



UNIVERSITÀ DI PISA

**DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA, LETTERATURA E
LINGUISTICA**

**CORSO DI LAUREA IN LINGUE E LETTERATURE
STRANIERE**

TESI DI LAUREA

La rilettura della *Englishness* in due casi esemplari della
narrativa *black British: The Lonely Londoners* di Sam Selvon
e *White Teeth* di Zadie Smith

Candidata:
Elena Fontana

Primo Relatore:
Prof.ssa Laura Giovannelli

Secondo Relatore:
Dott.ssa Sabrina Nocetti

Anno Accademico 2013/2014

*A Mamma, Papà, Laura, Silvia, Stefano e Carla
con infinito amore*

Indice

Premessa.....	4
Capitolo Primo – L’evoluzione dei fenomeni migratori e le interconnessioni culturali e letterarie.....	5
1.1 Il contesto storico: posizione, azione e “reazione” della Gran Bretagna nei confronti dei fenomeni immigratori del secondo dopoguerra	6
1.2 La produzione culturale in seno al riconfigurarsi della società	14
1.3 La produzione letteraria caraibica e la narrativa <i>black British</i>	19
1.3.1 La letteratura caraibica dalle origini agli anni Cinquanta del Novecento	24
1.3.2 L’esperienza dell’esilio e la rinascita della letteratura delle Indie Occidentali.....	28
1.3.3 L’ultimo trentennio del Novecento.....	36
Capitolo Secondo – <i>The Lonely Londoners</i> di Sam Selvon: una svolta innovativa nel romanzo britannico.....	43
2.1 Sam Selvon: breve biografia	44
2.2 <i>The Lonely Londoners</i>	52
2.3 La forma e il linguaggio in <i>The Lonely Londoners</i>	72
Capitolo Terzo – <i>White Teeth</i> di Zadie Smith: prospettive multiculturali al crocevia del nuovo millennio	88
3.1 Zadie Smith: focus sull’autrice e sulla ricezione critica.....	89
3.2 <i>White Teeth</i> tra le categorie di identità, luogo e tempo	104
3.3 Le <i>performances</i> e le sfumature socioculturali del linguaggio in <i>White Teeth</i>	145
Conclusioni	170
Bibliografia e sitografia.....	182

Premessa

Questo lavoro prende le mosse dall'analisi di due romanzi che hanno rivestito un particolare significato letterario, linguistico e sociale nel contesto britannico della seconda metà del secolo passato: *The Lonely Londoners* (1956) di Sam Selvon e *White Teeth* (2000) di Zadie Smith.

Il primo capitolo, "L'evoluzione dei fenomeni migratori e le interconnessioni culturali e letterarie", analizza gli ambiti socioculturali nei quali i romanzi si collocano, cercando di porre in evidenza le interazioni tra le migrazioni diasporiche ed i mutamenti nella sensibilità politica, artistica e letteraria della Gran Bretagna, in un periodo storico che vede vacillare secolari certezze, e che percepisce sempre più la centralità del multiculturalismo.

Nel secondo capitolo, "*The Lonely Londoners* di Sam Selvon: una svolta innovativa nel romanzo britannico", ci si è focalizzati sul testo di Sam Selvon, partendo con l'analisi dell'autore e della sua produzione, per poi approdare allo studio più dettagliato dei temi affrontati in *The Lonely Londoners*, primo romanzo a descrivere l'esperienza degli immigrati delle West Indies a Londra. Nella terza parte del secondo capitolo si è preso in esame l'uso della lingua in quest'opera, particolarmente significativo per le novità che essa introduce nell'ambito della letteratura *black British*.

Il capitolo terzo, "*White Teeth* di Zadie Smith: prospettive multiculturali al crocevia del nuovo millennio", seguendo lo schema strutturale del precedente, esamina questo romanzo di grande successo, che ci è parso sia una continuazione delle tematiche affrontate da Sam Selvon quasi mezzo secolo prima, sia una loro problematizzazione in un contesto sociale che, se da un lato ha risolto o superato alcune complessità, dall'altro si è fatto senza dubbio più articolato, nella definizione dell'identità e del suo rapporto con la *Englishness*.

Capitolo Primo

L'evoluzione dei fenomeni migratori e le
interconnessioni culturali e letterarie

1.1 Il contesto storico: posizione, azione e “reazione” della Gran Bretagna nei confronti dei fenomeni immigratori del secondo dopoguerra

Com'è noto, i movimenti migratori diasporici hanno avuto grande influenza nel cambiare in modo permanente gli equilibri sociali e il volto culturale del mondo.

Un punto cruciale nella storia della Gran Bretagna, indelebile nell'immaginario inglese, è segnato dall'approdo al porto di Tilbury, il 22 giugno 1948, della nave S.S. Empire Windrush, evento considerato come l'inizio simbolico del processo di ridefinizione in senso multiculturale e multietnico del Regno Unito¹; non solo, evidentemente, per il suo carico di 492 passeggeri provenienti dalla Giamaica, ma perché lo sbarco di questo primo gruppo di immigrati dopo la Seconda Guerra Mondiale portava in sé il seme di quella ricostruzione e reinterpretazione della *Britishness* che negli anni successivi avrebbe riguardato nel suo complesso il sistema di valori del paese e che ancora oggi riguarda da vicino, come Lola Young sottolinea, “the ways in which we think about and represent our selves, and our communities of interest”².

È infatti nel secondo dopoguerra, con l'intento di venire incontro alle esigenze del paese che usciva provato dal conflitto mondiale e necessitava di risollevarsi economicamente e strutturalmente, che il governo inglese cominciò ad incoraggiare l'immigrazione dai paesi dell'impero britannico, pubblicizzando sui giornali giamaicani la possibilità di un'economica traversata dell'oceano al fine di recarsi a lavorare nel Regno Unito. Il processo fu inoltre facilitato dall'emanazione del *British Nationality Act*³ del 1948, che sancì l'acquisizione della cittadinanza britannica per tutti i residenti nei paesi del Commonwealth, con pieno diritto di stabilirsi nella madrepatria, cosicché “if you could prove you were

¹ Mike Phillips, Trevor Phillips (eds.), *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*, London: Harper Collins, 1998.

² Lola Young, “Foreword”, in Kadija Sesay (ed.), *Write Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*, Hertford: Hansib, 2005, p. 13.

³ Per il testo completo del British Nationality Act del 1948 si rimanda a <www.legislation.gov.uk/ukpga/1948/56/pdfs/ukpga_19480056_en.pdf> (consultato in data 6-03-2014).

born within the British empire, you could claim full nationality rights in Britain”⁴. Gli impieghi che andarono a ricoprire i sopraggiunti della *Windrush generation* furono prevalentemente di basso livello e poco pagati, spesso presso l’azienda di trasporto pubblico British Railways, la British Hotels and Restaurants Association o il National Health Service.

Da un lato il reclutamento di immigrati per motivi di lavoro e ricostruzione del paese contribuì a rafforzare l’influenza inglese sull’ex impero britannico e la percezione di *Britishness* da parte dei cittadini del Commonwealth: anche se sarebbe stato successivamente smentito dalla messa in atto di provvedimenti restrittivi in materia di immigrazione, nel 1954 il Ministro delle Colonie Henry Hopkinson dichiarò in un discorso alla House of Commons:

In a world in which restrictions on personal movement and immigration have increased we still take pride in the fact that a man can say *Civis Britannicus sum* whatever his colour may be, and we take pride in the fact that he wants and can come to the Mother country⁵.

D’altro canto, la stessa facilitazione all’ingresso nel paese ebbe l’effetto parallelo di liberalizzare e legalizzare flussi migratori volontari sempre più consistenti, stimolati dalla speranza di un miglioramento delle condizioni economiche. A tal proposito risulta esemplificativo il testo della canzone del 1951 di Lord Kitchener⁶ per descrivere lo straordinario spostamento di popolazione dalle regioni del Commonwealth, e quali aspettative e speranze di nuove opportunità vi erano legate:

London is the place for me,
London this lovely city,
You can go to France or America, India, Asia or Australia,
But you must come back to London city.
Well believe me I am speaking broadmindedly,

⁴ <www.nationalarchives.gov.uk/pathways/citizenship/brave_new_world/citizenship4.htm> (consultato in data 26-02-2014).

⁵ Cit. in Randall A. Hansen, *Citizenship and Immigration in Post-war Britain: The Institutional Origins of a Multicultural Nation*, Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 70.

⁶ Lo stesso cantante calypso Aldwyn Roberts (in arte Lord Kitchener), nato a Trinidad, si trasferì nel 1948 nel Regno Unito a bordo dell’*Empire Windrush*.

I am glad to know my Mother Country,
I've been travelling to countries years ago,
But this is the place I wanted to know,
London that's the place for me.
To live in London you are really comfortable,
Because the English people are very much sociable,
They take you here and they take you there,
And they make you feel like a millionaire,
So London that's the place for me [...] ⁷.

Negli anni Cinquanta, infatti, proseguì un'immigrazione di massa dai paesi del Commonwealth⁸ (non solo Giamaica, dunque, ma la regione dei Caraibi, oltre a Bangladesh, India, Pakistan⁹, Malesia) e l'iniziale intento di gruppi numerosi di rimanere nel Regno Unito solo per pochi anni lasciò il posto alla decisione, per la maggior parte degli immigrati, di stabilirsi in maniera permanente¹⁰.

D'altro canto, non mancò nei migranti la sensazione di vivere un'esperienza di dislocazione anche negativa, come emerge da alcuni dei racconti di *Voices of The Crossing*¹¹: in questa raccolta si affrontano infatti anche i temi della paura e dell'isolamento, oltre ai molti aspetti legati alle sensazioni della perdita nell'inevitabile trauma che lo spostamento in un altro paese aveva comportato: perdita di radici, cultura, lingua, esperienza, identità, ricordo.

Insieme all'acquisizione dei diritti di cittadinanza, si cominciarono pertanto a registrare le prime contraddizioni per i pionieri che avevano intrapreso quel percorso: compiendo il viaggio, avevano sentito di tornare a casa, nella loro madrepatria, e invece si trovarono a dover fronteggiare una realtà tutt'altro che

⁷ Il testo del brano *London is the Place for Me* è stato reperito online al seguente indirizzo <www.itzcaribbean.com/lordkitchener> (consultato in data 2-03-2014).

⁸ Seguirono la S.S. Empire Windrush le navi S.S. Orbita, S.S. Reina del Pacifico e la S.S. Georgic. Il 2 agosto 1955 la S.S. Auriga lasciò Kingston con 1.100 passeggeri a bordo, un numero mai precedentemente imbarcato. Il numero totale di immigrati dai Caraibi verso la Gran Bretagna fu in quell'anno di 27.550; nel 1960 questo numero era salito a 49.650, arrivando a 66.300 l'anno successivo. Dopo l'approvazione del Commonwealth Immigrants Act nel 1962, questo numero scese a 31.800 per poi assestarsi in seguito a meno di 10.000.

⁹ India e Pakistan avevano ottenuto l'indipendenza nel 1947.

¹⁰ Ceri Peach, "Trends in Levels of Caribbean Segregation, Great Britain", 1961-91, in Mary Chamberlain (eds.), *Caribbean Migration: Globalised Identities*, London: Routledge, 1998, pp. 210-226.

¹¹ Ferdinand Dennis, Naseem Khan (eds.), *Voices of The Crossing: The Impact of Britain on Writers From Asia, the Caribbean and Africa*, London: Serpent's Tale, 2000.

benevola e ospitale, soprattutto nei momenti di crisi economica, in cui dilagarono rapidamente violenti conflitti di matrice razziale, come a marcare il confine tra il cittadino inglese e lo “straniero”. I primi *riots* tra bianchi e neri caraibici ebbero luogo già nel 1958, a Notting Hill¹².

Politici e burocrati vivevano, come Randall Hansen riporta, “with a mixture of bewilderment, hope, and fear, the transformation of their society from a homogeneous nation at the head of a multicultural empire into a multicultural country shorn of empire”¹³ e ritennero così necessario scoraggiare l’immigrazione e cercare di arginare le crescenti tensioni attraverso l’emanazione di alcuni provvedimenti: fra i primi, ci fu l’attuazione nel 1962 del primo *Commonwealth Immigrants Act*¹⁴, che prevede una limitazione all’ingresso di immigrati nel paese, seguita da un secondo e più restrittivo *Commonwealth Immigrants Act*¹⁵ nel 1968, fino ad arrivare al provvedimento del 1971, l’*Immigration Act*¹⁶, che andò a sostituire tutta la precedente legislazione in materia di immigrazione, consolidando una politica di sostanziale chiusura delle frontiere e svuotando del suo originario significato la definizione di cittadinanza come *Citizenship of the UK and Colonies (CUKC)*. Quello dell’immigrazione si dimostrava essere sempre più un tema cardine in quegli anni, ovvero nel

¹² Notting Hill e Brixton furono le zone in cui le comunità afrocaribiche si stanziarono inizialmente in misura più consistente; le aggressioni di cui furono oggetto gli immigrati nel 1958 durarono due settimane.

¹³ Randall A. Hansen, *Citizenship and Immigration in Post-war Britain: The Institutional Origins of a Multicultural Nation*, cit., p. viii.

¹⁴ Il *Commonwealth Immigrants Act* del 1962 regolamentava i flussi migratori sulla base di un sistema di *employment vouchers*. I *vouchers* erano di tre tipi: quelli di categoria A venivano rilasciati a coloro che avevano già ad attenderli un posto di lavoro, la categoria B era solo per chi possedeva particolari specializzazioni professionali carenti nel Regno Unito, mentre quelli di categoria C venivano assegnati a chiunque si mettesse in lista d’attesa per un posto di lavoro.

¹⁵ Per il testo completo si rimanda a <www.britishcitizen.info/CIA1968.pdf> (consultato in data 1-03-2104).

Sull’onda di pressioni della minoranza conservatrice guidata da Enoch Powell, il governo laburista di James Harold Wilson emanò il secondo *Commonwealth Immigrant Act* del 1968, con il quale la valutazione in merito alla residenza degli immigrati nel paese distingueva tra *patrials* e *non-patrials*, ovvero tra coloro che potevano (o non potevano) certificare, indipendentemente dal possesso del passaporto, l’appartenenza ad una stirpe inglese garantita solo dalla nascita dei genitori in Gran Bretagna. Nella pratica, era chiaro a questo punto che i *patrials* sarebbero stati cittadini bianchi, e questo aspetto alimentò il dibattito politico degli anni successivi sul controllo dell’immigrazione.

¹⁶ È da ricordare, per la sua rilevanza, l’introduzione del visto per l’ingresso dei cittadini provenienti da alcuni paesi. Per il testo completo si rimanda a <www.britishcitizen.info/IA1971.pdf> (consultato in data 8-03-2014).

pivotal period of Britain's international decline, from disaster at Suez to withdrawal from East of Suez, and immigration policy in the 1960s is thus part of a much larger story of the painful abandonment of an imperial, global role [...] the 'final traumas' of Empire¹⁷.

Risale a questo periodo anche il discorso del leader della destra conservatrice Enoch Powell, che nel suo *Rivers of Blood*¹⁸, pronunciato a Birmingham il 20 aprile 1968, dichiarò la pericolosità del fenomeno immigratorio, considerato al pari di una minaccia all'integrità della famiglia inglese. Ritenendo di interpretare con le sue parole il pensiero di centinaia di migliaia di cittadini inglesi, egli si espresse a favore di una politica di rimpatrio degli immigrati attraverso una "resolute and urgent action", cercando in questo modo di arginare le "consequences of an alien element introduced into a country or population"¹⁹. Senza mezzi di "dissuasione" nei confronti dell'immigrazione, Powell prevedeva che la Gran Bretagna avrebbe sofferto sempre più di questo fenomeno, poiché, da quando era iniziato, i suoi cittadini "found themselves made strangers in their own country", percependo addirittura "the sense of being a persecuted minority"²⁰.

Vero è anche che, a fianco delle misure di contenimento dell'immigrazione, ne vennero adottate altre volte a tutelare le minoranze, almeno da un punto di vista formale: al *Race Relation Act* del 1965 seguirono il *Race Relation Board* del 1966 e l'istituzione della *Commission for Racial Equality* del 1976, che, così come altri provvedimenti legislativi²¹, avrebbero dovuto garantire ai cittadini immigrati parità di diritti civili ed economici rispetto ai locali, insieme alla garanzia del rispetto delle diversità culturali, nell'ottica di favorire le *good race relations*. Al tempo stesso, nacquero numerose organizzazioni antidiscriminatorie e a favore dell'immigrazione; solo per citarne alcune, ricordiamo la *Coloured Peoples Progressive Association*, la *West Indians Workers*

¹⁷ James McKay, "The Passage of The 1962 Commonwealth Immigrants Act: a Case-Study of Backbench Power", *Observatoire de la Société Britannique*, giugno 2008, p. 91.

¹⁸ Il testo completo del discorso è reperibile su <www.enochpowell.net/fr-79.html> (consultato in data 14-03-2014).

¹⁹ *Ivi.*

²⁰ *Ivi.*

²¹ Il secondo *Race Relation Act* è del 1968, mentre il terzo risale al 1976. Nell'ambito delle iniziative per la parità di diritti è importante anche sottolineare l'istituzione del *Parliamentary Select Committee on Race Relations and Immigration* e della *Community Relations Commission*.

Association e la *Pakistani Workers Association*²², che testimoniarono il progressivo accrescersi di una “growing consciousness of racial oppression”²³ tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento.

Nonostante gli sforzi di contenimento, assorbimento, integrazione e supporto al fenomeno immigratorio (in certi casi rimasti solo “sulla carta”), la configurazione della comunità inglese era a questo punto molto complessa, variegata e contraddittoria. La sua necessaria reimpostazione sulla base della convivenza tra etnie di diverse matrici culturali aveva significato tutt’altro che un automatico superamento delle difficoltà: in un’atmosfera astiosa e inficiata da componenti di razzismo, discriminazione e povertà, gli anni Settanta e Ottanta rappresentarono due decenni estremamente problematici, che videro spesso all’origine degli scontri la contrapposizione tra bianchi e neri, acuita dalla complessa situazione di recessione economica.

Stuart Hall evidenzia la mancanza di efficacia delle politiche del partito laburista e dei partiti di sinistra e, come spiega,

People in their right minds do not think that Britain is now a wonderfully booming, successful economy. But Thatcherism, as an ideology, addresses the fears, the anxieties, the lost identities of a people. It invites us to think about politics in images. It is addressed to our collective fantasies, to Britain as an imagined community, to the social imaginary. Mrs. Thatcher has totally dominated that idiom, while the Left forlornly tries to drag the conversation round to ‘our policies’²⁴.

