propria infanzia, ribelle, gioiosa e indomita. Barbary, come la chiamano tutti, è l'unica persona che le ha dato quell'amore materno che è necessario per crescere creativa e libera nell'oppressione familiare e patriarcale: "My solace in those early days lay with my nurse, Barbary. She alone encouraged a slit in that curtain. Barbary alone conspired with me to let my imagination run free. [...]" (Morrison 2012, 18). È la stessa Barbary a rivendicare il nome di Sa'ran, rimproverando Desdemona di non averla mai considerata per ciò che ella è, e per il ruolo che deve svolgere nel copione egemonico coloniale, rivelando l'ingenuità orientalista e inconsapevole con cui la sua "padrona" parla, guarda e ama da una posizione di privilegio: "I mean you don't even know my name. Barbary? Barbary is what you call Africa. Barbary is the geography of the foreigner [...] the name of those without whom you could neither live nor prosper." (Morrison 2012, 45).

I corpi fantasmatici di Rokia Traoré/Sa'ran e di Tina Benko/Desdemona testimoniano il rimosso non-elaborato dell'opera originale, dall'obliterazione della presenza della balia africana (il cui nome Barbary è lo stereotipo), a quella dello stesso Othello, costretto dalla doppia morale egemonica al mascheramento di sé e alla negazione delle emozioni più intime nonché dei sensi di colpa profondi. Eppure, l'opera non dà solo voce a ciò che, in sintesi, è il rimosso dell'estetica e della letteratura contemporanea, l'Africa al di là dello stereotipo orientalista, come Morrison ha magnificamente argomentato in *Playing in the Dark* (1992), ma anche alle emozioni represses e ai demoni interiori che sono lati-ombra dei personaggi. Evocati da un luogo liminale tra la vita e la morte, dove possono essere se stessi con la propria verità, i personaggi (tutti, a parte Sa'ran, interpretati da Benko, le cui parole hanno la voce e il corpo di Traoré) gettano la maschera e si raccontano col canto e con la musica, attraversando e capovolgendo i limiti convenzionali aristotelici della scena-spettacolo e quelli occidentali della geografia-coloniale:

I exist in between, now: between being killed and being undead; between life on earth and life beyond it; between all time, which has no beginning and no end, and all space which is both a seedling as well as the sun it yearns for. All that is available

to me. I join the underwater women; stroll with them in dark light, listen to their music in the spangled deep. (Morrison 2012, 14)

Come in un rituale catartico, i cantanti, i musicisti e il pubblico si uniscono intorno al corpo femminile che ritorna dal limine, e offre la sua consapevolezza.<sup>11</sup> Protagoniste sono le emozioni e le illusioni umane, le più primordiali e le più complesse: l'oppressione patriarcale che rende le donne acquiescenti e apparentemente succubi, salvo infiammare segretamente le ardite e passionali con la ribellione; l'inganno dell'eterosessualità, complice di violenza mortale contro le donne; l'orgoglio della libertà e dell'autodeterminazione. E ancora: la rabbia e la furia di Othello, l'abbruttimento, verso cui il Moro precipita, dopo essere stato rapito dai soldati siriani che lo separano dalla donna-medicina che lo ha allevato nella saggezza della vita naturale; l'angoscia e l'orrore di una vita selvaggia e brutale, placati da un senso corrotto di onore e di dignità, il cui prezzo, da pagare alla civiltà europea artefatta e falsa, è il disprezzo di sé; il piacere perverso della corruzione morale e sessuale, fino alla violenza di genere, che l'incontro con Iago risveglia in Othello; la disperazione e la paura della donna senza madre e senza figli, il cui posto nella società patriarcale non è riconosciuto; il servilismo codardo e la saccenza giudicante di chi lo percepisce tale da una posizione di privilegio, che non è distante dalla doppia morale coloniale; il rancore invidioso e la sete di potere. E, finalmente, la disillusione. Ed è quest'ultima, effettivamente, ad aprire la via alla scoperta di una nuova possibilità del sentire: la saggezza delicata e naturale espressa attraverso il canto che invita a divenire altra da sé attraverso l'ibridazione – ma con gentilezza:

KÉLÉ MANDI:

When two beings meet,  
each brings to the other a bit of themselves.  
So we learn, we construct ourselves, we evolve. I  
bring what makes me different from you.  
Give me a bit of what you are.  
But do it with gentleness and tolerance,  
since all that you impose upon me with force  
will only leave the imprint  
of your violence and your arrogance [...]  
(Morrison 2012, 56, corsivo mio.)

L'invito simpoietico alla responsabilità dell'agire comune al di là delle differenze e le separazioni è accolto da Desdemona; ancora una volta, nell'opera di Morrison, l'amore fra donne e quello fra i generi diviene il motore di una conoscenza di sé, segnando il cambiamento e il riscatto, come in *Beloved*, *Love* e, successivamente, *God Help the Child*. Disilluso e compassionevole, lungi dall'essere una fantasia romantica, è rivolto a tutte le creature, assurgendo al senso di una speranza sulle cui ceneri è possibile rifondare un modo più onesto e più vero di essere radicalmente umani.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Nella sua lettura diasporica dello spettacolo, cogliendone gli aspetti collettivi, Valentina Rapetti sottolinea che “la scrittura scenica di Sellars, dunque, punta a trasformare lo spazio secolare del teatro in un luogo sacro dove la rappresentazione della soglia liminale della morte diventa funzionale alla celebrazione di un rito collettivo.” (Rapetti 2022, 371).

<sup>12</sup> A tal proposito, Eldridge Carney afferma: “Desdemona culminates by celebrating the possibility of a community that transcends gender, cultural, and racial differences, of a world that offers hope and redemption. [...] It is almost axiomatic in Shakespearean studies that the male-centered tragedies privilege the individual, while the female-centered comedies celebrate community. Morrison's Desdemona



Eppure, il peso della Storia non smette di incidere sul destino umano: impossibile è disfare ciò che è stato fatto, impossibile è eradicarne le conseguenze che ha impresso sulla psiche. Se il futuro resta da scrivere, Morrison affida a Desdemona la saggezza di parole illuminate e catartiche:

We will be judged by how well we love.  
 My pride,  
 my foolish pride in being human  
 disgusts me.  
 It is the source of so much evil.  
 I have no ambition to exist  
 in this world  
 except as *an impermanent*  
*element*  
 facing eternity  
 with no choice  
 but to burn  
 then finish  
 one way  
 or another.  
 (Morrison 2012, 57, corsivo mio)<sup>13</sup>

In *Desdemona*, il lavoro di liberazione comincia e finisce attraverso il suono, le emozioni e le illusioni della mente legate alle parole – un lavoro di purificazione che vuole preparare un passaggio di consegne. Per il viaggio da intraprendere, bisogna liberare lo spazio, alleggerire il peso che lega alla Terra e alle sue passioni, cominciare a delineare le tracce del dono e della responsabilità che, come analizzerò nel prossimo paragrafo, in *God Help the Child* proseguirà attraverso i colori, ultimi atomi di realtà, per liberare la mente dalle apparenze.

Come in un rituale sacro, richiamando i morti dalle tombe perché possano raccontarci/si, con la poesia, il canto e il tocco degli strumenti degli antenati – le forme superiori di conoscenza e di racconto – Morrison, potenziata da intersezioni profonde con saggezze altre, “rimemora” e ricompone il senso del sé comunitario attraverso un “sacro” da riscoprire integrandosi con un senso più ampio del sé, in un’ecologia dello spirito che trascende i limiti materiali del posizionamento materiale, senza obliterarli (si veda Alexander 2005).

Queste voci consapevoli, che portano con sé la migliore umanità, provano guarire traumi irriducibili grazie alla verità intesa come processo collettivo, al di là delle separazioni (che vanno però riconosciute, di cui va presa consapevolezza) tra l’amore e l’amore, i viventi e i defunti, gli uomini e le donne, gli egemoni e i subalterni. In *Desdemona*, la ricomposizione è nell’attenzione data alle testimonianze dei morti, infine lasciati riposare - la pace sorge quando essi sono ascoltati nel dare voce a traumi dolorosi

---

does not transform Othello into a life-affirming dramatic comedy, but it does redirect the spotlight from the individual to the ‘greater good’” (2014, 17).

<sup>13</sup> Così Desdemona risponde infine a Othello, ancora posseduto da un amore ammirato, epitome del campo scopico, che non è che l’estrema illusione di un guerriero che è stato così ebbro di potere e sporco di sangue, da avere avuto paura di perderla in vita, prima ancora di averla avuta.

e irrisolti, sepolti e spesso privati di linguaggio, che solo la Letteratura può trasformare in atti di bellezza e di senso.<sup>14</sup>

### ***God Help the Child*: la possibile intensità della vita**

*God Help the Child* (2015) è l'ultimo romanzo di Morrison, forse il più "leggero" e moderno. I protagonisti sono giovani a noi contemporanei; hanno vissuto dolori e traumi, e si trovano immersi nel narcisismo di un presente culturale a cui rispondono ognuno a modo proprio. In realtà, sono tutti accomunati dalla fuga dalla responsabilità: Bride, la figura femminile, si rifiuta di conoscere la propria intimità emotiva e la propria storia; il suo compagno Booker non vuole andare oltre se stesso. A volte in prima persona, altre volte nel racconto della narratrice onnisciente, essi parlano sempre uno per volta, anche quando esistono nella relazione con gli altri.

Come *Beloved*, di cui sembra seguire le tracce, *God Help the Child* costruisce una ricerca di sé intorno a un mistero che si carica di realismo magico: Bride, giovane imprenditrice nel campo della make-up art, inizia un lungo viaggio interiore costellato di eventi imprevisti e violenti, e da uno strano fenomeno auto-percettivo: la giovane donna si sente sempre più piccola, perde il pelo pubico, il seno le si rimpicciolisce, le si ferma il mestruo. La percezione di sé è quella di una bambina fragile e indifesa, e poco importa se, agli occhi indifferenti del mondo, il nero della sua pelle rifulge come quello di una pantera, una meravigliosa creatura esotica. Solo in conclusione di una serie di eventi traumatici il mistero della trasformazione di Bride porta alla luce gli aspetti del sé e della sua storia personale che l'hanno separata dalla vita autentica e da rapporti paritari e responsabili con gli altri, permettendole, infine libera, di avanzare verso gli orizzonti di una nuova vita.