Anche negli anni Novanta, i precari equilibri della convivenza civile tra autoctoni e alloctoni furono costantemente sottoposti a nuove problematiche economiche e sociali; cominciò un confronto più articolato con le seconde generazioni, le quali lamentavano la ghetizzazione delle loro comunità da parte dell’apparato governativo. L’ideazione di politiche *ad hoc* dell’ultimo cinquantennio, se da un lato ha focalizzato l’attenzione sui diritti delle minoranze

²² Per una panoramica sull’organizzazione delle comunità di immigrati contro il razzismo nel Regno Unito, si veda Kalbir Shukra, *The Changing Pattern of Black Politics in Britain*, London: Pluto Press, 1998.

²³ Kalbir Shukra, *The Changing Pattern of Black Politics in Britain*, London: Pluto Press, 1998, p. 27.

²⁴ Stuart Hall, *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*, London: Verso, 1988, p. 167.

etniche, dall'altro, nel riconoscerne e valorizzarne i particolarismi, ne ha messo in luce la posizione di subordinazione, sottolineandone sostanzialmente la *non-Britishness*. Il mondo politico è quindi costantemente chiamato al confronto in questo senso e, riconoscendo oggi più che mai il ruolo dei flussi immigratori, si dibatte e resta in bilico tra una nuova pianificazione delle politiche di integrazione e di salvaguardia della diversità e immancabili controversie: un esempio recente è rappresentato da quella apertasi a seguito della dichiarazione del ministro dell'interno, David Blunkett²⁵, sulla diversità linguistica, additata come concausa di spaccature tra le generazioni:

However, speaking English enables parents to converse with their children in English, as well as in their historic mother tongue, at home and to participate in wider modern culture. It helps overcome the schizophrenia which bedevils generational relationships²⁶.

Al di là degli estremismi c'è la nascita di una nuova realtà in un paese che, come sottolinea Ian R. G. Spencer,

only recently has [...] become multi-racial, in the sense that only in the second half of the twentieth century have groups, who are perceived to be different from the existing settled population by the colour of their skin, settled in Britain permanently and in significant numbers²⁷.

Si tratta di una trasformazione sostanziale, demografica e culturale del paese, le cui conseguenze sono legate anche all'evoluzione delle politiche globali²⁸, poiché queste trasformazioni “have been – and will continue to be –

²⁵ David Blunkett è stato dal 1997 ministro del governo di Tony Blair, prima con delega alla sanità, poi all'istruzione e, dal 2001 al 2004, agli affari interni.

²⁶ David Blunkett, “Integration with Diversity: Globalisation and the Renewal of Democracy and Civil Society”, in Phoebe Griffith and Mark Leonard (eds.) *Reclaiming Britishness*, London: The Foreign Policy Centre, 2002, p. 77.

²⁷ Ian R. G. Spencer, *British Immigration Policy Since 1939: the Making of Multi-Racial Britain*, New York: Routledge, 1997, p. xiii.

²⁸ Il futuro delle politiche globali è visto con sguardo positivo da Sarah Collinson, che ritiene che lo sforzo di tutti i paesi europei sia diretto ad una maggiore consapevolezza sul tema dell'immigrazione, partendo dalla coscienza che esistono “problemi comuni”; Sarah Collinson, *Europe and International Migrations*, London: Pinter, 1993, trad. it. *Le Migrazioni Internazionali e l'Europa: Un Profilo Storico Comparato*, Bologna: Il Mulino, 1994, p. 211.

profound, eventually transforming the way Britain sees itself and is seen by others”²⁹.

²⁹ Ian R. G. Spencer, *British Immigration Policy Since 1939: the Making of Multi-Racial Britain*, cit., p. xii.

1.2 La produzione culturale in seno al riconfigurarsi della società

Nell'impossibilità di confinare il fenomeno multiculturale ad una sola prospettiva, è utile comprendere quali altri aspetti della vita britannica sono stati coinvolti in quella ridefinizione dei rapporti sociali e civili scaturita in seguito ai primi massicci processi migratori. Nell'ambito del dibattito culturale, al di là quindi del solo contesto accademico o di quello letterario, sul quale ci soffermeremo in seguito, più nello specifico, evoluzioni e cambiamenti hanno investito tutti i campi della produzione artistica, come le arti figurative, la fotografia, il teatro, il cinema. Istituzioni e organizzazioni come il *British Council*, l'ente internazionale britannico per le relazioni culturali, aiutano e sostengono la vitalità e la creatività delle nuove produzioni, per esempio, da un punto di vista pratico, aprendo le possibilità di finanziamento e supporto concreto alle attività della variegata comunità artistica britannica.

Il sostegno a queste nuove formazioni in continuo fermento fa parte di un processo di respiro necessariamente più ampio, e sembra per certi versi andare nell'auspicata direzione del superamento delle discriminazioni di tipo razziale, rivelando quanto sia sempre più importante che un paese che propone la sua capitale come *capitale del multiculturalismo*³⁰, a livello mondiale, si confronti in tutti i campi con la propria evoluzione, dalla "another Britain within Britain. And it has the colour of black in it"³¹. La sostanzialità di questa affermazione trova il suo primo riscontro proprio nelle attività del secondo dopoguerra (sviluppatasi parallelamente all'estetica "tradizionale", a partire dagli anni Cinquanta), quando artisti africani, afro-caraibici e asiatici iniziarono a contribuire in modo decisivo al cambiamento e all'allargamento degli orizzonti dell'arte britannica, operando

³⁰ Roy Porter, "The World's Melting Pot: London has Always been a Multicultural Metropolis", *The Independent*, 18-05-1994, <www.independent.co.uk/voices/the-worlds-melting-pot-london-has-always-been-a-multicultural-metropolis-1436687.html> (consultato in data 3-03-2014).

³¹ Kadija Sesay, "Introduction", in *Write Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*, in Kadija Sesay (eds.), Hertford: Hansib, 2005, p. 17.

all'interno delle principali correnti come artisti *ethnically diverse*³², prima considerati marginalmente (come sottolineava già nel 1976 la giornalista Naseem Khan³³, nel saggio *The Arts Britain Ignores*³⁴), e poi sempre più riportati al centro dell'attenzione nel contesto del patrimonio culturale del paese.

Al di là degli stereotipi, infatti, l'attuale vivacità della configurazione artistica britannica beneficia del contributo estetico delle culture di colore, che hanno a lungo lottato per emergere dai confini delle classificazioni e dal perimetro dell'"arte etnica", rivendicando il diritto a partecipare alla vita culturale della nazione.

Lunga e in costante aumento è la lista di artisti che sarebbe necessario menzionare per la complessità e ricchezza del contributo che hanno dato all'arte britannica, poiché frutto di complesse sintesi tra arte occidentale e una propria identità culturale, ma in questa sede ci limiteremo a sottolineare quanto, in generale, sia stato fruttuoso il loro apporto anche alla realtà sociale e politica, entità così da vicino collegate.

I passi in avanti nel riconoscimento del valore e della dignità delle manifestazioni artistiche connesse ai soggetti di colore hanno avuto un riscontro tramite alcune associazioni e movimenti culturali, quali il *Caribbean Artist Movement* (CAM), fondato nel 1966 a Londra, che raggruppava artisti caraibici operanti nel Regno Unito³⁵. Il movimento definì le proprie linee guida nel turbolento contesto di quegli anni, grazie alla collaborazione tra Edward Kamau Brathwaite, John La Rose e Andrew Salkey, rispettivamente provenienti da Barbados, Trinidad e Giamaica. Il loro primo obiettivo era quello di aumentare la visibilità e la notorietà delle forme d'arte delle Indie occidentali in Gran Bretagna:

³² Il termine è ripreso dal seguente testo: Richard Appignanesi (ed.), *Beyond Cultural Diversity: The Case for Creativity*, London: Third Text Publications, 2010. Attraverso una serie di saggi, il volume offre una panoramica sul concetto della diversità artistica e creativa, affrontando allo stesso tempo, in particolare, il tema dell'approccio all'arte di colore.

³³ Naseem Khan è una scrittrice e giornalista, nata a Londra nel 1939 da padre indiano e madre tedesca. È stata Senior Policy Advisor per l'Arts Council of England e ha collaborato per oltre trenta anni alla promozione delle iniziative connesse al tema della diversità etnica e alle produzioni culturali collegate, collaborando con enti fra i quali il Museum and Galleries Commission e l'UNESCO.

³⁴ Naseem Khan, *The Arts Britain Ignores: The Arts of Ethnic Minorities in Britain*, London: Commission for Racial Equality, 1976. Il saggio affronta il tema delle culture minoritarie nel tentativo di mettere in luce le loro iniziative.

³⁵ Cfr. Francis Abiola Irele, Biodun Jeyfo (eds.), *The Oxford Encyclopedia of African Thought*, Oxford: Oxford University Press, 2010, pp. 210-213.

divennero per così dire, il punto di riferimento di letterati e artisti sul tema delle prospettive dell'arte caraibica nel paese, e i loro incontri “became a forum for critical discussion about literature and art, especially with regard to those produced by fellows West indians”³⁶. Alla fine degli anni Sessanta, anche se il movimento durò solo cinque anni, il gruppo CAM si avviava ad essere una guida e un'occasione d'incontro per dibattere anche su eventi contemporanei correlati alla vita degli indiani occidentali sul suolo britannico, come per esempio la questione del controllo dell'immigrazione.

Interessante per l'ulteriore stimolo fornito allo sviluppo delle creazioni artistiche ad opera dei soggetti di colore è stato anche il contributo del gruppo *Pan-African Connection*³⁷ (nato all'inizio degli anni Ottanta, e chiamatosi dal 1984 *Blk Art Group*), che ha aiutato questi protagonisti a esprimersi in relazione al confronto e alla protesta contro l'*establishment*, all'interno di un vasto percorso di ricerca di un'identità britannica nera, parte integrante della nuova cultura transnazionale.

L'arte nera in Gran Bretagna ha visto dunque il suo più consistente sviluppo e riconoscimento negli anni Ottanta: questo è stato il periodo in cui si è confrontata con la sua verità e potenza, e in cui maggiormente si è sviluppato il dibattito sulla posizione dei nuovi artisti di colore all'interno alla vita culturale della nazione, così come sul loro livello di “credibilità estetica”, al di là del contributo etnico innovativo che hanno innegabilmente apportato. È stato questo il momento in cui gli artisti neri sono riusciti più efficacemente a canalizzare i loro sentimenti di protesta (che si raccordavano, nel contempo, ad aspetti collettivi della realtà sociale), rivendicando il diritto di parlare e di essere ascoltati, attraverso l'immissione nel contesto culturale inglese di elementi legati alle loro culture, diverse per espressione, lingua, musicalità e storia.

Interessante ed esplicativo a questo proposito è il dibattito tra Rasheed Araeen³⁸ e Eddie Chambers³⁹, teorici e critici dell'“arte di colore,” su chi ne fosse

³⁶ *Ivi*, p. 211.

³⁷ Il gruppo Pan-African Connection vedeva la collaborazione, tra gli altri, di Eddie Chambers, Marlene Smith, Keith Piper e Claudette Johnson.

³⁸ Rasheed Araeen è un pittore e critico bengalese, stabilitosi a Londra nel 1964. Ha collaborato con intellettuali come Homi Bhabha e Stuart Hall al tentativo di ridefinire il significato della *Britishness* e del ruolo dell'artista all'interno della comunità inglese.

il primo destinatario; Chambers riteneva che essa fosse prioritariamente indirizzata alla popolazione di colore, per sollecitarne e plasmarne la coscienza comunitaria, e così definiva la *Black art*

as art produced by black people largely and specially for the black audience, and which, in terms of its content, addresses black experience. It deals with in its totality the history of slavery, imperialism and racism, which affects the position of black people here in the West as well as other parts of the world – in the Americas, and in Africa itself. The function of Black art [...] was to confront the white establishment for its racism, as much as to address the black community in its struggle for human equality. I think Black art has still that role to play⁴⁰.

Egli sottolineava quindi l'aspetto del risveglio di coscienza nella stessa comunità di colore, che può trovare un tramite nell'artista, nella lotta contro la marginalizzazione; le mostre di "contenuto nero" che Chambers ha curato sono state ospitate in ambientazioni tipicamente deputate all'arte "bianca", *white spaces* all'interno delle *white art institutions*: un esempio è dato dalla prestigiosa Tate Gallery, dove Chambers nota ironicamente che, di norma, gli unici elementi di colore nero sono le uniformi del personale di sicurezza. Il rischio che paventava Rasheed Araeen, d'altro canto, era quello di confinare l'arte di colore in una categoria con specifiche e limitate funzioni, marginalizzando così automaticamente il ruolo dell'artista impegnato, in una sorta di *apartheid* culturale, in modo tale che "if Black artists are going to address only the black community and white artists address white society, it seems to me to be a recipe for cultural bantustan"⁴¹.

Il dibattito apertosi grazie all'intervento di artisti, critici e letterati in merito alla produzione di colore è aperto e ad oggi ancora estremamente vitale grazie alla complessità variegata delle identità, spesso provenienti dal crogiolo antropologico dei Caraibi, così come dalle opere, che, insieme alle manifestazioni

³⁹ Eddie Chambers è scrittore e curatore di mostre, aventi lo scopo di valorizzare la produzione di artisti di colore. Chambers ha fatto parte del gruppo Pan-African Connection.

⁴⁰ Cit. in Rasheed Araeen, "Black Art: A Discussion with Eddie Chambers", in Kwesi Owusu (ed.), *Black British Culture and Society: A Text Reader*, London: Routledge, 2000, p. 258.

⁴¹ *Ibidem*. Il termine *bantustan* è il corrispondente in senso peggiorativo di *homeland*, e veniva utilizzato in riferimento ai territori del Sudafrica e della Namibia che erano stati assegnati dal governo come riserve per le etnie nere nel periodo dell'*apartheid*.

culturali (ad esempio il famoso carnevale caraibico di Notting Hill⁴²), sono da leggersi anche con la valenza di “reactions to the complexities of living in the Caribbean diaspora, living in *endezo* — a Haitian Creole word, meaning ‘to live between two waters’ — that ‘in-between’ space, the hyphen, the space of negotiation”⁴³.

⁴² Il carnevale caraibico di Notting Hill si festeggia nell’ultimo weekend di agosto dal 1965, e trae le proprie origini dal periodo delle contestazioni e proteste razziali della fine degli anni Cinquanta, quando era una festa locale, simbolo delle tradizioni caraibiche. Attualmente è la più grande festa di strada d’Europa, spesso purtroppo anche teatro di violenti scontri.

⁴³ Jerry Philogene, “Belonging to In-Between”, *The Caribbean Review of Books*, gennaio 2011. Il testo completo è reperibile al seguente indirizzo internet <caribbeanreviewofbooks.com/crb-archive/25-january-2011/belonging-to-in-between/> (consultato in data 8-02-2014).

1.3 La produzione letteraria caraibica e la narrativa *black British*

*What a joyful news, Miss Mattie,
I feel like me heart gwine burs
Jamaica people colonizin
Englan in Reverse*

*Be the hundred, be de tousan
Fro country and from town,
By de ship-load, be the plane load
Jamaica is Englan boun.*

*Dem pour out a Jamaica,
Everybody future plan
Is fe get a big-time job
An settle in de mother lan.*

*What an islan! What a people!
Man an woman, old an young
Jus a pack dem bag an baggage
An turn history upside dung!*

*Some people doan like travel,
But fe show dem loyalty
Dem all a open up cheap-fare-
To-England agency.*

*An week by week dem shipping off
Dem countryman like fire,
Fe immigrate an populate
De seat a de Empire.*

*Oonoo see how life is funny,
Oonoo see da turnabout?
Jamaica live fe box bread
Out a English people mout'.*

*For wen dem ketch a Englan,
An start play dem different role,
Some will settle down to work
An some will settle fe de dole.*

*Jane says de dole is not too bad
Because dey paying she
Two pounds a week fe seek a job
dat suit her dignity*

*me say Jane will never fine work
At de rate how she dah look,
For all day she stay popn Aunt Fan couch
An read love-story book.*

*Wat a devilment a Englan!
Dem face war an brave de worse,
But me wondering how dem gwine stan
Colonizin in reverse⁴⁴*

(Louise Bennett, *Colonisation in Reverse*, 1966)

Louise Bennett, autrice di *Colonization in Reverse* (1966), è stata una poetessa giamaicana ed icona culturale del suo paese; attraverso il suo linguaggio fatto di una sottile satira ha descritto la società nel profondo, mettendo in luce molti dei nodi tematici che hanno caratterizzato l'identità della popolazione caraibica della seconda metà del Novecento. I suoi testi hanno inoltre contribuito ad elevare il creolo a livello di arte, alla portata di *nation language*⁴⁵. Nella spontaneità dei suoi versi possiamo leggere un'eloquente espressione della filosofia di vita giamaicana e così cogliere in parte lo spirito di questo popolo. La poesia proposta in apertura del presente capitolo è un ironico ritratto della condizione di molte minoranze che vivono in Gran Bretagna in epoca postcoloniale, e dell'esperienza di dislocazione e disuguaglianza razziale dagli emigranti giamaicani a Londra.

La ricerca di un'occupazione e di una vita migliore, il trasferimento nella madrepatria così gioiosamente descritto in una parodica inversione dell'impresa

⁴⁴ Louise Bennett, "Colonisation in Reverse", in James Procter (ed.), *Writing Black Britain 1948-1998: An Interdisciplinary Anthology*, Manchester: Manchester University Press, 2000, pp. 16-17.

⁴⁵ Per *nation language* si intende la lingua parlata nell'arcipelago caraibico: quella, come nota Edward Brathwaite, di "slaves and labourers, the servants who were brought in [the Caribbean]". Edward Brathwaite, "Nation Language", in Lucy Burke, Tony Crowley, Alan Girvin (eds.), *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*, Routledge: London and New York, 2000, p. 310.

coloniale (*Everybody future plan / Is fe get a big-time job / An settle in de mother lan*), implica in realtà, per il migrante, un complesso passaggio di analisi della propria identità.

Nella sua varietà di espressioni, la letteratura caraibica ci sorprende per la vastità della produzione, nonostante i Caraibi, come nota Louis James⁴⁶, possano sembrare il luogo meno adatto alla fioritura di un omogeneo corpus letterario, già a partire dalla connotazione frammentaria del territorio, passando per la diversità dei linguaggi, frutto dell'eredità di lingua inglese, spagnola e danese trasformate in creolo, che altrettanto ci trasmettono un senso di discontinuità e frammentazione. James traccia l'evoluzione di queste culture (legate alle singole realtà locali: Guyana, Trinidad, Giamaica, Barbados, Saint Lucia, Saint Kitts) che condividono la comune esperienza della schiavitù, ma allo stesso tempo muovono verso la creazione di un'identità caraibica unitaria. Questa complessa identità "multipla", espatriata in Gran Bretagna, "colonizza" appunto la madrepatria *in reverse*, per dirlo con le parole della Bennett.