Le voci con cui Morrison presenta la storia raccontano di abusi e di violenze infantili, di trascuratezze, di silenzi velenosi, di distanze irricomponibili, di vendette inconsapevoli o feroci che pertengono a un passato che affonda le sue radici causali nei traumi collettivi ereditati del razzismo, che sempre si origina nella schiavitù coloniale. Sono voci discordanti e, in certi casi, inconsapevoli l'una delle intenzioni, delle emozioni e dei pensieri delle altre; esse manifestano un atteggiamento solipsistico che testimonia la mancanza di una teoria della mente, persino nel linguaggio integro e, nel caso di Booker, coltivato e consapevole. Le voci chiedono l'ascolto, e insieme, il confronto, la dialettica dialogante, soprattutto la collaborazione con chi legge, non per ricomporre i tasselli mancanti ma per sviluppare e rendere feconda, in un lavoro collettivo, ciò che la separazione emotiva dal sé più autentico ha reso carente. Nella poetica di Morrison, la comprensione delle vicende umane si realizza sempre in una ricerca che unisce la scrittrice e il suo pubblico.<sup>15</sup> Qui la scrittura non cattura per empatia o per

---

<sup>14</sup> "The thought that leads me to contemplate with dread the erasure of other voices [...] is a nightmare. As though a whole universe is being described in invisible ink [...] *Certain kinds of trauma visited on peoples are so deep, so cruel*, that unlike money, unlike vengeance, even unlike justice, or rights, or the goodwill of others, *only writers can translate such trauma and turn sorrow into meaning*, sharpening the moral imagination." (Toni Morrison 2012b, n.p., corsivo mio).

<sup>15</sup> Si veda Wyatt (2017), che sostiene che leggendo i romanzi di Morrison si sia sempre coinvolti, attraverso una dinamica di "call and response", nella co-costruzione del testo. Si legga anche Fultz (2003), che nell'analizzare le intersezioni tra molteplici differenze in atto nelle dinamiche tra i personaggi, ben oltre la dicotomia razziale, ci invita a prendere atto di come Morrison giochi con il pubblico e il testo, ponendosi da due prospettive temporali diverse – quella dei personaggi, e quella del rapporto tra la narratrice e chi legge – sfumando le categorie sociologiche nell'imprevedibilità raffinata del testo letterario, dove chi legge è catturato e partecipa insieme. Interessante è anche il punto di vista di Schreiber

identificazione; nel distacco dell'osservazione, a volte fredda ma sempre compassionevole, dei personaggi che, uno alla volta, raramente in dialogo, esprimono i loro punti di vista, l'ospitalità scritturale è nell'offrire alla lettrice, spiazzata e coinvolta, l'apertura al dialogo e al pensiero critico. Il desiderio è di coinvolgerla nella costruzione della storia, a modo suo, con le proprie sensazioni e premesse implicite. Morrison lascia la possibilità di "stare" con il testo per provocare il desiderio di conoscere, di sperimentare e di divenire, prendendo coscienza, nel farlo, delle proprie premesse epistemologiche (che quando non sono riconosciute diventano pregiudizi).<sup>16</sup>

Nei vuoti della trama e della costruzione narrativa, con lo stile spesso parabolico di Morrison, i personaggi hanno nomi archetipici, mitologici, esemplari, rappresentando, come in una favola che il romanzo non è, i singoli capitoli di un coro che dissemina la narrazione sul trauma generazionale e sociale, che va "rimemorato" per poter guarire. Il romanzo si apre con Sweetness, la mater dolorosa di Lula Ann che rifiuta la figlia perché la considera l'origine di tutti i mali, il fardello di cui prendersi cura senza aspettarsi nulla: "It's not my fault. So you can't blame me. [...] something was wrong. Really wrong. She was so black she scared me. Midnight black, Sudanese black." (Morrison 2015, 3). Fino alla fine, Sweetness riverserà su Lula Ann le sue paure e i pregiudizi razziali, benedicendola ironicamente con il sottile fiele del razzismo interiorizzato, anche quando la ragazza sta per diventare ella stessa madre. Il personaggio detta il titolo al romanzo, chiudendolo con il realismo disfattista con cui lo ha cominciato: "Listen to me. You are about to find out what it takes, how the world is, how it works and how it changes when you are a parent. Good luck and *God help the child*" (Morrison 2015, 178; corsivo mio).

"Nera come la mezzanotte", la pelle sfumata di un blu così scuro da richiamare il fondo dell'oceano, Lula Ann incarna l'inconscio dei genitori che rinnegano la loro discendenza africana, e, con essa, la memoria sepolta della tratta degli schiavi e dei suoi morti. Trent'anni dopo *Beloved*, i fantasmi riemergono ancora dal blu profondo dell'Atlantico in forme e in modi impensati, ad esempio nella sfumatura dell'incarnato di un viso. Sin dalla nascita la pelle della bambina spaventa e allontana i genitori, mettendoli dinanzi al fallimento genetico della genealogia di "passers", coloro che si sono finti bianchi per resistere alla discriminazione razziale, prima, e al malcelato razzismo, dopo.<sup>17</sup> A sedici anni, senza più voler elemosinare l'amore da cuori inariditi, essendo già stata abbandonata dal padre, la ragazza lascia la casa materna celebrando il suo nuovo sé con il nome di Bride. In realtà, non ha molto della "sposa" se non l'apparenza: veste sempre e solo di bianco che, in innumerevoli sfumature d'indeterminatezza, esalta il colore della sua pelle, divenuto, in stile e per il marketing, il suo assoluto punto di forza. Bellissima e adorata come animale esotico, restando però ingenua ed emotivamente sprovveduta, la nerezza fulgida di Bride si accompagna al biondo di Brooklyn,

---

(2020): il romanzo è letto come il tentativo di testimoniare un trauma collettivo della cultura Afro-americana, perché possa essere sanato attraverso l'apertura dei due giovani personaggi principali innanzitutto al proprio "ascoltatore interno", poi gli uni agli altri, e infine anche al pubblico, che a sua volta ascolta partecipe, come fosse un terapeuta.