Prima di passare a descrivere le caratteristiche della letteratura caraibica ed il suo fiorire in Gran Bretagna dalla seconda metà del Novecento, è necessario segnalare come, antecedentemente agli anni Cinquanta, la letteratura e la critica sviluppatasi nelle colonie fossero ancora lontane dal creare una connessione ed una comunicazione tra lo scrittore e il suo ambiente, tra *voice* e *audience*. In questa fase gli scrittori caraibici tendono ad imitare le opere della madrepatria nel tentativo di trovare legittimazione e riconoscimento come autori; la loro idea di produzione culturale è orientata ad un inserimento perfetto all'interno del canone letterario britannico.

Per Silvia Albertazzi il significato di canone letterario è relativo all'insieme delle opere

che in una data società, in un certo periodo o area geografica, sono ritenute fondamentali e autorevoli per i loro meriti letterari. Appare evidente come, nella formazione di qualsiasi canone, un ruolo di primo piano sia giocato dall'ideologia. In altre parole, il processo di canonizzazione dei testi letterari è sempre motivato dagli interessi

⁴⁶ Cfr. Louis James, *Caribbean Literature in English*, Harlow: Pearson Education, 1999.

(culturali, sociali, economici,) e dalle credenze (religiose, politiche) di chi lo compila⁴⁷.

Pertanto nel canone rientrano quella serie di testi, ritenuti autorevoli, all'interno dei quali si riconoscono i valori ed i principi di un paese, che da questi testi vengono conservati e in qualche modo "protetti". Tra gli esponenti del canone letterario inglese, Harold Bloom attribuisce a Shakespeare il ruolo chiave di colui dal quale la letteratura ha avuto origine:

In any case, we cannot rid ourselves of Shakespeare, or of the Canon that he centers. Shakespeare, as we like to forget, largely invented us; if you add the rest of the Canon, then Shakespeare and the Canon wholly invented us. [...] Without Shakespeare, no canon, because without Shakespeare, no recognizable selves in us, whoever we are. [...] Without the Canon we cease to think⁴⁸.

La concezione del canone, assieme alle sue pretese di definire una purezza letteraria, è stata però da più parti demistificata, soprattutto negli ultimi trent'anni. Come nota Elena Sibilio nella sua pubblicazione *In principio era il canone* (2011), nell'affrontare più in profondità il significato dell'espressione "canone letterario", si fa evidente una contraddizione fondante che ne rivela la relatività e la debolezza:

questo è uno dei tanti paradossi su cui si basa il concetto controverso di canone letterario: l'originalità è ritenuta il primo criterio di ammissione, ma quell'originalità [...] può essere giudicata solo quando non è più originalità, cioè dopo un processo di trasformazione che la traduca in norma e che concorra al mantenimento di un rassicurante e desiderabile *status quo*⁴⁹.

Se dunque è compito di una classe di individui definire cos'è canonico rispetto a cosa non lo è, ad incrinarsi è la stessa premessa della canonicità come valore intrinseco all'opera e collegato alla sua creazione: il valore del testo non sarebbe qualcosa di assoluto, ma di collegato ed individuato, a posteriori, dalla

⁴⁷ Roberto Vecchi, Silvia Albertazzi (a cura di), *Abbecedario Postcoloniale: Dieci voci per un lessico della Postcolonialità*, Macerata: Quodlibet, 2001, p. 21.

⁴⁸ Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, London and New York: Harcourt Brace & Company, 1994, pp. 40-41.

⁴⁹ Elena Sibilio, "In Principio era il Canone?": Peregrinazioni Semantiche di una Parola", in Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini (a cura di), *Altri Canoni / Canoni Altri: Pluralismo e Studi Letterari*, Firenze: Firenze University Press, 2011, p. 12.

sensibilità, dal gusto e dagli orientamenti peculiari di un certo gruppo di individui in un dato periodo storico. Di conseguenza, l'evidenza di questa contraddizione rileva come i limiti del canone non possano essere definiti e statici, ma siano necessariamente sottoposti all'evoluzione e al cambiamento. D'altra parte, è pur vero ed ampiamente riconosciuto dalla critica che il canone letterario di una nazione assume un'altra evidente, e probabilmente predominante, funzione: quella di rinsaldare i valori ed i principi di un paese attorno ai capolavori letterari nazionali, incarnati dallo stile di alcuni autori. In questo senso il canone è un potente strumento di controllo a favore dell'unità di una patria forte e coesa, e segna il confine (di religiosa derivazione, come del resto è il termine stesso di canone) tra ciò che è ortodosso e sacro, e ciò che è profano, legittimando solo quanto ricade all'interno del canone stesso:

[...] il canone si rivela niente altro che un'ennesima *categoria di controllo* nel senso foucaultiano del termine, il cui compito normativo, tanto più efficace quanto più nascosto se non addirittura negato, consiste nel tentare di riportare alla normalità di un ordine sicuro e atempore l'inaccettabile differenza⁵⁰.

Il significato del canone, in quanto veicolo dell'ideologia nazionale, ritorna ad essere indagato ogni volta che si percepisce un vento di crisi, una tensione politica, un vacillare dell'identità e dell'unità nazionale e pertanto, come vedremo più avanti, il momento in cui le fondamenta del canone letterario inglese verranno messe in discussione, a partire dalla fine del Novecento, coinciderà con una revisione degli stessi capisaldi della tradizione, di quei presupposti culturali ed etici ritenuti inoppugnabili e sui quali si appoggiavano le fondamenta dell'autorità nazionale.

⁵⁰ *Ivi*, p. 14.

1.3.1 La letteratura caraibica dalle origini agli anni Cinquanta del Novecento

La dominazione selvaggia delle isole dell'arcipelago caraibico, con la presenza spagnola e di altre potenze europee, fino all'instaurazione di un colonialismo basato sul lavoro di schiavi africani, ha com'è noto distrutto le tracce delle culture dei popoli indigeni originari, i Caribi e gli Aruachi. La memoria che ci arriva, relativamente ai secoli di dominazione britannica che si sono susseguiti, è collegabile solo inizialmente ed in minima parte alla tradizione orale dei miti di origine africana, in quanto "la cultura dei dominatori ha soppresso, o relegato ad una condizione subalterna, la cultura autoctona dei dominati"⁵¹. Le prime manifestazioni letterarie dei Caraibi che ci giungono, appartenenti all'epoca della schiavitù, sono il prodotto di rappresentanti del potere, ad esempio gli esploratori bianchi, unici ad avere accesso all'educazione, e constano di avventure esotiche o descrizioni dei paesaggi naturalistici con modeste ambizioni letterarie; possiamo portare ad esempio *A Description of the Island of Jamaica*⁵² di Richard Blome, scritto nel 1672. Ai suoi albori, la letteratura caraibica ci appare quindi priva di spessore ideologico ma, anche fino agli inizi del Novecento, gli autori manterranno preponderante la propensione a riproporre il canone britannico, in asservimento all'ideologia imperiale: *in primis*, grazie (o a causa) della diffusione negli organismi scolastici delle colonie dei testi classici, a conferma della dominazione non solo materiale, ma anche intellettuale, e poi per la ricerca da parte degli stessi scrittori di una legittimazione culturale che li inserisca a pieno titolo nella letteratura dell'Impero. La letteratura svolge così l'ulteriore funzione di "garante" del sistema imperiale.

Anche intorno agli anni Trenta, come Alison Donnell espone nel suo *Twentieth Century Caribbean Literature*, nonostante l'alto livello di tensione

⁵¹ Cristina Benicchi, *La letteratura caraibica contemporanea. Modelli, forme e autori*, Bologna: Bononia University Press, 2010, p. 18.

⁵² Richard Blome, *A Description of the Island of Jamaica*, London: T. Wilbourn (printed by) and J. Williams (sold by), 1672. Il testo, in edizione originale digitalizzata, è consultabile presso l'archivio online Internet Archive al seguente indirizzo <<https://archive.org/details/descriptionofisl00blom>> (consultato in data 10-02-2014).

sociale sviluppatosi a seguito della graduale crescita di una coscienza nazionale, pochissimi erano stati i casi di collegamento significativo tra le manifestazioni di massa di malcontento pubblico e frustrazione nelle colonie e la risposta intellettuale o artistica a questi movimenti. Ciò secondo la Donnell è attribuibile, almeno in parte, all'assenza durante questo periodo di un istituto di istruzione superiore (infatti la University College of the West Indies fu istituita nel 1948) e anche alle poche pubblicazioni e ai limitati canali di distribuzione per i giornalisti e gli scrittori. Lo ritiene, oltre a ciò, riconducibile alla prospettiva spesso limitata dei piccoli circoli letterari o gruppi di aggregazione culturale presenti negli anni Trenta e Quaranta: la ristrettezza del loro campo d'azione porta verso una quasi totale esclusione del rapporto tra scrittore e pubblico. Le poche manifestazioni culturali sono legate alla diffusione delle riviste, che in qualche modo sopperiscono alla mancanza delle case editrici, raccogliendo gli scritti di autori come C. L. R. James⁵³, spesso in contrasto con la cultura britannica e modelli per le future generazioni. Per citare gli esempi di periodici più conosciuti, ricordiamo la pubblicazione tra il 1930 e il 1934 di *The Beacon*, edito a Trinidad da A. Gomez e legato al circolo di scrittori anticolonialisti *Beacon Group*, e la rivista *Bim* (edita a Barbados da F. Collymore), *Focus* (edita in Giamaica) e *Kyk-over-al* (in Guyana), ognuna delle quali raccoglie scritti di autori provenienti da tutto l'arcipelago.

Questi “mezzi di incoraggiamento” della produzione letteraria rappresentano comunque per la Donnell ancora un'oasi nel deserto:

Indeed, the acute isolation that the writers felt across the region at this time is represented by the curious echo of a desert metaphor in their work. Albert Gomes describes the Beacon group in Trinidad as ‘the tiny oasis of artistic appreciation I found in the vast philistine desert of Trinidad’ and Lamming chooses the very same image for his praise of *Bim*, ‘a kind of oasis in that lonely desert of mass indifference and educated middle-class treachery’⁵⁴.

⁵³ Cyril Lionel Robert James (1901-1989), storico e scrittore nato a Trinidad. Recatosi all'età di 30 anni in Gran Bretagna, si è occupato del tema dell'anticolonialismo nei suoi saggi ma anche nell'attività di militanza politica. Si è poi trasferito negli Stati Uniti, da dove venne espulso per cause politiche 14 anni dopo.

⁵⁴ Alison Donnell, *Twentieth Century Caribbean Literature: Critical Moments in Anglophone Literary History*, London: Routledge, 2006, p. 15.

A tal proposito è invece differente il punto di vista che Cristina Benicchi fornisce relativamente al diffondersi dei periodici nel primo dopoguerra: li ritiene piuttosto i maggiori “incubatori” dei talenti letterari autoctoni, indicatori di “una straordinaria fioritura letteraria, che nella tradizione inglese ed europea non riconosceva più il modello da imitare, bensì da sfidare e superare”⁵⁵: si tratta quindi di un modo attraverso il quale gli autori per la prima volta veicolano una critica al sistema coloniale, risvegliando la coscienza popolare verso la liberazione dal giogo della tradizione, mettendo al centro dei loro romanzi i conflitti con il potere centrale e cercando di dare nuovo valore alla sensibilità culturale caraibica.

Fino a questo periodo il legame con la *Motherland* era stato impostato nel senso di un’egemonia culturale, e da questo presupposto sembrava impossibile prescindere, a causa dei dubbi sul fatto che la cultura delle colonie di per sé potesse reggersi: George Lamming⁵⁶, nelle sue riflessioni in “The Occasion for Speaking” sostiene:

The West Indian’s education was imported in much the same way that flour and butter are imported from Canada. Since the cultural negotiation was strictly between England and the natives, and England had acquired, somehow, the divine right to organise the native’s reading, it is to be expected that England’s export of literature would be English. Deliberately and exclusively English. [...]. The examinations [...] imposed Shakespeare, and Wordsworth, and Jane Austen and George Eliot and the whole tabernacle of dead names, now come alive at the world’s greatest summit of literary expression⁵⁷.

Secondo V. S. Naipaul⁵⁸, il passaggio dall’imitazione dei testi canonici è comunque imprescindibile e propedeutico allo sviluppo di una identità letteraria

⁵⁵ Cristina Benicchi, *La letteratura caraibica contemporanea. Modelli, forme e autori*, cit., p. 104.

⁵⁶ George Lamming, saggista, romanziere e poeta, figura tra le più note e più importanti dei Caraibi, nasce a Barbados nel 1927 e lascia l’isola nel 1946 per trasferirsi a Trinidad come insegnante; nel 1950 emigra in Gran Bretagna, dove lavora come giornalista per il *BBC Colonial Service* mentre porta avanti la sua carriera letteraria. Il suo *In the Castle of My Skin* (1953) è unanimemente considerato un classico della letteratura West Indian; la storia ricalca profondamente la sua vicenda personale (il protagonista emigra intorno agli anni Quaranta da San Cristobal per proseguire la sua formazione all’estero e vive gli sconvolgimenti politici e sociali degli anni Trenta e Quaranta).

⁵⁷ George Lamming, “The Occasion for Speaking” (1960), in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London: Routledge, 1995, p. 14.

⁵⁸ Vidiadhar Surajprasad Naipaul, premio Nobel per la letteratura nel 2001, è nato a Trinidad da genitori indiani nel 1932; si trasferirà prima a New York e successivamente ad Oxford. È

indipendente. Lo scrittore diventa *mimic man*, imita e riflette il modo di vivere del colonizzatore, i suoi valori e le sue scelte, nello sforzo di identificarsi con lui:

We, here on our island, handling books printed in this world, and using its goods, had been abandoned and forgotten. We pretended to be real, to be learning, to be preparing ourselves for life, we mimic men of the New World, one unknown corner of it, with all its reminders of the corruption that came so quickly to the new⁵⁹.

Come più diffusamente spiega Homi Bhabha⁶⁰, la *mimicry* che ha caratterizzato la produzione nelle Indie Occidentali fino alla metà del secolo passato ha però un forte potenziale sovversivo e contiene il seme di una minaccia alla supremazia imperiale, perché l'autore West Indian carica inevitabilmente il suo testo di sfumature e significati che suggeriscono una identità alternativa. In sostanza, quando il colonizzatore tenta di trasformare il colonizzato in *gentleman* chiedendogli di imitarlo, ma di rimanere all'interno di certi limiti per non invaderne il campo o minarne la supremazia, la *mimicry* del colonizzato inevitabilmente finisce per acquisire una connotazione ironica. Essa si carica della forza sovversiva di parodia della stessa colonizzazione, facendo dell'imitazione una resistenza: "l'imitazione ripete piuttosto che rappresentare [...] ed il desiderio di apparire autentici attraverso l'imitazione – attraverso un processo di scrittura e ripetizione – è l'ironia finale insita nella rappresentazione parziale"⁶¹.

Sul piano del riconoscimento internazionale di una letteratura caraibica dai propri specifici connotati, è opportuno ricordare il successo del romanzo d'esordio di Samuel Selvon⁶², *A Brighter Sun* (1952), al quale si riconosce il merito di aver per primo illustrato il processo di consapevolezza del bisogno di una identità nazionale; grande popolarità ha avuto anche il suo secondo romanzo, *The Lonely*

unanimemente riconosciuto per l'analisi, condotta nei suoi testi, dei complessi problemi delle società postcoloniali antillane.

⁵⁹ V. S. Naipaul, *The Mimic Men* (1967), New York: Vintage International Edition, 2001, p. 87.

⁶⁰ Homi K. Bhabha, nato nel 1949 a Mumbai, è oggi considerato uno dei teorici più importati ed influenti della critica postcoloniale.

⁶¹ Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Roma: Meltemi, 2001, pp. 126-127 (ed. originale *The Location of Culture*, London & New York: Routledge, 1994).

⁶² Samuel Selvon è nato a Trinidad nel 1923, e qui è morto nel 1994. Ha vissuto però gran parte della sua vita tra Londra e Alberta, Canada.

Londoners (1956), un quadro amaro ed ironico sull'emigrazione caraibica in Gran Bretagna.

1.3.2 L'esperienza dell'esilio e la rinascita della letteratura delle Indie Occidentali

La vitalità della produzione caraibica, sicuramente tra le più vivaci *new literatures in English*, trova quindi espressione nel percorso affrontato dalla maggior parte degli autori delle Indie Occidentali, cioè l'emigrazione alla ricerca di un'educazione ed un'istruzione autorevoli, di case editrici, di un pubblico verso il quale indirizzarsi.

Dopo il breve resoconto storico proposto nel precedente capitolo, è adesso possibile provare a caratterizzare meglio il volto culturale dell'emigrazione caraibica a partire dalla seconda metà del Novecento: se, da un lato, arrivavano in Gran Bretagna emigranti in cerca di lavoro o in fuga dalla miseria, dall'altro si aprivano le porte ad intellettuali, critici, storici e scrittori ai quali era offerta la prospettiva di realizzare quelle aspirazioni legate alla produzione letteraria e culturale che, in patria, non avevano trovato una possibilità di sbocco, l'occasione per immergersi nel cuore della cultura. Dagli anni Cinquanta fino alla metà degli anni Sessanta, Londra diviene il luogo eletto della possibilità di realizzazione degli scrittori West Indian, quel luogo insieme "proprio" ed "altro" in cui gli autori, esordienti o già conosciuti, possono concretizzare e diffondere la loro produzione. Sarà qui che la letteratura e la critica caraibica si sviluppano in modo prepotente, inizialmente attraverso i primi nomi significativi come i già citati Samuel Selvon, George Lamming, V. S. Naipaul, Edward Kamau Brathwaite ma

anche Derek Walcott⁶³ e Wilson Harris⁶⁴ (oltre agli intellettuali Stuart Hall e Paul Gilroy, solo per ricordare alcuni tra i più noti), che saranno i modelli di riferimento della narrativa *black British*, anche per le successive generazioni.

Come sottolinea Simon Gikandi nel suo *Maps of Englishness* (1996), i nuovi immigrati in Gran Bretagna passano, nel giro di un periodo relativamente breve, dal costituire una presenza discreta ad essere “a real presence and cultural threat to the pastoral image of England as an island”⁶⁵, e viene percepito come annullato, perso “the value previously invested in colonial subjects and spaces”⁶⁶.

La reazione della Gran Bretagna a questo processo, del quale non si era prevista la portata, è pertanto quella di un rifiuto delle dottrine moderniste con una sostanziale chiusura culturale alla minaccia del nuovo, nel tentativo di recuperare quel sistema di tradizioni e valori intorno ai quali, proprio in questo momento, sembra intensificarsi la crisi: sono a rischio le “good, old, English traditions”⁶⁷. A tal proposito è interessante citare il recente saggio *Migrant Modernism: Postwar London and the West Indian*, in cui di J. Dillon Brown conferma come

The literary scene in which the Windrush authors found themselves after World War II was characterized by an overt principle of reaction against modernism in the emerging dominant style, [...] a style that was polemically associated with a return to older, more traditional English values⁶⁸.