<sup>16</sup> Morrison è esplicita riguardo alla genesi e lo sviluppo dei suoi personaggi: "I don't describe them very much, just *broad strokes*. [...] I don't want to force the reader into seeing what I see. [...] It's a *participatory* thing. [...] I'd like to rely more heavily on the reader's own emotions and intelligence. (Morrison 2014, n.p., corsivo mio).

<sup>17</sup> "You might think she's a throwback, but throwback to what? You should've seen my grandmother; she passed for white and never said another word to any one of her children. [...] Can you imagine how many white folks have Negro blood running and hiding in their veins? Guess. Twenty percent, I heard" (Morrison 2015, 3). È ancora la voce di Sweetness.

l'amica a cui ella si affida in totale fiducia, ignara dell'invidia e del materialismo cinico dell'altra. Anch'ella vittima di traumi familiari, essendo stata abusata dallo zio quand'era solo una bambina, Brooklyn è il personaggio forse più ambiguo e in un certo senso irredimibile della storia, rimasto macchiato dalle delusioni e dai tradimenti dell'infanzia rubata. Una personificazione dell'invidia che fa da contraltare alla protagonista, quasi come Emilia per Desdemona; Bride, anch'ella traumatizzata e incapace di leggere le intenzioni delle persone che la circondano, ne ignora sia il carattere, sia le sofferenze, perché troppo presa da se stessa.

Nel corso della narrazione, in una forma di contrappasso per la crescita in un certo senso incontrollata della sua immagine e del suo falso sé, Bride è afferrata dal terrore di tornare bambina e glabra: i lobi intonsi e lisci di una neonata, senza più il ciclo mestruale, piatta come l'omelette di solo albume che è solita ordinare a pranzo. Il processo di regressione prepuberale, emozionale e fisica inizia con l'abbandono di Booker, il suo compagno: "I'm scared. Something bad is happening to me. I feel like I'm melting away. I can't explain it to you but I know when it started" (Morrison 2015, 8). In realtà, Bride scopre d'essere incinta di Booker, con la consapevolezza dei cambiamenti ormonali che avverrà solo quando ella avrà imparato a confrontarsi con la vita, per quanto dolorosa e imprevedibile, senza tagliare, rigettare con avversione, o fuggire dalle emozioni negative, ma prendendosi cura di sé e degli altri, donandosi alle relazioni interne ed esterne col mondo in modo più autentico.

Booker, inizialmente l'immagine del compagno perfetto (bello, silenzioso, misterioso e colto), vive una vita della mente senza sporcarsi le mani; ascolta e abbraccia, si offre generosamente nel sesso, adora la nerezza di Bride come quella di una dea che merita, infine, di essere adorata. In realtà non apprezza altro di lei, oltre che la bellezza tenera e a volte sprovveduta, che pure protegge e consola, che Bride sia una donna che non chiede nulla – "never demanding" (Morrison 2015, 173). Per la sfiducia causata dai traumi mai raccontati alla compagna, dalle ferite che non ha mai affrontato e da cui non è mai guarito, come una mareggiata che non può contenere, Booker sparisce come un fantasma, senza lasciare alcuna traccia di sé, "like a skunk leaves a smell" (Morrison 2015, 59), con una frase tanto petrosa quanto banale, "You not the woman I want" (Morrison 2015, 8), quando Bride palesa l'intenzione di aiutare Sofia Huxley. Quest'ultima è la maestra che Bride, da bambina rifiutata e del tutto sprovvista di un senso etico della vita, ha mandato in prigione con una falsa accusa di pedofilia, fatta solo per essere finalmente vista e apprezzata da sua madre e dalla comunità. Bride decide in seguito di riparare il torto come può, cioè aiutando economicamente la donna uscita di prigione. Booker non sa nulla dell'innocenza di Sofia e della colpa di Bride, ma neanche concede tempo alle spiegazioni. Solo in seguito, a chi legge è dato di scoprire che il motivo della rabbia dell'uomo è legato a un doloroso trauma familiare: l'uccisione dell'amato fratello maggiore, Adam, da parte di un pedofilo. Il rilascio della prigioniera dà inizio alla serie degli eventi, che portano alla scena in cui Bride è picchiata brutalmente da Sofia (che si scopre carica di rancore e pronta a sfogarlo), riportando danni fisici ed estetici che ci metteranno molto a sanarsi. Scossa nel suo torpore ingenuo, la ragazza si mette allora in viaggio, lei stessa carica di rabbia, alla ricerca dell'uomo, per avere un chiarimento da lui. Bride non sa quasi nulla della vita di Booker, ma intuisce quanto l'ex compagno abbia chiuso se stesso nei libri, e la sua inseparabile tromba nei sogni del jazz. Ciò che la ragazza ignora, non avendo mai chiesto nulla, è che Booker viva nel lutto interminabile

del fratello maggiore Adam.<sup>18</sup> Quando Booker abbandona Bride, lo fa per tornare dall'unica persona di famiglia che è disposta ad aiutarlo, la zia bizzarra Queen Olive, che lo ospita nell'altro lato del paese. Generosa e intelligente, saggia come le vecchie a cui Morrison ci ha già abituate, Queen è capace di custodire i segreti inconfessabili e le crepe che minacciano l'edificio fragile e dolorante del sé sopravvissuto. Nonostante accolga tutto e tutti, ella non gode mai del trattamento da "regina" che le spetterebbe per nome. Rifugio e utero, sa dare dei figli ai suoi mariti egoisti che glieli portano via, uno a uno, lasciandola sola tra i merletti bellissimi e caldi dei suoi lavori ai ferri, l'unico focolare creato dal romanzo; quando alla fine il grande albero-rifugio, che è Olive, va a fuoco, gli *embroideries* saranno, con tutta la casa, ridotti in cenere.

Per ultima arriva la piccola Rain/Raisin, raccolta da una coppia hippie (la stessa che, anni dopo, ospiterà Bride salvandola), l'orfana scappata di casa che vagabonda nella pioggia come uno scricciolo o un chicco di uva passa rinsecchita, e che è riscattata da una storia di abusi sessuali e dalla prostituzione, esperienze di cui ella non parlerà mai a nessuno se non, con brutale semplicità, a una Bride tornata bambina. Da parte sua, Bride salva Rain/Raisin da un'aggressione, il suo corpo posto dinanzi a quello della bambina, rimanendo ferita, la *blessure*<sup>19</sup> che la spinge più innanzi nel difficile ma necessario viaggio di liberazione dalle maschere dell'ego fallimentarmente costruite per tenere a bada la vita.<sup>20</sup>

### Gli atomi, i colori, la liberazione

Nei passaggi e nelle storie che emergono, come camei, apparentemente dal nulla, senza narrazione coesa o traiettorie lineari, i personaggi di *God Help the Child* parlano con voci e con pensieri "atomizzati": "Rather than craft big novels, Morrison has distilled her fictions to their atomic elements. *God Help the Child* is a tragicomic jazz opera." (Muyumba 2015, n.p.) L'atomizzazione, come suggerisce Walton Muyumba, non è solo la riduzione dell'essenza letteraria, ma il tentativo di restituire ai lettori e alle lettrici l'esperienza sinestesica, la forma di un godimento integrale e, allo stesso tempo, incompleto, l'invito alla partecipazione con il coinvolgimento di tutti i sensi (Wardi 2020) – ciò che, come vuole mostrare la conclusione del mio intervento, affascina della scrittura di Morrison, capace di sedurre la mente attraverso tutte le sue porte.

L'opera di Morrison lascia vivere la vita, la morte e i miracoli d'amore sommersi nella storia degli Stati Uniti, grazie a trame dense e vertigini sensoriali. Chi, come me, la scopre con *Beloved*, riesce a "sentire" come il corpo nero e femminile sia innalzato a segno significante di nuove immagini, nuovi miti e archetipi, divenendo la sostanza di un immaginario simbolico che si fa tutt'uno con le pratiche di lettura. La camomilla dei campi del Sud, che Sethe attraversa nella sua fuga dalla schiavitù, si attacca alle gambe, la paura stringe il petto, il piacere delle mani che impastano la farina di mais con la

---

<sup>18</sup> Anche questo nome è esemplare, laddove richiama il primo uomo, il primo figlio e il primo essere amato nella vita sospesa di Booker.

<sup>19</sup> È la perdita, la ferita, che dà origine alla Letteratura secondo Cixous (2011). La ferita è la promessa stessa del testo. "Traumatism as an opening to the future of the wound is the promise of a text." Cixous, 2015, xiv). Qui le ferite molteplici di Bride danno origine non solo al viaggio interiore ed esteriore, ma al romanzo stesso.

<sup>20</sup> Si veda Knoz Eaton, Montgomery e Slade (2020), la cui intera raccolta di saggi mi sembra organizzata intorno a un'idea portante di liberazione e consapevolezza, di apertura alla comunità e recupero del sé "sacro" attraverso le "peripezie", le perdite e le ferite di Bride, viste come guadagno in termini di autenticità, leggendo *God Help the Child* quasi come un romanzo di formazione al rovescio.

margarina diventa il nostro, così come esplode la vertigine della libertà nello stringere a sé i figli ritrovati. Di fronte alla minaccia della Storia, che non lascia mai la presa, che incombe insistentemente sulla protagonista, vibriamo noi stessi al mistero alla presenza del fantasma che chiede il conto del male dell'umanità. Ciò è possibile grazie a una scrittura materica, densa, vischiosa come il sangue, florida come la terra, fluida e piacevole come l'acqua, veloce e senza sforzo come l'aria, bollente come il fuoco, ampia e chiara come lo spazio. È la scrittura dei cinque elementi costitutivi, in cui l'udito, l'olfatto, la vista, il tatto, il gusto pieno dei cibi essenziali e della natura, della carne cesellata e dei capelli voluttuosi, delle pupille lacrimose e altere e del sangue torrido e triste, si fanno linguaggio letterario incarnato, che diventa l'offerta dei sensi, il banchetto per la comunità, arricchendosi e insaporendosi di tutto ciò che Morrison mette davanti agli occhi insieme alla trama, alla morale, all'intreccio narrativo, allo scavo psicologico. Sembra di leggere con la bocca, seppure nel silenzio della mente. Le porte dei sensi sono spalancate, ed è attraverso i sensi che passa, soprattutto nelle ultime opere di Morrison, il messaggio urgente della necessità di liberarsi dal dualismo della mente, che è alla radice della separazione tra il soggetto e l'oggetto che fonda l'episteme culturale occidentale diventando, in campo sociale e politico, la radice dei problemi dell'umanità: il soggetto cartesiano indipendente, autodeterminato e creatore del mondo.