Allo stesso modo, anche l’impatto degli intellettuali caraibici nella madrepatria è sconvolgente. Da un lato, l’identità culturale di questi autori “si era già forgiata sulle pagine delle riviste locali quando decisero di compiere quel *rito di passaggio* che li avrebbe condotti in Inghilterra e consacrati interpreti di spicco della letteratura caraibica”⁶⁹; perciò, questi giovani artisti danno seguito ad una

⁶³ Derek Walcott è un poeta caraibico, nato nel 1930 a Santa Lucia, ed insignito del Premio Nobel per la letteratura nel 1992.

⁶⁴ Wilson Harris è un saggista, romanziere e poeta nato in Guyana nel 1921, collaboratore della rivista letteraria *Kyk-over-Al* ed emigrato in Gran Bretagna nel 1959.

⁶⁵ Simon Gikandi, *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism*, New York: Columbia University Press, 1996, p. 70.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ J. Dillon Brown, *Migrant Modernism: Postwar London and the West Indian Novel*, Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2013, p. 24.

⁶⁹ Cristina Benicchi, *La letteratura caraibica contemporanea. Modelli, forme e autori*, cit., p. 11.

sorta di nuova diaspora con il desiderio di confrontarsi con la loro patria “altra”, suggestionati anche dalla consapevolezza che le colonie stavano per conquistare l’indipendenza dalla Gran Bretagna. Dall’altro lato, come già brevemente illustrato nella precedente introduzione storica, le aspettative di farsi spazio in un mondo accogliente si scontrano con una dolorosa e deludente realtà discriminatoria. La scoperta è comune anche agli altri soggetti diasporici provenienti da Africa o Asia ed esemplificativa è la descrizione che Obi Egbuna fa della realtà incontrata nella tanto celebrata, ricercata ed agognata madrepatria:

I was to find out later that I had left one jungle for another. I had left ‘uncivilized’ Africa [...] only to discover a Powell-infested Babylon in which [...] there is more sex and less love, more food and less flavour, more luxury and less comfort, more wealth and less satisfaction, more speeches and less sense, more creeds and less religion than anywhere else in the world. I came groping for explanation and found more intellectuals and less intelligent men, more theory and less practice, more liberals and less freedom, more peace-talks and fewer peace programmes, more Marxists and less revolution, more mechanization and less civilization, more laws and less justice.

[...] I came to consult the White oracle to demystify my Black abnormality, only to find that my celebrated White fountain of knowledge and normality spends his childhood as imaginary Indian, his adolescence as imaginary Negro, and his adulthood as imaginary White. Man, I had come in search of an Eldorado and found a Helldorado. This realization was the beginning of self-redemption. But the discovery did not come at once. It took years of painful introspection⁷⁰.

Pertanto, al contrario degli scrittori inglesi del primo dopoguerra, focalizzati sul loro paese e sul proprio ruolo all’interno di esso (più che su aspetti politici o di indagine introspettiva), i nuovi scrittori caraibici riscontrano un frustrante senso di alienazione, di delusione, di duplice appartenenza territoriale e, allo stesso tempo, di non-appartenenza, che li vede

intensely concerned with questions of identity and ideology, and the economic and political situations from which they had come, gave clear cause for their desire that the British recognize their Commonwealth

⁷⁰ Obi Egbuna, “Destroy This Temple”, in Owusu, Kwesi (ed.), *Black British Culture and Society: a Text Reader*, London: Routledge, 2000, pp. 63-64.

connections and culpability and then approach these issues through an international frame⁷¹.

In alcuni casi, lo scrittore attribuisce il trauma del migrante, legato all'impossibilità di identificarsi nel luogo dove si è trasferito, all'atteggiamento razzista con il quale la Gran Bretagna ha riservato "accoglienza" ai primi arrivati; è il caso, per esempio, delle considerazioni dello scrittore cingalese Ambalavaner Sivanandan nei confronti del letterato emigrato sul suolo britannico:

He had a place somewhere in the imperial class structure. But within British society itself there seemed no place for him. Not even his upper-class affectations, his BBC accent, his well-pressed suit and college tie afford him a niche in the carefully defined inequalities of British life. He feels himself not just an outsider or different, but invested, as it were, with a separate inequality: outside and inferior at the same time⁷².

Anche Lamming, nel suo *In the Castle of My Skin* (1953), esplorando la massiccia migrazione del secondo dopoguerra dai Caraibi verso la Gran Bretagna – luogo che ha acquisito nell'immaginario dell'abitante delle colonie un fascino ed un'attrattiva molto forti – sottolinea lo sviluppo di un forte senso di alienazione, come conseguenza della disillusione:

I was among those writers who took flight from their failure. In the desolate, frozen heart of London, at the age of twenty-three, I tried to reconstruct the world of a whole Caribbean reality. Migration was not a word I would have used to describe what I was doing when I sailed with other West Indians to England in 1950. We simply thought that we were going to an England which had been planted in our childhood consciousness as a heritage and a place of welcome⁷³.

Egli contesta inoltre sia i valori e le credenze che i colonizzatori hanno imposto alle popolazioni delle colonie, sia l'ipotesi che la colonizzazione europea sia superiore e diffonda la civiltà alle culture indigene:

⁷¹ J. Dillon Brown, *Migrant Modernism: Postwar London and the West Indian Novel*, cit., p. 39.

⁷² Ambalavaner Sivanandan, "The Liberation of the Black Intellectual", in Kwesi Owusu (ed.), *Black British Culture and Society: A Text Reader*, cit., p. 74.

⁷³ George Lamming, *In the Castle of My Skin* (1953), Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991, p. xxxviii.

Today I shudder to think how a country, so foreign to our instincts, could have achieved the miracle of being called Mother. It had made us pupils to its language and its institutions, baptized us in the same religion; schooled boys in the same game of cricket with its elaborate and meticulous etiquette of rivalry. Empire was not a very dirty word, and seemed to bear little relation to those forms of domination we now call imperialist. The English themselves were not aware of the role they had played in the formation of these black strangers. The ruling class were serenely confident that any role of theirs must have been an act of supreme generosity. [...] Much of the substance of *In the Castle of My Skin* is an evocation of this tragic innocence. Nor was there, at the time of writing, any conscious effort, on my part, to emphasize the dimension of cruelty which had seduced, or driven by the force of need, an otherwise honorable black people into such lasting bonds of illusion. It was not physical cruelty. Indeed, the colonial experience of my generation was almost wholly without violence. No torture, no concentration camp, no mysterious disappearance of hostile natives, no army encamped with orders to kill. The Caribbean endured a different kind of subjugation. It was a terror of the mind; a daily exercise in self-mutilation. Black versus black in a battle for self-improvement⁷⁴.

Il risultato è quello di una

fractured consciousness, a deep split in its sensibility which now raised difficult problems of language and values; the whole issue of cultural allegiance between the imposed norms of White Power, represented by a small numerical minority, and the fragmented memory of the African masses: between White instruction and Black imagination. The totalitarian demands of White supremacy, in a British colony, the psychological injury inflicted by the sacred rules that all forms of social status would be determined by the degrees of skin complexion; the ambiguities among Blacks themselves about the credibility of their own spiritual history⁷⁵.

V. S. Naipaul, nel già citato *The Mimic Men*, narra le vicende di Ralph Singh, ministro emigrato a Londra dai Caraibi, il quale cerca di riscrivere la storia della propria vita, dando un senso al suo complicato intreccio. Le conseguenze dell'esperienza sono descritte come distruttive sull'identità caraibica: il risultato è che i colonizzati si sentono inferiori al colonizzatore; la madrepatria appare loro come un mondo ricco di cultura, religione, successo, mentre sull'altro piatto della bilancia ci sono le proprie tradizioni e i propri costumi, visti come qualcosa di inferiore.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. xxxvii.

Non è solo o, almeno, non è sempre così: se, effettivamente, è un dato di fatto per i migranti l'avvertire come calpestata la propria identità sociale e politica, d'altra parte, come ben coglie Francesca Giommi, "l'approdo a Londra risvegliò in loro per reazione una coscienza della loro caraibicità, il cui riconoscimento era stato ostacolato in patria [...] dall'utopia alienante di una cittadinanza britannica loro promessa ma mai effettivamente concessa"⁷⁶. L'aspetto paradossalmente positivo è adesso la possibilità per lo scrittore West Indian di una presa di coscienza, ed è pienamente affidato alle sue mani il percorso verso la costituzione di una nuova identità, verso una piena consapevolezza di sé all'interno di uno spazio urbano che, allo stesso tempo, lo attrae e lo respinge. Stuart Hall dichiarò significativamente, in un'intervista del 1996:

I left in 1951 and I didn't know until 1957 that I wasn't going back; I never really intended to go back, though I didn't know it at the same time. In a way, I am able to write about it now because I'm at the end of a long journey. Gradually, I came to recognize I was a black West Indian, just like everybody else, I could relate to that, I could write from and out of that position. It has taken a very long time, really, to be able to write in that way, personally. Previously, I was only able to write about it analytically. In that sense, it has taken me fifty years to come home. It wasn't so much that I had anything to conceal. It was the space I couldn't occupy, a space I had to learn to occupy. [...] You can see that this formation - learning the whole destructive, colonized experience - prepared me for England. I will never forget landing there. My mother brought me [...] as she thought, 'home' [...] and delivered me to Oxford. She gave me to the astonished college scout and said, 'There is my son, his trunks, his belongings. Look after him'. She delivered me, signed and sealed, to where she thought a son of hers had always belonged - Oxford⁷⁷.

Anche George Lamming si focalizza sui temi cardine di *luogo* ed *esilio* per dimostrare poi come il senso di appartenenza culturale dello scrittore emigrante trascenda ormai dal luogo geografico:

⁷⁶ Francesca Giommi, *Narrare la Black Britain: Migrazioni, Riscritture e Ibridazioni nella Letteratura Inglese Contemporanea*, Firenze: Le Lettere, 2010, p. 21.

⁷⁷ Chen Kuan-Hsing, "An Interview with Stuart Hall", in Kwesi Owusu (ed.), *Black British Culture and Society. A Text Reader*, cit., pp. 441-443.

In the Caribbean we have a glorious opportunity of making some valid and permanent contribution to man's life in this century. But we must stand up [...] I have lost my place, or my place has deserted me. This may be the dilemma of the West Indian writer abroad: that he hungers for nourishment from a soil which he (as an ordinary citizen) could not at present endure. The pleasure and the paradox of my own exile is that I belong wherever I am⁷⁸.

Nelle riflessioni più mature di buona parte degli intellettuali che avevano affrontato il trasferimento in Gran Bretagna, la città era diventata, sebbene attraverso una traumatica presa di coscienza, il mezzo con il quale dare l'avvio al processo di acquisizione della propria identità, cosicché "No Barbadian, no Trinidadian, no St. Lucian, no islander from the West Indies sees himself as a West Indian until he encounters another islander in a foreign territory"⁷⁹.

Ci sembrano esplicative in tal senso le parole di Sandra Pouchet Paquet, che offre una riflessione più generale sulla percezione del radicamento, spostando il fulcro della questione dall'appartenenza territoriale a quella culturale:

The discourse of errantry and exile, migration and journey shifts back and forth, illuminating the variables of cultural rootedness, territorial possession, and overlapping interwoven practices of nationalism and internationalism in the Caribbean. A paradoxical sense of cultural belonging that does not necessarily coincide with a specific site of dwelling, or even a sense of territorial at-homeness, shapes self consciousness and self-representation⁸⁰.

Nella seconda metà del Novecento, dunque, ci troviamo di fronte al momento di crisi in cui le secolari certezze dell'impero britannico cominciano a vacillare; insieme a queste, anche il canone letterario inglese viene sottoposto ad una decostruzione sia sul piano teorico che pratico. In questa completa revisione sono coinvolte le esperienze degli scrittori "esterni" al canone e, dunque, soprattutto gli scrittori postcoloniali, la cui opera arriva in Gran Bretagna con un carico di valori a sé stanti ed indipendenti, in una grande varietà di forme sperimentali e tradizionali che, sebbene disomogenee, intrecciano insieme gli

⁷⁸ George Lamming, *The Pleasures of Exile* (1960), Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004, p. 50.

⁷⁹ *Ivi*, p. 214.

⁸⁰ Sandra Pouchet Paquet, *Caribbean Autobiography: Cultural Identity and Self-Representation*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2002, p. 78.

elementi per acquisire un'identità propria, e trovano collocazione nel più ampio spazio della *Anglophone Caribbean Literature*. A partire dal viaggio fisico di questi pionieri si registra un incredibile sviluppo di produzione letteraria sul suolo britannico; ed è qui (a Londra, ad Oxford, a Cambridge) che si gettano le basi di un'identità letteraria strettamente caraibica, nella quale è possibile ravvisare alcuni temi cardine affrontati in modo preponderante nella produzione di questo periodo. Tra questi, si annoverano:

- il confronto con il passato coloniale: la condizione di schiavitù, la liberazione dal dominio e la sua interpretazione dal punto di vista del colonizzato;
- la realizzazione dell'esistenza di una spaccatura nella coscienza del migrante: una scissione che deriva dall'impossibilità di identificarsi con le proprie origini, ma anche con il colonizzatore; la sua permanenza in questa "terra di mezzo" come origine del suo disagio;
- l'esplorazione di sé: l'acquisizione della consapevolezza ed il riconoscimento della propria identità ibrida come esperienza in divenire, e non come dato di fatto, divisa tra le origini coloniali e l'esilio verso la madrepatria;
- il luogo: il tema dell'esilio, l'alienazione, l'analisi della propria appartenenza o la ricerca del radicamento in un certo contesto territoriale, un "proprio luogo nel mondo", una *homeland*.

I temi trattati sono rivisti alla luce di un approccio nuovo, ed è in questo modo che iniziano a stabilirsi le basi della letteratura *black British*. L'espressione *black British* fu utilizzata per la prima volta dal CAM⁸¹ in riferimento alle diaspore caraibiche, ma il raggio semantico del termine si allargò presto a definire altri soggetti diasporici, come ad esempio quelli provenienti dall'Asia o dall'Africa. *Black* pertanto, perdendo il suo significato immediato collegato al

⁸¹ Per una breve descrizione del CAM si rimanda al Cap. 1.2.

colore della pelle, passa a connotare la *black experience*⁸², espressione che meglio si presta a definire diverse comunità che, di fatto, hanno tradizioni ed identità completamente differenti tra loro, in una sorta di esperienza unificante. Mark Stein spiega:

The term black British literature does not necessarily claim to represent a singular experience. Rather I use it as a collective term that covers an imagined experimental field of overlapping territories. While at its narrowest it merely refers to writers with an African Caribbean background, at its widest it can include writing that takes recourse to domains such as Africa, Asia or the Caribbean, and attendant cultural and aesthetic traditions. Britain, then, is being constructed as a part of, say, the Caribbean, if and when a writer chooses to fashion such an alliance, and the text draws on these distinct cultural traditions, thereby forging a new imaginary space. This new space denoted by the label black British literature, is far from homogeneous; on the contrary, its heterogeneity is one of its defining features⁸³.

1.3.3 L'ultimo trentennio del Novecento

Secondo il pensiero di molti critici, primo Stuart Hall, la strada verso la consapevolezza della portata del fenomeno migratorio all'interno del contesto britannico ha una svolta a partire dagli anni Settanta. Con quest'affermazione, che non si illude di definire l'evoluzione di un fenomeno così complesso, s'intende comunicare invece il segnale del cambiamento verso uno storico dibattito sulla presenza nera in Gran Bretagna, e le risposte della letteratura. Negli anni Settanta, e maggiormente nel decennio successivo, sono pienamente in corso gli atti di violenza e gli episodi di discriminazione razziale, che si accompagnano ad una

⁸² Stuart Hall, "New Ethnicities", in Houston A. Baker, Manthia Diawara, Ruth H. Lindeborg (eds.), *Black British Cultural Studies: A Reader*, London: The University of Chicago Press, 1996, p. 163. La *Black experience* qui è definita come "the common experience of marginalisation in Britain".

⁸³ Mark Stein, *Black British Literature: Novels of Transformation*, Columbus: Ohio State University Press, 2004, pp. 17-18.

crisi economica di consistenti proporzioni: “The 1970s were agonising years for the British people, who felt frustrated, humiliated and insecure. By British standards they were exceptionally violent years”⁸⁴. Alcuni avvenimenti segnano tuttavia il cambiamento, a partire dalla piena consapevolezza nel paese della “stabilizzazione fisica” *black*, di un processo di insediamento a questo punto irreversibile: la conquista e il consolidamento di un proprio spazio⁸⁵ assumono già in questo contesto i connotati della ribellione. Nascono associazioni per la rivendicazione e l’estensione dei diritti civili e la coscienza nera sempre più si politicizza e si lega ai movimenti di protesta. Come osserva Alison Donnell, c’è un’unione di forze di intellettuali, attivisti e artisti che è trasversale alle linee culturali e generazionali:

this cross-fertilisation between acts of political representation and those in the cultural sphere, the reciprocation between the street and the study, and the need to pursue questions of representation alongside those of rights was always an organic process⁸⁶.

Stuart Hall, riconoscendo in pieno lo storico cambiamento in atto, racconta, fra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, di una “Britain, the country where black people are oppressed, are ‘suffering’, the land which they are *in* but not *of*, the country of estrangement, dispossession and brutality”, ma anche di un paese in cui stanno germogliando i semi della resistenza culturale, in cui c’è un risveglio verso un nuovo, sconvolgente “ideological point of origin of a new social movement amongst blacks, the seeds of an unorganised political rebellion”⁸⁷.

⁸⁴ Richard L. Clutterbuck, *Britain in Agony: the Growth of Political Violence*, London: Penguin, 1978, p. 19.

⁸⁵ I quartieri che per primi videro insediarsi stabilmente consistenti comunità di migranti dai Caraibi furono inizialmente Brixton e Clapham per i Giamaicani, e Notting Hill, Paddington e Finsbury Park per gli altri immigrati dai Caraibi. Ad oggi la comunità afrocaribica a Londra si concentra ancora a Brixton, Lambeth, Harlesden, Sutton, Lewisham, Tottenham e Peckham. Secondo il censimento del 2011, la popolazione afrocaribica rappresenta circa l’1% della popolazione totale del paese; i dati sono disponibili sul sito dell’Office for National Statistics <www.ons.gov.uk> (consultato in data 20-01-2014).

⁸⁶ Alison Donnell, “Introduction”, in Alison Donnell (ed.), *Companion to Contemporary Black British Culture*, London & New York: Routledge: 2002, pp. xii-xiii.