In *God Help the Child* la scrittura è a volte lussureggiante e altre volte più "elementale", precisa e ricca in alcuni passaggi che coinvolgono, principalmente, Booker e i suoi ricordi, forse perché l'artista irrealizzato rappresenta il personaggio più colto ed esperto del/nel linguaggio. In altri passaggi è invece ridotta alle ossa, o meglio, alle "reliquie" della letteratura: ciò che resta è, nel suggerimento di Muyumba, la sua atomizzazione, la presenza ed il valore dei colori, che ottengono grande attenzione e spazio narratologico, come ha notato, a sua volta, Wardi (2020) nello studio sulla sinestesia nel romanzo. Se la narrazione si apre con il nero – "Midnight black", "Sudanese black" – che si alterna al bianco dei vestiti di Bride, alle tinte di Raisin, dalla pelle latte e i capelli di ebano, e, in generale, nel grigiore della prima parte, poi, nel corso della narrazione, è una manciata di colori purissimi e vividi, come lampi di luce riflessa in schizzi d'acqua, che ridà vita al romanzo. La voglia rosso-aranciata sulla pelle di Booker, il lilla e il rosa degli alberi in fiore quando Sofia lascia la prigionia e riassapora il mondo, le tinte che ella non ricordava così accese; il giallo accecante del sole – "aggressively live" (Morrison 2015, 115) – che sembra ingoiare Adam, mentre pedala indossando una maglia gialla fosforescente, come un punto d'oro sotto il verde immortale dei frassini – "the immortal green of the Ash trees" (115); il cielo azzurro pastello – "light blue sky" (132) – quando Booker incontra Bride per strada, e se ne invaghisce all'istante, con la luce che si rifrange come cristallo sull'asfalto; gli occhi verdi di Evelyn, la donna che, col marito Steve, prende Raisin in affidamento, in modi tanto informali quanto naturali, e che non esita a prendersi cura anche di Bride ferita; le linee dai colori primari nel monitor sul letto d'ospedale di Queen, quando il fuoco brucia i suoi capelli rosso fuoco. La narrazione, mentre prende vita, o quando si avvicina alla morte, assume maggiori gradi di colore, uscendo dallo schema dicotomico del bianco e del nero che vorrebbe inchiodarla a una ulteriore ripetizione della Storia fondata sul dualismo della razza.<sup>21</sup> Non è per caso che,

<sup>21</sup> L'opera di liberazione e cioè di purificazione della mente duale che si attacca alle apparenze, potrebbe essere rintracciabile già in nuce in *Recitatif* (Morrison 1983), unico e bellissimo racconto della scrittrice, nonché esperimento letterario, se così si può definire. In esso Morrison elimina ogni traccia di elementi che possano far risalire al colore delle due protagoniste, una bianca e una nera (solo questo ci è dato sapere), nonostante i continui riferimenti espliciti al colore e alle diverse posizioni sociali. Chi legge si confronta con l'indecidibilità e con i propri stessi fantasmi, o premesse epistemologiche implicite: ci si ritrova ad

seguendo il passo che descrive le lesioni fisiche di Bride – per tre volte ferita o coinvolta in un incidente, con il corpo di pantera abraso e squarciato, a lasciare emergere, col sangue, più anima e verità – siamo introdotti nel processo della sua scoperta del mondo interiore, celato dalla superficie impeccabile e alla moda del corpo pubblico (Stave 2020).

Nel pensiero epistemologico e spirituale dello Dzogchen – la “perfezione totale” o Atiyoga,<sup>22</sup> i cinque colori sono il simbolo degli elementi fondamentali – acqua, aria, fuoco, terra e spazio – di cui è composta l’essenza della realtà materiale.<sup>23</sup> Gli Yogi che hanno la “saggezza della visione”, cioè la realizzazione dell’esperienza dei sensi come intrinsecamente vuota e interdipendente, al momento di morire, avendo piena consapevolezza del vero aspetto energetico del corpo, non chiudono semplicemente gli occhi al mondo per trapassare ma, ritiratisi in meditazione, compiono quello che noi occidentali definiamo poco meno che un miracolo: il cosiddetto “corpo d’arcobaleno”, in cui il corpo fisico è completamente assorbito nella natura degli elementi. Come segno di tale realizzazione nel cielo appaiono cerchi di luce colorata, o thigle, realizzando la somma saggezza umana della liberazione del corpo. Ne *Il libro tibetano dei morti*, il *Bardo Todrol* sono descritte tutte le fasi di passaggio della coscienza sottile nel Bardo, cioè nel regno intermedio tra la morte e la liberazione, e in che modo le sostanze costitutive della realtà fisica nello spazio si dematerializzano nella luminosità come in un miraggio, i cui colori rappresentano la naturale espressione delle qualità elementali e intrinseche della mente pura: lo spazio è percepito come luce blu, l’aria come luce verde, l’acqua come luce bianca, la terra come luce gialla, il fuoco infine come luce rossa (Norbu 2021).<sup>24</sup> Il colore, nella sua forma pura degli elementi, si manifesta infine quando il corpo muore per passare a un’altra dimensione e liberarsi per sempre.