⁸⁷ Stuart Hall, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke, Brian Roberts, *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*, London: Macmillan, 1978, p. 357.

Il Centre for Contemporary Cultural Studies, di cui lo stesso Hall fu alla direzione dal 1968 al 1979, rimarca le profonde trasformazioni della società:

Yet there is little doubt that the seventies was a period of major changes in a number of areas, not least in the political field, which will have profound implications for the position of black people in British society. The struggles around the policies of the Conservative Government during 1971-4, the breakup of the 'unity' of the Labour Party during the late seventies, the series of expenditure cuts imposed by both Labour and Conservative administrations, the massive rise in unemployment since 1976, and the imposition of a neo-conservative politics since 1979, may all seem to be issues which are only tangentially related to race as such. But they all have to be looked at as part of the wider politico-economic environment which has conditioned the ways in which race has been experienced⁸⁸.

Gli anni Ottanta sono, com'è noto, profondamente segnati dal governo di Margaret Thatcher, che tiene ancora fortemente al centro dell'attenzione la questione dell'immigrazione. Ben conosciuta è la sua affermazione durante un'intervista televisiva, mossa dal tentativo di rilanciare l'orgoglio nazionale:

people are really afraid that this country might be rather swamped by people with a different culture and, you know, the British character has done so much for democracy, for law and done so much throughout the world that if there is any fear that it might be swamped people are going to react and be rather hostile to those coming in⁸⁹.

Oltre ad essere il periodo dell'autoritarismo delle forze dell'ordine e di una discriminazione razziale che mantiene livelli altissimi, questo è anche il periodo della stereotipizzazione della figura di un nero, che trova come antagonista malvagio il bianco colonizzatore, il periodo dell'"orgoglio nero" contro tutti, del *black is beautiful*. Categorie come questa, però, segnala Hall, sono soggette ad un continuo incrociarsi con questioni di genere, sessualità ed etnia:

⁸⁸ John Solomos, Bob Findlay, Simon Jones, Paul Gilroy, "The Organic Crisis of British Capitalism and Race. The Experience of the Seventies", in Centre for Contemporary Cultural Studies (ed.) *The Empire Strikes Back. Race and Racism in 70s Britain* (1982), London and New York: Routledge, 2005, pp. 12-13.

⁸⁹ Dall'intervista televisiva del giornalista Gordon Burns a Margaret Thatcher del 27 gennaio 1978, *World in Action*. Margaret Thatcher Foundation, <<http://www.margaretthatcher.org/document/103485>> (consultato in data 20-02-2014).

‘black’ is essentially a politically and culturally *constructed* category, which cannot be grounded in a set of fixed trans-cultural or transcendental racial categories and which therefore has no guarantees in Nature⁹⁰.

Da metà anni Ottanta ci si affranca dalla concezione di *black* come termine monolitico, statico e collegato ad un’accezione positiva, di chi è sempre dalla parte del giusto, ed è così che le idealizzanti *cheering fictions*⁹¹ descritte da Hanif Kureishi lasciano il posto a narrazioni più veritiere, ai diversi modi di declinare quel processo di rimodellamento che la *blackness* opera sulla *Britishness* e, viceversa, la *Britishness* opera sulla *blackness*:

We are beginning to think about how to represent a non-coercive and more diverse conception of ethnicity to set against the embattled, hegemonic conception of ‘Englishness’ which, under Thatcherism stabilizes so much of the dominant political and cultural discourses and which, because it is hegemonic, does not represent itself as ethnicity at all⁹².

Nella categoria *black* iniziano a confluire ormai le più varie e numerose esperienze, per cui “black no longer works as an identificatory category for African, Caribbean and Asian communities in Britain because of the ‘internal cultural segmentation’. [...] cultural and ethnic differences have now become so pronounced [...] to make the idea of collective identity untenable”⁹³.

È in questo clima che, dal punto di vista artistico, esplose la creatività in una massiccia proliferazione di sperimentalismo ed avanguardia, sia nelle *black arts* (cinema, musica, arti visive) che in letteratura. Nascono case editrici *black* dedicate (come la Hansib Publishing, Tamarind) e si sposta l’attenzione anche di altre case editrici “storiche” su un tipo di letteratura che, se prima poteva essere

⁹⁰ Stuart Hall, “New Ethnicities”, in Houston A. Baker, Manthia Diawara, Ruth H. Lindeborg (eds.), *Black British Cultural Studies: A Reader*, cit., p. 166.

⁹¹ Il termine *Cheering fiction* è riportato nel saggio *Dirty Washing* del 1985 a firma di Hanif Kureishi, scrittore nato nel Kent da padre pakistano e madre inglese. Con questo termine l'autore vuole indicare quelle opere, quelle “finzioni rassicuranti” appunto, che idealizzano un tema o un gruppo (in questo caso i *black*) non tenendo conto della complessità di un fenomeno come quello dell'identità dei migranti sul suolo britannico.

⁹² Stuart Hall, “New Ethnicities”, in Houston A. Baker, Manthia Diawara, Ruth H. Lindeborg (eds.), *Black British Cultural Studies: A Reader*, cit., p. 169.

⁹³ Stuart Hall, “Frontlines/Backyards”, *New Formations*, n. 33, Spring 1998, p. 38.

valutata come una questione a sé stante, adesso è innegabilmente parte ed essenza stessa della letteratura inglese.

La grande proliferazione letteraria di questo momento, che difficilmente può trovare schematizzazione o sintesi, vede l'uscita di romanzi che continuano a segnalare l'emarginazione razziale, così come opere che indagano il tema dell'identità coloniale attraverso la sintesi tra il passato ed il presente (di cui un esempio è *Finding the Centre*, del 1984, di V. S. Naipaul). Non mancano testi che segnalano lo spostamento del fulcro dell'attenzione dal margine al centro dell'Impero: negli anni Ottanta escono, ad opera di Salman Rushdie, *Midnight's Children* (1981), seguito da *Shame* (1983) e *The Satanic Verses* (1988), famoso testo nel quale si evidenziano i tratti distintivi del tema della *hybridity* e le allegorie dello spaesamento doloroso, ma ricco di possibilità, del soggetto postcoloniale. Da ricordare sono poi testi in cui è forte la compenetrazione tra i temi della *blackness* e della *Britishness*, come quelli di Caryl Phillips⁹⁴ e David Dabydeen⁹⁵, tra gli autori più rappresentativi.

Il termine *black*, oltre che più consapevolmente utilizzato, si dimostra una categoria "mobile" che ha continuamente bisogno di una ricerca verso la propria definizione in un senso più ampio rispetto alla questione etnica o razziale. All'interno di questa mobilità, anche l'identità culturale subisce un ininterrotto processo di rimescolamento, ed è verso fine degli anni Ottanta, come rileva la Giommi, che si assiste ad una

parziale tendenza alla normalizzazione della presenza dell'elemento della *blackness* all'interno della società britannica [...] Il processo di globalizzazione mette in crisi l'efficacia dello stato-nazione come unità culturale e la diaspora, come esperienza della frammentazione culturale e di un sé dislocato, diviene sempre più l'emblema dell'individuo postmoderno⁹⁶.

⁹⁴ Caryl Phillips è un autore nato nel 1958 nell'isola di Saint Kitts nei Caraibi, emigrato con la famiglia in Gran Bretagna quando aveva 4 mesi. Autore di romanzi, saggi ed opere teatrali, analizza nel suo macrotesto le esperienze della diaspora e il modo in cui le nuove generazioni declinano la loro presenza in Gran Bretagna nell'epoca moderna.

⁹⁵ David Dabydeen è un critico e scrittore nato in Guyana nel 1955 e trasferitosi in Gran Bretagna nel 1969.

⁹⁶ Francesca Giommi, *Narrare la Black Britain: Migrazioni, Riscritture e Ibridazioni nella Letteratura Inglese Contemporanea*, cit., p. 30.

Homi Bhabha sottolinea come, nella mutevolezza e nel senso di disorientamento che contraddistinguono tutta la produzione culturale di fine secolo (definita all'interno del più ampio contenitore del post-colonialismo), sia insita la condizione stessa per riscrivere la vita umana e la contemporaneità:

The representation of difference must not be hastily read as the reflection of *pre-given* ethnic or cultural traits set in the fixed tablet of tradition. The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation⁹⁷.

L'identità inglese e le sue certezze secolari hanno subito una rilettura alla luce dell'esperienza dei precedenti decenni; i movimenti migratori hanno riconfigurato la città e spostato il margine al centro, creando ciò che per Bhabha è il "Terzo Spazio", un luogo di frontiera dalle potenzialità positive, un *in-between* nel quale non ci sono opposizioni fisse o binarie, ma una serie di connessioni ed alleanze nelle quali perennemente viene rinegoziata e ricreata la stessa vita.

È del 2001 il primo convegno interamente dedicato alla letteratura *black British*, tenutosi al Barbican Center il 27 e 28 settembre: *Write Black, Write British*. Gli interventi miravano ad offrire una panoramica su quegli autori

born in Britain, educated in Britain and because of heritage and parentage, their 'take' on Britain is viewed through different glasses from those born elsewhere, and possibly raised and educated here [...] They are reminded constantly that they are 'not of here' even though they believe and feel that they are, so they consider the 'hybridity' of themselves and their situation in a way that does not refer to their 'alienness' and even a different kind of 'otherness' than their 'post colonial writers peer'⁹⁸.

Tra gli autori esaminati, appartenenti alle nuove generazioni nate in Gran Bretagna (definite non senza controversie "seconde generazioni", discendenti dei primi migranti), compaiono Andrea Levy, Courttia Newland, Jackie Kay, Benjamin Zephaniah e Zadie Smith.

Paola Splendore, analizzando la metamorfosi del soggetto coloniale tra "mimicry and mockery", conferma che la generazione degli scrittori *black British*,

⁹⁷ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London & New York: Routledge, 1994, p. 3.

⁹⁸ Lola Young, "Foreword", in Kadija Sesay (ed.), *Write Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*, cit., p. 16.

trasformata in un fenomeno editoriale di grande successo, rappresenta una buona parte “della letteratura che si produce oggi in Inghilterra e che l’Inghilterra ‘esporta’ sul mercato internazionale”⁹⁹.

⁹⁹ Paola Splendore, “‘Between Mimicry and Mockery’: Straniamento e Autoparodia nella Letteratura della Migrazione”, *Quaderno del dipartimento di letterature comparate*, n. 2, 2006, p. 81.

Capitolo Secondo

The Lonely Londoners di Sam Selvon:
una svolta innovativa nel romanzo britannico

2.1 Sam Selvon: breve biografia

Samuel Dickson Selvon, meglio noto come Sam Selvon, è stato uno dei primi letterati migranti in Gran Bretagna, appartenente a quella che viene definita la letteratura della *First Generation* di esuli, e celebrato come precursore della letteratura sulla e della migrazione e del canone *black British* del dopoguerra, grazie ai suoi primi romanzi pubblicati a Londra negli anni Cinquanta. Come David Ellis ricorda a proposito di Selvon, Braithwaite e Lamming:

This is not to say that they were among the first writers from the Caribbean to be published, but rather to emphasise the primacy given in their literature, and that of their contemporaries, to the pursuit or definition of a West Indian identity¹.

Nato a Trinidad nella città di San Fernando nel 1923, è in questa piccola località rurale del sud dell'isola che riceve la sua prima educazione; conclude la sua formazione all'età di quindici anni, dopo aver frequentato il San Fernando's Naparima College. Come nota Gianni Tomiotti: “Sebbene quasi integralmente di origini indiane, il suo rifiuto di imparare l'hindi sembra rispecchiare l'immagine che ci ha sempre offerto di sé, ovvero dell'autentico trinidadiano creolizzato”².

Nonostante le origini indiane da parte di padre, un commerciante emigrato da Madras, e da parte di madre, figlia di un'indiana della *working class* e di un supervisore scozzese alle piantagioni di cocco, Selvon si considera un trinidadiano creolizzato senza alcun collegamento con le tradizioni dei suoi avi, e non avverte alcuno stimolo a partecipare ai riti o alla tradizione della vita indù, ritenendosi al contrario piuttosto influenzato dai film americani proiettati nei cinema locali: “I grew up in Trinidad completely Westernized, completely Creolized, not following any harsh, strict religious or racial idea at all”³. A San Fernando, da ragazzino, viene a contatto sia con il gergo rurale che con la parlata cittadina, essendo

¹ David Ellis, *Writing Home: Black Writing in Britain since the War*, Stuttgart: Ibidem, 2007, p. 1.

² Gianni Tomiotti, *Crossroads in Creole. Tradurre i Racconti di Sam Selvon*, Roma: Aracne, 2009, p. 22.

³ John Thieme, “‘Oldtalk’: Two Interviews with Sam Selvon. With John Thieme and Alessandra Dotti”, in Martin Zehnder (ed.), *Something Rich and Strange: Selected Essays on Sam Selvon*, Leeds: Peepal Tree, p. 72.

presenti non solo le piantagioni di canna da zucchero, ma anche le raffinerie, fatto che influenzerà la lingua della sua narrazione.

Durante la Seconda Guerra Mondiale si arruola come operatore di radiotelegrafo nel *Royal Naval Reserve*, ed è in questo periodo che persegue in modo più serio la passione per la scrittura, iniziando a scrivere racconti e poesie. Una volta sbarcato, nel 1945, si trasferisce a nord dell'isola, a Port of Spain, dove, mentre continua a scrivere le sue *short stories*, lavora come giornalista per il *Trinidad Guardian*, e per un certo periodo anche come redattore della pagina letteraria *Guardian Weekly*. Inoltre pubblica regolarmente articoli di argomento filosofico o sociale sull'*Evening New*, perlopiù utilizzando pseudonimi per la divulgazione dei suoi scritti (Ack-Ack, Denmar Cosel, Michael Wentworth, Esses, e Big Buffer), poiché non gli era permessa la pubblicazione a suo nome.

I suoi racconti iniziano ben presto ad avere una discreta eco e ad apparire anche sulla rivista *Bim*, che, come già accennato, funge assieme alle altre da catalizzatore della nascente cultura letteraria *West Indian*. Selvon, in questo momento precedente alla massima fioritura della letteratura caraibica, entra in contatto con alcuni di quelli che saranno i più importanti e talentuosi attori della scena letteraria del dopoguerra: Edward Kamau Braithwaite, Wilson Harris, George Lamming, Derek Walcott e V. S. Naipaul.

Nel 1947, divenuto già un “tall, handsome, light-skinned young man”⁴, sposa Draupadi Persaud, dalla quale avrà una figlia, e i due vivono ancora qualche anno a Port of Spain, finché nel 1950 Selvon decide di partire alla volta di Londra, la “Golden Chance”⁵ dello scrittore, unendosi ad una delle ondate di migrazione verso l'Inghilterra, in cerca di fama letteraria e, magari, anche delle tanto decantate “streets paved with gold”⁶. In quell'anno annotiamo, per completezza, che nella capitale britannica veniva dato alle stampe il primo romanzo *West Indian, A Morning in the Office*, che rispetto alle opere di Selvon sarà ricordato, più che per la rilevanza letteraria, i temi trattati o la forza innovativa del linguaggio, per la vicenda che lo lega al suo arrivo in Gran Bretagna: si dice che il

⁴ Kenneth Ramchand, “Samuel Dickson Selvon (1923–1994)”, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford: Oxford University Press, 2004 <www.oxforddnb.com/view/article/69606> (consultato in data 12-03-2014).

⁵ George Lamming, *The Pleasures of Exile* (1960), cit., p. 217.

⁶ Sam Selvon, *The Lonely Londoners* (1956), London: Penguin Books, 2006, p. 2.

suo autore, Edgar Mittelholzer, primo scrittore di professione ad essersi spostato sul suolo britannico, abbia portato con sé in valigia il manoscritto del 1948 con l'obiettivo di trovare un editore: "he felt himself a general at the head of an army [...] final victory would be represented by the acceptance of a novel by a publisher"⁷.

A Londra le poesie e *short stories* di Selvon vengono pubblicate su diverse riviste, ad esempio il *London Magazine* e *The Nation*. Nonostante la notorietà non tardi molto ad arrivare, nei primi tempi trascorsi nella capitale inglese "Selvon realized that making a fresh start would not be easy"⁸: vive dapprima in un ostello, il Balmoral Hostel, insieme a molti altri immigrati, e poi si trasferisce in un seminterrato a Notting Hill, ad ovest della città. Non riesce ad impiegarsi come giornalista perché non è iscritto alla *National Union of Journalists* ed è solo con grande sforzo che ottiene un impiego presso l'ambasciata indiana di Londra.

Continua a scrivere e nel 1952 la Wingate Press pubblica il suo primo romanzo, *A Brighter Sun*, ambientato negli anni della guerra, dove lo scrittore introduce il personaggio di Tiger, un operaio indiano attraverso i cui occhi racconta la costruzione dell'autostrada Churchill-Roosevelt a Trinidad, mentre ad un secondo livello di lettura descrive l'intima battaglia del giovane Tiger, alla ricerca della propria identità nel mondo coloniale.

Per qualche tempo Selvon prosegue scrivendo racconti sulla sua isola natale e trasmette immagini di vita rurale legate a Trinidad; con ciò, come riporta Caryl Phillips, "inspired by the English writer Richard Jeffreys's passionate prose about his native England, Selvon decided to express his love for the Trinidadian landscape and culture through writing"⁹.

Nel 1954, poco dopo aver lasciato l'ospedale nel quale aveva passato quindici mesi per curarsi dalla tubercolosi, riceve la Guggenheim Fellowship per un anno: il riconoscimento, unito alle ottime recensioni ricevute per i suoi lavori, lo incoraggia a lasciare l'ambasciata per diventare scrittore a tempo pieno.

⁷ Louis James, *Caribbean Literature in English*, cit., p. 90.

⁸ Caryl Phillips (ed.), *Extravagant Strangers: A Literature of Belonging*, New York: Faber & Faber, 1997, p. 81.

⁹ *Ibidem*.

Al primo romanzo fa seguito nel 1955 *An Island is a World*, ma il suo contributo più apprezzato e riconosciuto si riferisce sicuramente alla sua successiva produzione, in cui, abbandonato l'immaginario contadino di Trinidad, egli offre una panoramica sul variegato mondo dei primi migranti neri a Londra.

Con l'umorismo che caratterizza tutta la sua produzione, Selvon si fa acuto osservatore della vita cittadina degli immigrati, declinata dal loro tipico carattere vivace ed esuberante, e ne fa il soggetto principale di *The Lonely Londoners*, uscito nel 1956, ed oggetto più approfondito della nostra analisi: qui, per la prima volta, lo scrittore narra avvenimenti che, nonostante abbiano ancora per protagonisti personaggi dei Caraibi (come nei precedenti romanzi), si svolgono a Londra, anziché a Trinidad. Secondo Caryl Phillips, Selvon, grazie a questa pubblicazione, dimostra di essere l'autore che, più di tutti gli altri, rappresenta le complessità degli anni Cinquanta, oltre che rivelarsi un precursore di David Dabydeen, Andrea Levy e Zadie Smith, ed il suo *The Lonely Londoners* sarebbe "the quintessential novel of migration"¹⁰.

Altri due brillanti testi di Selvon che vedono sempre come protagonista lo stesso personaggio di *The Lonely Londoners*, ossia Moses, sono *Moses Ascending* (1975) e *Moses Migrating* (1983), come a proseguire una saga dell'immigrato caraibico a Londra, amaramente parodica verso il suo percorso da *migrant* a *Londoner*. Diversi critici hanno dibattuto sui reali legami tra i tre romanzi, arrivando a sostenere, come Roydon Salick, che in realtà i testi andrebbero letti in senso cronologico contrario rispetto all'ordine di pubblicazione, notando così una rappresentazione del protagonista sempre più straniato e meno consapevole¹¹. Selvon stesso, nell'intervista concessa ad Alessandra Dotti¹², ammette di non considerare *Moses Ascending* il perfetto seguito di *The Lonely Londoners*. Maria Grazia Sindoni conferma comunque il senso innovativo della produzione di

¹⁰ Maya Jaggi, "Caryl Phillips: Rites of Passage", *The Guardian*, 3-11-2001 <<http://www.theguardian.com/books/2001/nov/03/fiction.artsandhumanities>> (consultato in data 17-03-2014).

¹¹ Roydon Salick, *The Novels of Samuel Selvon. A Critical Study*, Westport: Greenwood Press, 2001, pp. 119-120.

¹² Cfr. Alessandra Dotti, "'Oldtalk': Two Interviews with Sam Selvon. With John Thieme and Alessandra Dotti", in Martin Zehnder (ed.), *Something Rich and Strange: Selected Essays on Sam Selvon*, Leeds: Peepal Tree.

Selvon, il quale “deliberately disrupted and subverted the traditional trilogy form as well as the genre of the novel”¹³.

Selvon pubblica diversi pregevoli altri racconti, che nel 1957 raccoglie in *Ways of Sunlight*; il volume consta di diciannove testi, suddivisi in due gruppi: nella prima parte, *Trinidad*, sono raccolte nove *short stories* ambientate appunto nell'isola caraibica, che raccontano vicende legate alla campagna o alle cittadine trinidadiane, e si focalizzano sulle tradizioni e le superstizioni di questa società multiculturale, ritraendone le condizioni di vita ed i problemi affrontati. Tra questi racconti risulta esemplificativo “Cane is Bitter”, per il suo valore di anticipazione di alcuni temi che saranno trattati anche nella seconda sezione; qui si raccontano le vicende di Romesh, un ragazzo di origini indiane, che abbandona il lavoro nella piantagione di zucchero per andare a studiare nella vicina città. Al suo ritorno alla piantagione, in occasione delle vacanze estive, si rende conto di quanto ormai si sia allontanato dalla vita del villaggio e di quanto il suo punto di vista e le sue aspettative siano cambiate, e decide così di rifiutare le imposizioni dei genitori in merito al matrimonio combinato e alla vita nei campi, che erano ciò che lo aspettava per il futuro. Altre dieci *short stories* si trovano invece nella seconda parte di *Ways of Sunlight*, sezione che prende non a caso il titolo di *London*: Selvon narra qui le vicende di personaggi dei Caraibi trasferiti a Londra e le loro difficoltà di adattarsi ad una cultura e un ambiente nuovi, con un immancabile spirito umoristico. Tra questi racconti, uno dei più apprezzati è “Brackley and the Bed”, un testo umoristico in cui si ribalta lo stereotipo dell'esuberante mascolinità *West Indian*: narra di Brackley, immigrato a Londra da Tobago, e del suo rapporto con la cugina Teena, la quale ne controlla la vita così tanto che lui, per poter aver pace e poter almeno condividere l'unico letto disponibile, decide di sposarla. Non fa però i conti con il resto della famiglia di Teena, che, una volta sposati, si “insedia” nel loro alloggio, e alla fine del racconto Brackley, intrappolato nelle reti di questo gruppo allargato in cui Teena condivide il letto con la zia, torna nuovamente a dormire per terra.

¹³ Maria Grazia Sindoni, *Creolizing Culture: A Study on Sam Selvon's Work*, New Delhi: Atlantic, 2006, p. 147.

Selvon non manca di approcciarsi nei suoi racconti anche alle questioni politiche, come per esempio in *Turn Again Tiger* (1958), in cui affronta il delicato tema della presenza indiana a Trinidad, considerata una minoranza.

Negli anni Sessanta e Settanta lavora con la *BBC* alla produzione di alcune sceneggiature televisive, *Anansi the Spider Man* e *Home Sweet India*, ma ottiene anche successo nel convertire svariate sue opere in produzioni radiofoniche, raccolte nel 1989 in *Eldorado West One* e *Highway in the Sun and Other Plays*, ultimo suo lavoro ad essere pubblicato, che consiste in una raccolta di scritti ambientati a Trinidad, in quei villaggi dove nasce la vera lingua caraibica. Assieme a Horace Ove, scrive la sceneggiatura per il primo film inglese *West Indian, Pressure* (1975).

Nel 1963, a pochi mesi di distanza dal divorzio dalla prima moglie, sposa Althea Daroux, dalla quale ha altri tre figli. Ad Althea è palpabilmente ispirata la protagonista di *My Girl and the City*, una delle sue più riuscite *short stories*, che si differenzia dalle altre per stile e linguaggio: qui Selvon utilizza infatti lo *Standard English* e narra una storia d'amore, facendo trasparire sia l'affetto per la sua *girl* che quello per Londra. Seguono altri romanzi, come *I Hear Thunder* (1963), *The Housing Lark* (1965), *The Plains of Caroni* (1970), *Those Who Eat the Cascadura* (1972).

Sam Selvon vive a Londra 28 anni. Nel 1978, a causa della sua crescente insoddisfazione nei confronti della vita in Gran Bretagna, si trasferisce a Calgary, in Canada, “a different kind of country [...] a country of immigrants [...] made up of people who moved from other parts of the world”¹⁴, dove lavora all'Università di Victoria come *Visiting Professor* tenendo un corso di scrittura creativa, e all'Università di Calgary, anche se in momenti di ristrettezze economiche svolge impieghi di qualsiasi tipo, come quello di bidello, a riprova dell'umiltà con la quale Selvon si è sempre posto di fronte al mondo.

Non desidera ritornare in Gran Bretagna; come riporta Ken McGoogan, nel suo *Saying Goodbye To Sam Selvon*, scritto in occasione della morte del letterato ed amico, Selvon trovava che in Canada il pregiudizio fosse molto meno

¹⁴ Alessandra Dotti, “Oldtalk’: Two Interviews with Sam Selvon. With John Thieme and Alessandra Dotti”, in Martin Zehnder (ed.), *Something Rich and Strange: Selected Essays on Sam Selvon*, cit., p. 131.

radicato che in Gran Bretagna, che ci fosse più libertà per gli scrittori e che guadagnarsi da vivere fosse un'impresa meno ardua:

Selvon doesn't miss England. "Canadians are much easier (than the English) to get along with," he says. "I find Canadians warm, tolerant and friendly. They're more relaxed and openminded. We've all found this. Certainly there's prejudice, and it needs watching. But compared with England, it's like nothing"¹⁵.

Il mondo letterario canadese però lo ignora, e a lungo non recensisce i suoi lavori; se oggi è uno degli autori più letti ed antologizzati dei Caraibi anglofoni, è probabile che in questo primo periodo il carattere anche umoristico dei suoi scritti li abbia relegati a leggere opere di intrattenimento.

Personalità molto amata, Selvon è descritto in svariati articoli e recensioni come un uomo ottimista, generoso e alla mano, un *man-of-the-people*, come lo definisce Ken McGoogan, che ha affrontato la sua carriera letteraria con la modestia di qualsiasi altro mestiere, lavorando e vivendo l'esperienza di un qualsiasi altro immigrato: "He found himself doing a myriad of so-called lesser jobs, everything from sweeping floors to working in factories"¹⁶.

Muore nel 1994, mentre affronta un viaggio di ritorno a Trinidad seguendo il progetto di un'autobiografia e di un altro romanzo, *A High of Zero*, che rimarranno incompiuti. È sempre rimasto attaccato alle proprie radici trinidadiane, nonostante abbia trascorso la maggior parte della sua vita lontano dall'isola. In *Foreday Morning* compare la sua nota dichiarazione di appartenenza alla propria terra, alla quale, nonostante la distanza, è sempre fortemente legato. Tale dichiarazione può leggersi come il manifesto di molti scrittori della diaspora caraibica: "This island is my shadow and I carry it with me wherever I go, and my roots are the same as a mango tree or an immortal"¹⁷.

Tra i numerosi riconoscimenti ricevuti, oltre a due Guggenheim Fellowships (nel 1955 e nel 1968), Selvon riceve la Humming Medal for

¹⁵ Ken McGoogan, "Saying Goodbye To Sam Selvon", *Ariel*, Vol. 27, n. 2, Autumn 1996, p. 69. (all'interno del passo è citato Ken McGoogan "Samuel Selvon: Janitor to Writer-in-Residence", *Calgary Herald Magazine*, n. 27, October 1985, p. 7).

¹⁶ *Ivi*, p. 66.

¹⁷ Kenneth Ramchand, Susheila Nasta (eds.), *Foreday Morning: Selected Prose 1946-1986*, Harlow: Longman, 1989, p. 219.

Literature (conferitagli nel 1969 dal governo di Trinidad e Tobago) e due lauree *ad honorem* dall'Università St. Augustine dei Caraibi e dall'Università di Warwick.

La storia della sua vita pare in molti casi sovrapponibile al percorso di altri scrittori migranti, passati attraverso l'iniziale pubblicazione su riviste locali, per poi effettuare quel passaggio alla ricerca di una cassa di risonanza per le proprie opere ed il proprio pensiero. Nel suo personale percorso Selvon è il primo che, contemporaneamente al raggiungimento del successo e alla riproposizione di temi cari alla letteratura caraibica, stimola un processo di "liberazione" del letterato *black British* dalla gabbia limitante della produzione di protesta, cercando di sottolineare la necessità di allargare l'orizzonte anche per gli scrittori coloniali verso una produzione culturale di più ampio respiro.

2.2 *The Lonely Londoners*

It is the British, the white British, who have to learn that being British isn't what it was. Now it is a more complex thing, involving new elements. So there must be a fresh way of seeing Britain and the choices it faces: and a new way of being British after all this time¹⁸.

The Lonely Londoners, pubblicato a Londra nel 1956, descrive la vita e le avventure “tragicomiche” che accompagnano l'insediamento di dieci immigrati dai Caraibi, all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, portando all'interno del flusso principale della letteratura anglofona il genio letterario di Selvon, accompagnato dall'ironia e dallo spirito del popolo caraibico.

Selvon ci offre un'analisi dell'identità dell'esiliato nel suo sfociare verso quella che sarà definita l'identità *black British*, proiettando il lettore in un microcosmo eterogeneo, fatto di personaggi complessi, ognuno dei quali ha una propria storia e un diverso percorso di crescita.

Le vicende riguardano Moses, Tolroy, Galahad, Lewis, Captain, Daniel, Big City, Bartholomew, Five e Harris; tutti questi immigrati sono afro-caraibici e provengono principalmente da Trinidad, tranne uno di loro che è nigeriano. Alcuni si sono stabiliti a Londra ormai da molto tempo, come il protagonista Moses Aloetta, il cui punto di vista predomina rispetto agli altri, e aiutano i nuovi arrivati nel tentativo di ritagliarsi uno spazio nella metropoli, offrendo loro consigli, avvertimenti ed esempi volti a temperare l'entusiasmo carico di aspettative che contraddistingue i migranti.

Il romanzo si apre con un paragrafo introduttivo che ambienta la scena in

one grim winter evening, when it had a kind of unrealness about London, with a fog sleeping restlessly over the city and the lights showing in the blur as if is not London at all but some strange place on another planet¹⁹.

¹⁸ Hanif Kureishi, “The Rainbow Sign”, in *My Beautiful Laundrette*, London: Faber and Faber, 1996, pp. 101-102.

¹⁹ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 1.

Sebbene si possano notare, come osserva Susheila Nasta, delle evidenti corrispondenze con la “shrouding fog” di dickensiana memoria²⁰ e con l’immagine irrealistica della città evocata da T. S. Eliot in *The Waste Land*²¹, il racconto di Selvon si pone a nostro avviso su un piano diverso, nutrito di un bagaglio di nuove esperienze storiche e culturali. L’incipit trasmette immediatamente l’idea del declino di una città che non appare sfavillante di luci come ci aspetteremmo dalla grande capitale, ma desolata e non rappresentativa del “cuore pulsante” del mondo. Tra le righe il lettore intravede già uno dei temi portanti del romanzo, collegato al disincanto nei confronti di una città paragonata a “a promised land that despite its lure, turns out to be an illusion”²². Selvon indaga qui il concetto di identità e la realtà della vita degli immigrati che si scontrano con il mito coloniale.

Il protagonista, Moses Aloetta, viene presentato mentre sta “hop[ping] on a number 46 bus at the corner of Chepstow Road and Westbourne Grove to go to Waterloo”²³, muovendosi nella città con la stessa sicurezza di un nativo. La scena d’apertura trasmette da subito nel lettore un senso di disorientamento, perché sovverte i tratti di una tipica immagine della capitale: Moses è infatti un immigrato trinidadiano, un *black Londoner*, tra i primi “set of spades what come to Brit’n” intorno al 1940, ed è “already a veteran, who living in this country for a long time”²⁴. È diretto alla stazione di Waterloo per accogliere un connazionale che sta arrivando in cerca di fortuna, anche se non lo conosce nemmeno. Moses, infatti, che in fin dei conti è un uomo dal buon cuore, viene frequentemente incaricato, tramite conoscenze comuni a Trinidad, di indirizzare questi *fellars*²⁵ alla ricerca di un lavoro a Londra, di un posto dove dormire e mangiare, data la sua conoscenza decennale della città, e considerato che lui sa bene “which part

²⁰ Il riferimento propone un avvicinamento a *Bleak House* di Charles Dickens, in cui viene descritta una Londra tetra ed inquinata, dove predominano il fango e la nebbia.

²¹ Il celebre poemetto del 1922, oltre a porsi all’interno di un vasto e articolato schema mitico-antropologico e sacrale, delinea lo scenario di un territorio devastato e sterile, all’indomani della Prima Guerra Mondiale, e rappresenta anche la stessa città di Londra.

²² Susheila Nasta, “Introduction”, in *The Lonely Londoners*, London: Penguin Books, 2006, p. v.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 13.

²⁵ *Fellar* è uno dei termini con i quali ci si riferisce agli immigrati. Annotazioni più specifiche sull’uso della lingua nel romanzo saranno inserite più avanti in questo studio.

they will slam door in your face and which part they will take in spades”²⁶. Con ironia, Selvon lo paragona ad un “welfare officer [...] scattering the boys around London”²⁷.

Da un lato, Moses si lamenta delle incessanti richieste di aiuto, ognuna delle quali porta inevitabilmente con sé nuovi problemi da risolvere, e per questo “vex himself that his heart so soft that he always doing something for somebody and nobody ever doing anything for him”²⁸. Dall’altro, egli avverte un forte senso comunitario che lo lega ai suoi connazionali, ed interagire con chi è in arrivo gli dà il piacere del ricordo dei tempi andati e l’impressione di ricongiungersi con la sua terra natia. Per questo, egli assume nei loro confronti un ruolo protettivo e quasi paterno, nel ricordo di quanto lui stesso fosse disperato dopo l’arrivo a Londra.

In Moses lo stesso Selvon proietta molti aspetti ed elementi della propria personalità:

The character of Moses was based entirely on a true figure, who was a Trinidadian that I met when I first came to London... he always wanted to write a book. He is the one he took me around, sort of put myself in shoes [...] I mean, I was one of the boys. A great deal of what happened to Moses happened to me. All the experiences happened to me while I lived in England. So I associate myself with that and with Moses to that extent²⁹.

L’identità di Moses può dirsi così il frutto di continue interazioni tra la sua esperienza di migrante e l’apporto, pressoché continuo, dei suoi connazionali, che in qualche modo lo riportano a Trinidad: è ipotizzabile che sia questo il motivo per cui Selvon ci mostra, nella prima scena, Moses ed altri immigrati a Waterloo, in un luogo metaforico dove si scambiano baci di benvenuto e si versano lacrime d’addio, e in cui a volte si va

to see familiar faces, [...] to watch their countrymen coming off the train, and sometimes they might spot somebody they know [...] and they would

²⁶ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 4.

²⁷ *Ivi*, p. 3.

²⁸ *Ivi*, p. 5.

²⁹ Alessandra Dotti, “‘Oldtalk’: Two Interviews with Sam Selvon. With John Thieme and Alessandra Dotti”, in Martin Zehnder (ed.), *Something Rich and Strange: Selected Essays on Sam Selvon*, cit., p. 126.

start big old talk with the travellers finding out what happening in Trinidad, in Grenada, in Barbados, in Jamaica and Antigua, what is the latest calypso number [...] and so on³⁰.

Rispetto all'abbandono della propria terra, questi personaggi sembrano non reclamare alcun collegamento con le radici ancestrali, che non menzionano mai, e sulle quali sono lontani dal basare la costruzione della propria identità. L'avvicinamento alla terra natia è semmai ventilato, su un piano "inferiore", tramite alcune evidenti differenze che i migranti notano: la gente frettolosa ("everybody doing something or going somewhere")³¹, la diversa cultura musicale, il clima più rigido, oppure "the sun shining, but [...] no heat from it, it just there in the sky like a force-ripe orange"³². Questi esempi, però, non diventano strumenti di uno scavo più profondo nella storia della loro isola. L'opinione di Selvon in merito sembra ruotare intorno all'idea che l'uomo caraibico sia il prodotto della cultura, o delle culture con le quali viene in contatto, piuttosto che il "germoglio" delle sue radici: David Ellis sottolinea a tal proposito come Selvon ritenesse che "ancestry, and going back and tracing things like that, are of no interest"³³.