Questa esperienza spirituale estrema mi sembra in qualche modo vicina a quella evocata da Morrison, in cui sembra raccontarci la dissoluzione del mondo materiale e del falso sé attraverso l’uso quasi puro e simbolico che in *God Help the Child* fa dei colori. Nell’esperienza globale della lettura di Morrison, non si tratta di segnare dei nuovi inizi per il destino dei protagonisti, ma piuttosto di scoprire il commiato, l’eredità di luce e di arcobaleno che gli uomini e le donne sagge lasciano al mondo: l’invito è quello di lasciar perire le pretese dell’ego del soggetto occidentale, individualista e artefice del proprio destino (con cui Bride inizialmente si identifica), che ha causato, con le sue illusioni identitarie, così tante sciagure alla Storia.<sup>25</sup> Lasciare morire questa nozione di soggettività vuol dire imparare a sopravvivere nella forma più intensa di vita possibile,

---

attribuire, quando lo si legge d’un fiato senza conoscerne le premesse stilistico-teoriche, il colore nero o il colore bianco a Roberta o a Twyla, cambiando spesso prospettiva nel corso degli avvenimenti, fino alla fine. Fino ad accorgersi che, senza lo sguardo di chi osserva e proietta, un mondo senza razza, egualmente interdipendente, complesso e ricco di contrasti e alleanze, può esistere.

<sup>22</sup> L’Atiyoga è il culmine dei nove veicoli spirituali per l’illuminazione secondo la scuola Nygma del buddhismo tibetano. Lo *Dzogchen* è lo stato della mente pura, la presenza al di là di ogni condizionamento, che è la natura dei Buddha intrinsecamente propria di ogni essere senziente, che l’Atiyoga punta a realizzare e mantenere. Per un’introduzione si legga Norbu 1986.

<sup>23</sup> Lo Dzogchen ha molte influenze Bön, la spiritualità autoctona dell’Himalaya pre-buddhista, ricca di elementi sciamanici e medico-scientifici tradizionali.

<sup>24</sup> Si veda principalmente l’ultima edizione italiana del testo, che è un insegnamento spirituale di Padmasambava, il primo maestro di Buddhismo in Tibet nel secolo viii, che ripropone l’introduzione di Chögyal Namkhai Norbu (2021, prima edizione 1983). Si veda anche l’edizione a cura di Chögyam Trungpa e Francesca Fremantle (1978).

<sup>25</sup> Chi non ricorda Baby Suggs, in *Beloved*, la matriarca e in un certo senso sciamana della comunità di ex schiavi fuggiti dalla piantagione di Schoolmaster, che fattasi d’un colpo vecchia e troppo stanca, sconfitta dall’invidia e dal rancore dei suoi simili, si prepara a morire nel suo letto, chiedendo a Sethe di portarle solo dei colori, essenza del mondo? (“Bring a little lavender in, if you got any. Pink, if you don’t.” Morrison 1987,1).

la vita dei sensi purificata dall'attaccamento, quella del cuore e della comunità che rendono la lingua a volte scarna, essenzializzata e atomizzata, e altre volte lussureggiante, moltiplicantesi e ibridantesi, ma sempre foriera di nuove forme di alleanza, di co-creazione e di vita, a liberazione dalle prigioni dell'ego. A morire, così, non è solo Toni Morrison, ma l'illusione della storia e della onniscienza narrativa a favore del potere del linguaggio che si decostruisce e diventa co-evoluzione infinita. Se il testimone è passato, spetta a noi, ora, il compito di riconoscerlo e di accettarlo.

## Bibliografia

### Opere di Toni Morrison

- Morrison, Toni. 1970. *The Bluest Eye*. New York: Knopf.
- Morrison, Toni. 1977. *Song of Solomon*. New York: Knopf.
- Morrison, Toni. 1987. *Beloved*. New York: Knopf.
- Morrison, Toni. 1992. *Playing in the dark: whiteness and the literary imagination*. New York: Vintage.
- Morrison, Toni. 1992b. *Jazz*. New York: Knopf.
- Morrison, Toni. 2012. *Desdemona*. London: Oberon.
- Morrison, Toni. 2012b. "Peril", in T. Morrison (a cura di). *Burn This Book: Notes on Literature and Engagement*. New York: Harper Collins. 1-4.
- Morrison, Toni. 2015. *God Help the Child*. New York: Alfred A. Knopf.
- Morrison, Toni. 2022 (1983). *Recitatif*. London: Penguin.

### Testi critici

- Agamben, Giorgio. 1998. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Alexander, M. Jaqui. 2005. *Pedagogies of Crossings, Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*. Durham and London: Duke University Press.
- Cixous, Hélène. 2011. *Entretien de la blessure*. Sur Jean Genet. Paris: Galilée.
- Cixous, Hélène. 2015 (1998). *Stigmata: Escaping Texts*. New York and London: Routledge.
- Curti, Lidia. 2018. *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*. Milano: Meltemi.
- Derrida, Jacques. 1991. *Donner le temps: 1. La fausse monnaie*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 1999. *Donner la mort*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 2005. *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*. Paris: Galilée.
- Diotima (a cura di). 2005. *La magica forza del negativo*. Napoli: Liguori.
- Eldridge Carney, Jo. 2014. "Being Born a Girl: Toni Morrison's *Desdemona*." *Borrowers and Lenders. The Journal of Shakespeare and Appropriation* 9 (1): 1-20. <https://borrowers-ojs-azsu.tdl.org/borrowers/article/view/154/305>.