È pur vero che il senso di malinconia e *loneliness* che si avverte fin dalle prima pagine del testo, anche se riguarda spesso gli aspetti apparentemente più semplici della vita, accompagnerà tutto il racconto all'interno di quello che Susheila Nasta definisce il "tragicomic urban theatre of Selvon's London"³⁴. I migranti trovano conforto nello stare insieme e nel ricordare qualche aneddoto della vita ai Caraibi: il gruppo può potenzialmente indicare, nella sua matrice corale, la strada per articolare il proprio essere quotidiano. In modo quasi diametralmente opposto, all'interno della metropoli, i rapporti umani sono quasi inesistenti, e quando ci sono vengono comunque falsati da una malcelata ostilità fatta di buone maniere ("thank you, Sir" e "how do you do")³⁵. Ognuno vive nel proprio mondo, come Moses spiega ai nuovi sopraggiunti; Londra è divisa in

³⁰ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 4.

³¹ *Ivi*, p. 23.

³² *Ibidem*.

³³ David Ellis, *Writing Home: Black Writing in Britain since the War*, cit., p. 11.

³⁴ Susheila Nasta, "Introduction", in *The Lonely Londoners*, cit., p. v.

³⁵ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., pp. 20-21.

“little worlds, and you stay in the world you belong to and you don’t know anything about what happening in the other ones except what you read in the papers”³⁶. Lo stesso Moses, al suo arrivo, cerca un posto dove vivere ma dove contemporaneamente gli sia possibile incontrare altri *boys*³⁷, “for this city powerfully lonely when you on your own”³⁸. La metropoli ha il potere alienante di allontanare le persone e renderle estranee, ed incide anche sul tipico carattere gioviale caraibico, cosicché “you going to meet a lot of fellars from home who don’t even want to talk to you”³⁹. I migranti di Selvon diventano più introspettivi, meno sensibili ai bisogni degli altri o forse, più semplicemente, più “impegnati a sopravvivere”. È interessante notare come quasi tutti i personaggi abbiano un soprannome e non siano mai ricordati con il loro vero nome; questo fatto è tanto più indicativo perché si correla alla frenetica metropoli, dove il fiume di gente che vi si riversa sembra contribuire ad offuscare le identità individuali. Esso è riconducibile, secondo Gordon Rohlehr, allo stato di frammentazione della loro esistenza, specchio di “an incompleteness of self”⁴⁰.

Tra i fattori che concorrono alla costituzione dei sopracitati “piccoli mondi separati”, ci sono alcuni evidenti elementi sui quali Selvon insiste durante la narrazione. Il primo ad essere affrontato è il tema del lavoro, fondamentale per la definizione dell’identità dei personaggi e della loro indipendenza economica. Sebbene fosse legislativamente sancito il diritto all’uguaglianza tra i cittadini britannici in materia di accesso al lavoro e, nonostante l’effettivo bisogno di manodopera, è evidente anche agli stessi migranti come questo principio non sia rispettato: “in fact, we is British subjects, and [...] we have more right that any people from the damn continent to live and work in this country, and enjoy what this country have, because is we who bleed to make this country prosperous”⁴¹.

Partendo da questo assunto, Selvon differenzia coloro che hanno un impiego più o meno stabile (come lo stesso Moses) da coloro che non ce l’hanno

³⁶ *Ivi*, p. 60.

³⁷ *Boys*, assieme a *Fellar*, è un altro degli svariati epiteti che, nel romanzo, i migranti utilizzano per autodefinirsi.

³⁸ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 29.

³⁹ *Ivi*, p. 17.

⁴⁰ Gordon Rohlehr, “The Folk in Caribbean Literature”, in Edward S. Baugh (ed.), *Critics on Caribbean Literature. Readings in Literary Criticism*, London: Allen and Unwin, 1978, p. 160.

⁴¹ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 21.

ancora, non ce l'hanno più o non lo vogliono, e ne dimostra la relazione con il grado di integrazione all'interno della società. Quando Moses accompagna Galahad al Welfare Office per la richiesta di un sostegno economico (non avendo questi ancora trovato un'occupazione), la sensazione è quella di trovarsi al livello più basso che un individuo possa raggiungere nella società. Nell'atmosfera che li circonda si mescolano diverse sensazioni: odio, disgusto, malizia, rabbia, ma anche simpatia e compassione, in un luogo dove tutti sono amici e allo stesso tempo nemici. Lewis MacLeod definisce perspicacemente questo ambiente come una sorta di purgatorio, in cui prevale la competitività per accaparrarsi un lavoro e non rimanere "like a fish out of water gasping for breath"⁴². È pur vero che in questa lotta gli immigrati sono svantaggiati, perché, come spiega Moses, "suppose a vacancy come and they want to send a fellar, first they will find out if the firm want coloured fellars, before they send you"⁴³; è per questo che, nei registri degli iscritti al collocamento, le schede degli immigrati di colore sono segnalate in rosso: "that mean you from Jamaica and you black"⁴⁴.

La questione del lavoro è pertanto centrale sia in *The Lonely Londoners*, sia negli altri due testi della trilogia (*Moses Ascending* e *Moses Migrating*), oltre ad essere funzionale nell'ambito dell'idea di un'"identità virile":

Despite a popular critical opinion that Selvon's boys are 'a bunch of lazy loafers' they are in fact work-obsessed people, constantly thinking about jobs, work conditions, and the wages that come with them. In all three novels in the trilogy, there is a sense that money makes manhood, and manhood makes self⁴⁵.

Ad un livello extradiegetico di lettura, il lavoro acquisisce un ruolo insostituibile nel determinare in che modo il migrante si collochi all'interno della società, sia in prospettiva di un'integrazione (o assimilazione) sociale, sia nella più ovvia pratica della quotidianità, come necessaria condizione di sopravvivenza; per dirla con le parole di Selvon: "a job mean place to sleep, food to eat, cigarette

⁴² *Ivi*, p. 27.

⁴³ *Ivi*, p. 28.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Lewis MacLeod, "You Have to Start Thinking All Over Again": Masculinities, Narratology and New Approaches to Sam Selvon", *Ariel*, Vol. 36, n. 1-2, 2005, p. 161.

to smoke”⁴⁶, fungendo così “simultaneously [as] a search for a framework to govern their lives”⁴⁷.

Se è vero che alcuni personaggi cercano lavoro per ottenere un certo livello di indipendenza (come Galahad) o per permettere ai familiari di raggiungerli (come Tolroy), Selvon non ci pone mai davanti ad un ingenuo quadro di personaggi positivi, sempre dalla parte del giusto; mentre Moses e Galahad lavorano in fabbrica, infatti, Five, Cap e Bart non hanno gran voglia di lavorare e cercano di sbarcare il lunario chiedendo agli altri *fellars* gli spiccioli per passare la giornata; come molti altri, essi vivono dell’assistenzialismo di stato, di prestiti, di piccoli raggiri; sono loro i parassiti che, secondo Moses, “muddy the water for the boys”⁴⁸, oltre a rovinare l’immagine dell’immigrato a Londra quando “one worthless fellar go around making bad, and give the wrong impression for all of us”⁴⁹.

Un esempio lampante è quello di Cap, che dorme qua e là, chiede in prestito a tutti qualche moneta, ed ogni volta che trova un nuovo impiego non resiste più di tre giorni; se ne sta sempre in giro alla ricerca di una donna con la quale trascorrere qualche ora, alla quale inventare bugie e fare promesse impossibili da mantenere, per avvalorare la propria mascolinità.

Selvon, pertanto, nel tentativo di offrire una narrazione che abbraccia un ventaglio ampio di situazioni e prospettive, non avalla né un’immagine dell’immigrato come esempio di onestà e purezza, né la tesi di una sua totale mancanza di moralità ed onestà (sono ad esempio svariati gli episodi nei quali i migranti sono ritratti mentre cercano o si accompagnano a prostitute).

L’espressione della mascolinità si intreccia, com’è ovvio, con la figura femminile ed il suo ruolo. Maria Grazia Sindoni ricorda a tal proposito il latente preconcetto secondo il quale “the sexual appetite and black virility is a typical Western stereotype that is ironically emphasised [and] depicted as always involved in sexual conquest in a mock-heroic chivalric quest for a ‘white pussy’”⁵⁰. La sua riflessione, riferita a tutti i personaggi maschili di *The Lonely*

⁴⁶ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 27.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 22.

⁴⁹ *Ivi*, p. 34.

⁵⁰ Maria Grazia Sindoni, *Creolizing Culture. A Study on Sam Selvon’s Work*, cit., pp. 161-162.

Londoners, sottolinea l'ansia dei migranti di vivere la sessualità come un'ossessione, facendone una delle basi sulle quali ricostruire l'identità, mentre i tradizionali principi inglesi condannano questo comportamento che, in qualche modo, avalla lo stereotipo. C'è da dire che la società caraibica di inizi Novecento è una società matriarcale, che lascia alla donna, prevalentemente quella anziana, la gestione e l'organizzazione di aspetti della cultura e della vita sociale, strutturata in piccole comunità: "the prevalence of 'matriarchal' family structure and female-headed households across the Caribbean Diaspora, mean Caribbean women have a key role"⁵¹. L'autorità femminile viene a mancare nel momento in cui i migranti, prevalentemente maschi, affrontano il viaggio verso la Gran Bretagna. Liberi dalle influenze e dalle costrizioni, in *The Lonely Londoners* li troviamo girovagare per Hyde Park, in cerca di incontri, perché questo è il luogo in cui "you does meet all sorts of fellars from alla walks of life don't ever be surprised at who you meet up cruising and reclining in the park it might be your boss or it might be some big professional fellar"⁵². In questo spazio "libertino" possono avvenire incontri (anche se contrastati dalla polizia, epitome della morale britannica).

Cap, per esempio, come già accennato, "love women too bad"⁵³, e si accompagna sempre con una o più donne ("with women left and right")⁵⁴; poi sposa una *Frenchy*, attratta a sua volta dal suo "esotismo" e convinta che Cap la porterà con sé in Nigeria, e alla quale non è fedele; la sua vita sentimentale è ricca di incontri, e questo aspetto libertino ne delinea un'immagine di personaggio quasi inspiegabilmente vincente: "day after day you will see him, doing nothing, having nothing, owing everybody [...] still alive defying all logic and reason and convention, living without working, smoking the best cigarettes, never without women"⁵⁵. Secondo quanto afferma Frantz Fanon nel suo *Black Skin, White Masks*, il motivo risiederebbe nel fatto che la relazione con una donna bianca è in grado di fornire un giustificativo "sociale" al personaggio di colore:

⁵¹ Tracey Reynolds, *Caribbean Families, Social Capital and Young People's Diasporic Identities*, London: London South Bank University, 2004, p. 8.

⁵² Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 95.

⁵³ *Ivi*, p. 33.

⁵⁴ *Ivi*, p. 45.

⁵⁵ *Ibidem*.

Out of the blackest part of my soul, across the zebra striping of my mind, surges this desire to be suddenly *white*. I wish to be acknowledged not as *black* but as *white*. Now [...] who but a white woman can do this for me? By loving me she proves that I am worthy of white love. I am loved like a white man. I am a white man. Her love takes me onto the noble road that leads to total realization... I marry white culture, white beauty, white whiteness. When my restless hands caress those white breasts, they grasp white civilization and dignity and make them mine⁵⁶.

Moses, invece, sebbene si trovi da ormai tanto tempo a Londra, non stabilisce mai alcun rapporto con una donna; Selvon sembra voler suggerire al lettore che il celibato del protagonista sia da riconnettersi a una disillusione nei confronti delle possibilità di successo, anche amoroso.

Per quanto riguarda invece gli altri personaggi, a riprova del fatto che le relazioni sessuali in *The Lonely Londoners* spesso forniscono una legittimazione sociale, le donne rivestono ruoli minori, di “appoggio”. Nel caso siano anch’esse immigrate, sono figure interne alla famiglia, come la madre (Ma), la moglie di Lewis, Agnes o la zia, Tanty Bessy. Quest’ultima è il personaggio femminile meglio descritto nel romanzo: una vecchia e chiassosa matrona il cui passatempo preferito è parlare ad alta voce, al mercato, della gente e dei loro affari. Quando invece i personaggi femminili indossano i panni della fidanzata, ma più spesso dell’amante, della prostituta o della potenziale preda sessuale, ci sono presentate come bianche (inglesi, francesi, austriache, comunque sempre europee) destinate a subire un processo di spersonalizzazione. Di volta in volta, invece che con il loro nome, esse vengono non a caso definite con svariati appellativi quali *a number*, *a white number*, *a pansy*, *a cat*, *piece of skin*, *a Whitie*. Il rapporto tra l’uomo nero e la donna bianca è l’unico che troviamo nell’intero testo, se si eccettua il matrimonio tra Lewis e Agnes, che arrivano dalla Giamaica ma ben presto, a Londra, si lasciano, a causa della gelosia di Lewis, il quale picchia la moglie perché immagina che si intrattenga con altri uomini mentre lui è al lavoro, sospetto che i suoi colleghi avevano insinuato in lui, soprattutto per prendersene gioco.

⁵⁶ Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (1967), London: Pluto Press, 2008, p. 45.

Secondo a Cap, Galahad è, dal punto di vista dell'espressione della mascolinità, un immigrato che fa sfoggio di virilità appena sbarcato in Gran Bretagna; arrivato con solo tre *pounds* e uno spazzolino da denti, trova una compagna con la quale immediatamente concepisce un figlio: "eight and half months later it had a Galahad junior in Ladbroke Grove and all them English people stopping in the road and admiring the baby curly hair"⁵⁷. Il figlio è per lui il simbolo di una stabilizzazione sul territorio britannico, ma è un figlio di cui il lettore non sente più parlare per tutto il romanzo, come se Galahad divenisse poi un padre inesistente: questo distaccarsi dal ruolo genitoriale influisce negativamente sulla precarietà della costruzione della sua identità.

Il legarsi a una donna bianca, anche solo sessualmente e reprimendo la componente emotiva, ci appare uno dei mezzi attraverso i quali gli immigrati tentano di compensare le altre loro "mancanze", in una situazione in cui vengono a sparire altri essenziali presupposti per l'integrazione, come il successo sul lavoro, il denaro e la casa, e in cui si profila una loro carenza "in almost every other area of their lives"⁵⁸. La relazione con una *Whitie* può paragonarsi al tentativo di ottenere una "convalida identitaria" e nazionale. Lewis MacLeod riflette in questo senso, affermando che "white women, as both the vehicle for racial 'purity' and the special preserve of white masculinity, operate as a social leveling mechanism for Selvon's characters, asserting a kind of equality through a common sexual territory"⁵⁹.

Dal punto di vista opposto, la popolazione inglese bianca vede il sesso interrazziale come un modo per trascendere i confini di una struttura sociale codificata, di una gabbia in cui il "provenire dalla giungla" si colora di sfumature esotiche (un esempio chiaro è dato dalla ragazza che sposa Cap, la quale gli fa continuamente domande sulle foreste selvagge della Nigeria, dove vorrebbe andare); è così che la *blackness* acquista un ruolo opposto alla *cultura*: "Perversely, then, black people find their position in the city defined by their

⁵⁷ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 15.

⁵⁸ Lewis MacLeod, "‘You Have to Start Thinking All Over Again’: Masculinities, Narratology and New Approaches to Sam Selvon", *Ariel*, cit., p. 165.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 165-166.

relation to the jungle, their place in ‘civilized’ London society dependant on their ability to be suitably crude”⁶⁰.

In riferimento agli aspetti appena trattati, è necessario ricordare come il romanzo di Selvon sia stato più volte tacciato di maschilismo, poiché la presenza della figura femminile sembra essere resa oggetto funzionale unicamente alla legittimazione dei personaggi maschili. Anson Gonzalez formula un’opinione che si colloca a metà tra l’idea di una figura femminile “oggetto” e la presa di coscienza della sua intelligenza e consapevolezza:

In Selvon’s world, women are merely the property of men, but their perspicacity is a force with which to be reckoned. Women are aware that their inferior position is based on physical dominance by the male. They therefore resort to subtle means of ‘controlling’ their men. Manhood has always been the black man’s preoccupation⁶¹.

In un’intervista rilasciata ad Alessandra Dotti nel 1983, Selvon stesso difese tuttavia le proprie posizioni di “ritrattista” della società degli anni Cinquanta quando l’intervistatrice alluse al fatto che, invece, i personaggi femminili dei suoi racconti raramente presentano un’evoluzione: “there are very few fully-realised female characters, while male characters’ search for identity usually merges with the simple desire to assert their masculinity. Women are seen only as sexual objects”⁶².

Per citare altri significativi esempi del rapporto tra i *boys* e le *Whities*, ricordiamo che Tolroy, che ha una relazione stabile con una ragazza inglese, viene biasimato da Tanty Bessy, la quale non riesce a capire il motivo di questa “predilezione”:

‘White girls’, Tanty grumble [...] ‘is that what sweeten you up so many of you to come to London. Your own kind of girls not good enough now, is only white girls. I see Agnes bring a nice girl friend from Jamaica, but

⁶⁰ Lewis MacLeod, “‘You Have to Start Thinking All Over Again’: Masculinities, Narratology and New Approaches to Sam Selvon”, *Ariel*, cit., p. 174.

⁶¹ Anson Gonzalez, “First of the Big Timers - Samuel Selvon”, in Susheila Nasta (ed.), *Critical Perspectives on Sam Selvon*, Washington: Three Continent Press, 1988, pp. 50-51.

⁶² Alessandra Dotti, “‘Oldtalk’: Two Interviews with Sam Selvon. With John Thieme and Alessandra Dotti”, in Martin Zehnder (ed.), *Something Rich and Strange: Selected Essays on Sam Selvon*, cit., p. 128.

you didn't even blink on she. Go on! They will catch up with you in this country!⁶³

Se c'è una donna che nel romanzo mantiene la propria identità culturale difendendola dagli assalti esterni, questa è proprio Tanty Bessy: attaccata al suo ruolo di donna di casa, ella riesce a creare un'atmosfera familiare, quasi caraibica, al mercato, dove convince il negoziante a fare credito ai clienti, cosa che lui non aveva mai fatto. È un personaggio curioso, e gli episodi che la coinvolgono sono ironici e divertenti, come quello in cui si “avventura” nella *tube*, per attraversare ed esplorare la città.

In ultimo Bart, al contrario di Cap, è ambizioso sul lavoro, ha raggiunto una certa posizione economica e cerca di consolidare il suo rapporto con Beatrice, una ragazza inglese, e ricevere contemporaneamente un'“approvazione” all'interno della società britannica, andandone a conoscere la famiglia.

La loro relazione naufraga non appena il padre della ragazza lo incontra e si accorge che non è bianco: “the father want to throw Bart out the house, because he don't want no curly-hair children in the family”⁶⁴. Questo fallimento è tanto più umiliante per Bart, che del colore chiaro della sua pelle aveva fatto una speranza di ascesa sociale; infatti

Bart have a light skin [...] he go around telling everybody that he is Latin-American. [...] If a fellar too black not companying him too much, and don't like to be found in the company of the boys, he always have an embarrass air when he with them in public, he does look around as much as to say 'I here with these boys, but I not one of them, look at the colour of my skin'⁶⁵.