- Fultz, Lucille P. 2003. *Playing with Difference*. Champaign: University of Illinois Press.
- Guarracino, Serena. 2015. "Africa as Voices and Vibes: Musical Routes in Toni Morrison's Margaret Garner and Desdemona", *Research in African Literatures* 46 (4): 56-71. <https://doi.org/10.2979/reseafritelite.46.4.56>.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham e Londra: Duke University Press.
- Irving, John. 1981. "Morrison's Black Fable". *The New York Times*, 29 Marzo 1981. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/06/15/lifetimes/irving-tar.html>
- Knox Eaton, Alice, Maxine Lavon Montgomery e Shirley A. Stave (a cura di). 2020. *New Critical Essays on Toni Morrison's God Help the Child. Race, Culture, and History*. Jackson: Mississippi University Press.
- Levi, Primo. 1986. *I sommersi e i salvati*, Torino: Einaudi.
- Moroncini, Bruno. 2014. "Vi amo e vi sorrido da dove io sia'. Ricordo di Jacques Derrida." *Quadranti. Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea* 2 (2): 17-32. <https://www.rivistaquadranti.eu/riviste/03/Moroncini.pdf>.
- Morrison, Toni. 2014. *Write, Erase, Do It Over*. Intervista di Rebecca Sutton. *NEA Arts*, 4, 2014. <https://www.arts.gov/stories/magazine/2014/4/art-failure-importance-risk-and-experimentation/toni-morrison>.
- Norbu, Chögyal Namkhai (introduzione e cura). 2021 [1983]. *Risvegliarsi al momento della morte. Il libro tibetano dei morti*. Tradotto da Elio Guarisco. Bologna: OM.
- Norbu, Chögyal Namkhai. 1986. *Dzog-chen. Lo stato di autopreazione*. Tradotto e curato da Adriano Clemente. Roma: Astrolabio Ubaldini.
- Pinkola Estes, Clarissa. (1992) 1993. *Donne che corrono coi lupi*. Tradotto da Maura Pizzorno. Milano: Frassinelli.
- Rapetti, Valentina. 2022. "Desdemona di Toni Morrison e Rokia Traoré e il teatro della diaspora Africana". *Status Quaestionis* 22: 357-391. <https://doi.org/10.13133/2239-1983/18086>.
- Ricoeur, Paul. 1997. *Testimonianza, parola e rivelazione*. Tradotto da Francesco Franco. Roma: Dehoniane.
- Ricoeur, Paul. 2003. *La memoria, la storia, l'oblio*. Tradotto da Daniela Iannotta. Milano: Raffaello Cortina.
- Schreiber, Evelyn Jaffe. 2020. "The Power of Witnessing. Confronting Trauma in *God Help the Child*". In Knox Eaton, Alice, Maxine Lavon Montgomery e Shirley A. Stave (a cura di), 30-46. *New Critical Essays on Toni Morrison's God Help the Child. Race, Culture, and History*. Jackson: Mississippi University Press.
- Smith, Zadie. 2022. "Introduction. Somebody in There After All". In Toni Morrison 2022 [1983]. *Recitativ*. Vii-xlv. London: Penguin.
- Stave, Shirley A. 2020. "Skin Deep: Identity and Trauma in *God Help the Child*", in Knox Eaton, Alice, Maxine Lavon Montgomery e Shirley A. Stave (a cura di), 5-29. *New Critical Essays on Toni Morrison's God Help the Child. Race, Culture, and History*. Jackson: Mississippi University Press.
- Trungpa, Chögyam e Francesca Fremantle (a cura di). 1978. *Il libro tibetano dei morti. La grande liberazione attraverso l'udire nel Bardo*. Roma: Ubaldini Astrolabio.

- Vitale, Francesco. 2016. "Sopravvivere. Per la biodecostruzione di Jacques Derrida." *Philosophy Kitchen*, 5 (3): *L'impersonale. Si pensa, si sente, si crea.*. 64-75. <https://doi.org/10.13135/2385-1945/3833>.
- Walker, Kara. 2015. "Toni Morrison's *God Help the Child*", recensione di *God Help the Child* di Toni Morrison, *The New York Times*, 19 Aprile 2015. <https://www.nytimes.com/2015/04/19/books/review/toni-morrison-god-help-the-child.html>.
- Walton Muyumba, "Lady Sings the Blues. Toni Morrison's new novel, *God Help the Child*, mines lyrical power and human strength from childhood suffering." *The Atlantic*, 23 Aprile 2015. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/04/morrison-review-god-help-the-child/391197>.
- Wardi, Anissa. 2020. "What did I do to be so Black and Blue?": Synesthesia in *God Help the Child*. *New Critical Essays on Toni Morrison's God Help the Child. Race, Culture, and History* (a cura di), 89-105. Alice Knox Eaton, Maxine Lavon Montgomery, Shirley A. Stave. Jackson: Mississippi University Press.
- Wyatt, Jean. 2017. *Love and Narrative Form in Toni Morrison's later novels*. Athens: UGA Press.

## Sitografia

- Morrison, Toni. 2015b. "Author Toni Morrison presents her latest book, *God Help the Child: A Novel*". Intervista di Charlie Rose. 30 Aprile 2015. Video, 27:09. <https://charlirose.com/videos/23790>. Ultimo accesso: 28 settembre 2022.
- Morrison, Toni. 1993. *The Nobel Prize in Literature 1993. Nobel Lecture*, 7 Dicembre 1993. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture>. Ultimo accesso: 28 settembre 2022.