Il colore della pelle è, di fatto, un altro elemento chiave, che concorre a determinare il concetto di identità: è il fattore che identifica immediatamente il migrante come “alieno”, e la dura verità di Londra è che “nobody in London does

⁶³ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 59.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 50-51.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 46-48.

really accept you. They tolerate you, yes, but you can't go in their house and eat or sit down and talk"⁶⁶.

Moses è il primo ad essere vittima di un episodio di discriminazione quando viene licenziato dalla fabbrica in cui lavora, la Railway Yard, perché nero. Trova un modo per ribellarsi e rifiuta di farsi fotografare per l'articolo giornalistico e diventare così un "frammento" di vita quotidiana da esibire su un giornale; attraverso la negazione di sé e della propria immagine, innesca un meccanismo di opposizione attiva che reclama una soggettività più autentica. Secondo Homi Bhabha, "we are always negotiating in any situation of political opposition or antagonism. Subversion is negotiation, transgression is negotiation"⁶⁷, e così la "resistenza" di Moses si trasforma in un vero atto sovversivo.

Significativo è poi un altro episodio in cui un bambino, per strada, guardando verso Galahad, grida alla mamma: "Mummy, look at that black man!"⁶⁸; Galahad si sforza di essere gentile e conformarsi agli standard comportamentali e linguistici inglesi: "he bend down and pat the child cheek, and the child cower and shrink and begin to cry. 'What a sweet child!' Galahad say, putting on the old English accent"⁶⁹. Nonostante questo, la mamma rifiuta di avviare con lui alcuna conversazione, e Galahad intraprende un sorta di dialogo tra se stesso ed il proprio nemico, il pigmento, che gli negherebbe la possibilità dell'integrazione. Umanizzando il suo colore, lo apostrofa:

Colour, is you that causing all this, you know. Why the hell you can't be blue, or red or green, if you can't be white? You know is you that cause a lot of misery in the world. Is not me, you know, is you! I ain't do anything to infuriate the people and them, is you! Look at you, you so black and innocent, and this time so you causing misery all over the world!⁷⁰

⁶⁶ *Ivi*, p. 126.

⁶⁷ Cfr. Jonathan Rutherford, "The Third Space. Interview with Homi Bhabha", in Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart, 1990, p. 216.

⁶⁸ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 76.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ivi*, p. 77.

Il suo tentativo di cordiale avvicinamento si correla all'adozione di un atteggiamento il più possibile *British*: Galahad assume una "maschera pubblica" corredata da un perfetto abbigliamento inglese, scarpe tirate a lucido e pedissequa imitazione dello stile inglese. Questi elementi, attraverso i quali egli continua a negoziare la sua identità, mostrano come Galahad stia cercando di raggiungere un equilibrio che gli permetta di sentirsi felice anche nella consapevolezza di una spaccatura. In questo piccolo ma significativo episodio, il tentativo di avvicinamento naufraga nello sguardo imbarazzato e nel mezzo sorriso della madre del bambino la quale, davanti ad un gruppo di persone in attesa del bus, intende ripararsi da quell'approccio indesiderato.

Il desiderio dei migranti sembra quindi, nella maggioranza dei casi, quello di avvicinarsi il più possibile alla mascolinità bianca definita dai parametri britannici, ma, essendo questo status evidentemente irraggiungibile, alcuni di loro, come l'appena citato Galahad, diventano nella metropoli dei *mimic men*.

C'è un personaggio che più degli altri, e molto più di Galahad, desidera decostruire la propria identità originaria per conformarsi del tutto all'ideale bianco e acquisire quella *Britishness* che vede come modello di perfezione: è Harris, il quale attraversa in pieno il processo di assimilazione, adottando nell'abbigliamento, nel modo di fare e di parlare un vero e proprio *British style*, ("man, when Harris start to spout English for you, you realise that you don't really know the language")⁷¹. Harris vuole dimenticare ed annullare le sue radici ed il suo passato, ed insieme dissociarsi dall'atteggiamento depravato dei *boys*; è un organizzatore di feste, alle quali invita anche amici inglesi, ed arriva al conflitto con gli altri immigrati perché si vergogna del loro comportamento rude ed incivile.

Quello di Harris è dunque un tentativo di assimilazione nella società inglese, piuttosto che una ricerca di integrazione, intendendo con quest'ultima:

when there is an interest in both maintaining one's heritage culture while in daily interactions with other groups, integration is the option. In this case, there is some degree of cultural integrity maintained, and at the

⁷¹ *Ivi*, p. 103.

same time seeking, as a member of an ethnocultural group, to participate as an integral part of the larger social network⁷².

Il suo atteggiamento gli impedisce di plasmare un autentico sé. Se è vero che Harris prende totalmente le distanze dagli immigrati per la loro condotta poco convenzionale, possiamo segnalare almeno due fattori che indicano invece una ibridazione, direttamente collegati alla *fete* di Harris: il primo e più evidente è il fatto che alla festa partecipano anche i *fellars* (almeno tutti quelli presentati nel romanzo), che normalmente erano banditi dalle sale da ballo e dai *clubs*; in secondo luogo, la stessa musica è un fattore determinante nello stravolgere l'equilibrio e la sobrietà *British* che Harris intendeva celebrare alla festa stessa. Infatti, l'Inno nazionale inglese "God save the Queen" è significativamente suonato da una band Calypso. Questa ibridazione sembra permettere e quasi sancire una penetrazione della cultura *West Indian* nella società britannica.

Diversi altri personaggi del romanzo, invece, lungi dal tentare di calarsi nei panni del perfetto cittadino inglese, stentano a contenere la naturalezza della propria indole e la spontaneità caraibica, catalizzando spesso dialoghi effervescenti e scene di umorismo, che ritroviamo in tutto il testo. Selvon è maestro nel formulare le più serie considerazioni sulla condizione dell'esiliato attraverso il canale dell'aspetto comico, anche se dichiara che l'umorismo e l'esuberanza scaturiscono spontaneamente, perché in definitiva sono "part of the characteristics of West Indian people [...], they like to make fun, they like to try and look at the light side of the life, to offset the hardships and tribulation that they undergo"⁷³. Spesso le scene umoristiche si innescano a partire dall'ingenuità degli immigrati: Galahad, al suo arrivo a Londra, è ritratto come uno sprovveduto che, in pieno inverno, si presenta con abbigliamento estivo, senza valigia e senza soldi ma, per dimostrare sicurezza a Moses, dichiara di non aver bisogno di niente, e anzi, in quel gelido inverno, "in fact I feeling little warm"⁷⁴, dice. Si pensi poi a quando Tolroy si reca alla stazione in attesa dell'arrivo di sua madre e

⁷² John W. Berry, "Acculturation: Living Successfully in Two Cultures", *International Journal of Intercultural Relations*, n. 29, 2005, p. 705.

⁷³ Alessandra Dotti, "'Oldtalk': Two Interviews with Sam Selvon. With John Thieme and Alessandra Dotti", in Martin Zehnder (ed.), *Something Rich and Strange: Selected Essays on Sam Selvon*, cit., p. 128.

⁷⁴ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 13.

si rende conto che, a sorpresa, oltre alla madre sono arrivati dalla Giamaica anche la zia, la sorella e il cognato; il gruppo macchiettistico si farà notare da tutti per l'atteggiamento esuberante ed il colorito modo di parlare. Con ingenuità, Tanty Bessy concede un'intervista ad un giornalista, non prima di essersi messa il cappello "buono" ed essersi fatta scattare qualche fotografia, per poi dichiarare di essere venuta in Inghilterra per badare alla casa, mentre gli altri sarebbero andati al lavoro, perché "they say that it have more work in England, and better pay!"⁷⁵. Trova qui facile strada la malizia del giornalista, il quale approfitta del quadretto per abbozzare un articolo per l'indomani dal titolo "Now, Jamaican Families Come to Britain"⁷⁶. Moses, interpellato a sua volta dal giornalista sulla sua provenienza, conferma istintivamente di essere giamaicano, anche se non lo è, come se ritenesse ormai di poter interagire con i nativi inglesi in modo più proficuo giocando con le loro regole e i loro luoghi comuni. È interessante notare come tutti gli immigrati dai Caraibi vengano proprio chiamati, in modo grossolano e superficiale, "Jamaicans", quando invece il loro proposito era proprio quello di stabilirsi a Londra e magari trovare lì la propria declinazione di *Britishness*; questo avviene secondo Selvon perché

As far as the English were concerned, we were all in one kettle of fish and classified as Jamaicans. Islanders came to think of themselves as West Indian, while the English called them all Jamaican. Jamaica, the largest of the British West Indian colonies and source of great wealth in the eighteenth century, had always been the island best known in England and continued to dominate the English imagination⁷⁷.

Londra, la città agognata e finalmente raggiunta, rappresenta il "luogo" per eccellenza, la metropoli al centro del mondo, infinita, attraente, garanzia di grandi soddisfazioni, che incanta Galahad con le luci e il movimento di Piccadilly Circus,

that circus is the beginning and the ending of the world, [...] a million flashing lights, gay laughter, the wide doors of theatres, the huge posters, everready batteries, rich people going into tall hotels, [...] and buses and

⁷⁵ *Ivi*, p. 11.

⁷⁶ *Ivi*, p. 12.

⁷⁷ Sam Selvon, "Three Into One Can't Go", in David Dabydeen and Brinsley Samaroo (eds.), *India in the Caribbean*, London: Hansib, 1987, pp. 16-17.

cars and Gahalad, in all this, standing there in the big city, in London. Oh Lord⁷⁸.

Essa si rivelerà poi “a lonely miserable city”⁷⁹, dove i protagonisti riescono a ritagliarsi a fatica un posto. A partire dalla già menzionata stazione di Waterloo, un “prime symbolic venue”⁸⁰, emblema degli arrivi e delle partenze, *The Lonely Londoners* declina il tema fondante della ricerca verso la conquista di uno spazio reale e psicologico. La difficoltà oggettiva di trovare un luogo “fisico” dove ancorare la propria permanenza si associa alla percezione di non avere nessun posto nel mondo, evidentemente non a Londra, ma nemmeno nel luogo di origine, perché, come David Ellis sottolinea, la migrazione è un passaggio senza ritorno: “once the exile has shed his skin in leaving [...] he is unable to slip back into that skin”⁸¹.

Il problema della scarsità di alloggi nel periodo postbellico relega inoltre i migranti in una *black zone*, dai confini ben definiti: “the Gate”, corrispondente a Notting Hill, “Arch”, (il Marble Arch), e “the Water” (ovvero Bayswater), rispettivamente ad ovest, est e nord della città. La carenza di abitazioni si somma alla frequente indisponibilità dei *landlords* ad affittare i locali agli immigrati di colore, che, nei casi più fortunati, riescono a trovarsi una stanza da condividere in “houses old and grey an weather-beaten, the walls cracking like the last days of Pompeii”⁸², se non devono arrangiarsi per strada o in alloggi di fortuna.

The Lonely Londoners può essere considerato allora, più che un romanzo collegato ad una condizione di stabilità com'è quella abitativa, una storia di “movimento creativo”. Lisa M. Kabesh ritiene ad esempio che quest'opera di Selvon rappresenti una mappatura della libertà all'interno di una città aperta; il romanzo “produces the community it describes in the act of writing”⁸³, facendosi teatro di uno incontro-scontro culturale: “the writing of community not only

⁷⁸ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 79.

⁷⁹ *Ivi*, p. 70.

⁸⁰ James Procter (ed.), *Writing Black Britain 1948-1998. An Interdisciplinary Anthology*, Manchester: Manchester University Press, 1998, p. 15.

⁸¹ David Ellis, *Writing Home: Black Writing in Britain since the War*, cit., p. 30.

⁸² Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 57.

⁸³ Lisa M. Kabesh, “Mapping Freedom, or Its Limits: The Politics of Movement in Sam Selvon's ‘The Lonely Londoners’”, *Postcolonial Text*, Vol. 6, n. 3, 2011, p. 1.

produces community, also queries the movement of that community”⁸⁴. Il movimento e le sue possibilità nella metropoli demarcano però, allo stesso tempo, i limiti e le possibilità dell’individuo, e così evidenziano pure una discriminazione sistematica che limita l’accesso degli immigrati al lavoro e alla casa.

Nonostante le difficoltà abitative (sulle porte delle case che i proprietari non volevano affittare ad immigrati di colore si trovano cartelli come *Keep the Water White*), è qui che gli esodati costruiscono il loro “luogo”, e la stanza di Moses diventa un esempio di rifugio dei *boys* la domenica mattina. Questa “room-based existence, which his characters lead, becomes a powerful metaphor for their in-between existence both inside and outside English culture”⁸⁵, dove è possibile per loro un attivo scambio di storie, anche se spesso le loro conversazioni non vanno al di là delle questioni personali. La città e l’atteggiamento pubblico da tenere contrastano con una microsocietà dove c’è lo spazio per una più libera espressione del sé; MacLeod avanza un paragone tra la stanza del ritrovo e un luogo religioso, come se in quelle “confessioni” essi riuscissero a trasformare in qualcosa di positivo le umiliazioni delle loro esistenze:

Moses’ dirty rooms becomes like a ‘church’, he imposes a ritualistic kind of spirituality onto their scattered, frequently vacuous, lives. In several important ways, the boys are seeking salvation and sanctuary and, above all, narrative meaning in their gatherings [...] and clearly they are coming to unburden themselves, to confess the week’s trials⁸⁶.

La fitta presenza degli immigrati di colore a Londra dagli anni Cinquanta, se ancora effettivamente non ha acquisito una struttura tale da trasformarla in potente voce collettiva, non è però indifferente. Essa riveste un ruolo attivo nell’iniziare a riconfigurare gli stessi spazi cittadini e caricarli di nuovi significati, nel decostruire e ricostruire quella metropoli che, nel mondo che sta vedendo il declino dell’imperialismo, ci appare riposizionata in uno spazio transitorio, oltre la “mappa mentale” che Mike Phillips descriveva così:

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Susheila Nasta, “Introduction”, in *The Lonely Londoners*, cit., p. xi.

⁸⁶ Lewis MacLeod, “‘You Have to Start Thinking All Over Again’: Masculinities, Narratology and New Approaches to Sam Selvon”, *Ariel*, cit., p. 174.

I had always possessed a mental map of the city which sketched out an outline of its institution - Buckingham Palace. The British Museum. The LSE. The MCC. Parliament. The Foreign Office. Scotland Yard... All these were landmarks in the London I knew before I set foot in its streets⁸⁷.

Anche i nomi dei luoghi sono simbolicamente stravolti, ad indicare una loro emblematica conquista: *Circus*, *Arch*, e *Water*, come Moses chiama *Bayswater*, la zona in cui vive, specificando al nuovo arrivato Galahad che solo dopo almeno due anni che si vive a Londra si acquisisce il diritto di storpiare e contrarre i nomi dei quartieri. L'atto di rinominare questi spazi appare come un'azione di piena appropriazione dei luoghi, ed un atto di colonizzazione della stessa città, che assume su di sé volti reali ed immaginari, ramificandosi, frammentandosi e trovando nuove combinazioni di ricomposizione; "luogo fisico o immaginario, la città è comunque custode di innumerevoli identità che in essa si perdono per poi ritrovarsi mescolate, ibride e trasformate come ogni cosa investita dalla fluidità incontenibile della vita metropolitana"⁸⁸. Questo aspetto mina i consolidati sistemi di controllo coloniale, e dimostra come la responsabilità del cambiamento non passi solo dagli immigrati, ma gli stessi *Londoners* debbano adattare e riconscepire l'identità individuale e nazionale, la *Britishness* e la città stessa, che suggerisce sempre più, per dirlo con le parole di Iain Chambers, "an implosive disorder, sometimes liberating, often bewildering, that results in an interpolation in which the imagination carries you in every direction, even towards the previously unthought"⁸⁹.

Come afferma anche Paul Gilroy, "the penetration of black forms into the dominant culture means that it is impossible to theorize black culture in Britain without developing a new perspective on British culture *as a whole*"⁹⁰. Sono lo stesso atto del muoversi nella città, e anche la manipolazione della lingua, ad affermare e coordinare un processo di ri-creazione e negoziazione della cultura.

⁸⁷ Mike Phillips, "London: Time Machine", in Mark Fisher, Ursula Owen (eds.) *Whose Cities?* London: Penguin, 1991, p. 115.

⁸⁸ Cristina Benicchi, *La letteratura caraibica contemporanea. Modelli, forme e autori*, cit., p. 206.

⁸⁹ Iain Chambers, *Migrancy, Culture, Identity* (1994), London and New York: Routledge, 2005, p. 93.

⁹⁰ Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*, London: Routledge, 1992, pp. 155-156.

Le ultime scene del romanzo si connotano di un pervasivo senso di nostalgia, mentre Moses pensa alle lettere che la fidanzata da Trinidad continua ad inviargli e, depresso, si mostra sempre in bilico tra il desiderio di tornare a Trinidad (“is time to go back to the tropics, that’s why he feeling sort of lonely and miserable⁹¹”) e la consapevolezza interiore che non sarà così. Egli sembra d’altra parte voler anche trasmettere la consapevolezza che i suoi sforzi, dopo anni, stiano cominciando a dare frutti, e nel suo intimo percepisce un indefinito senso di grandezza: “The old Moses, standing on the banks of the Thames. Sometimes he think he see some sort of profound realisation in his life, as if all that happen to him was experience that make him a better man”⁹².

Il messaggio di speranza sembra essere affidato alla ricerca di nuovi percorsi dell’individuo in direzioni inesplorate, nell’attesa di una prossima primavera di rinascita; certo è che ogni immigrato ha comunque contribuito a lasciare un segno indelebile della presenza nera nell’immaginario collettivo: gli effetti della *Windrush generation* sembrano cominciare a produrre sostanziali cambiamenti nella società.

⁹¹ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 5.

⁹² *Ivi*, p. 138.

2.3 La forma e il linguaggio in *The Lonely Londoners*

Considerato oggi “as an ingenious alchemist of the style or ‘father of black writing’ in Britain”⁹³, Selvon vede, tra i più grandi meriti che gli vengono attribuiti, quello di essere stato pioniere ed anticipatore, in mezzo a diverse tradizioni culturali, di un’espressione letteraria della lingua comune. A partire dal primo romanzo londinese, *The Lonely Londoners*, il suo successo nell’uso del linguaggio ha stimolato altri scrittori a liberarsi dai vincoli dello *Standard English*, e questo è uno dei motivi per i quali Selvon viene preso come punto di riferimento per la successiva narrativa *black*.

La difficoltà nel trovare un appropriato modo di esprimersi, soprattutto nelle sue prime produzioni letterarie, è la causa della prima parziale stesura ed impostazione del romanzo in *Standard English*, ma il tentativo gli riporta un testo a suo parere non sufficientemente “convincente”: “the language was not sufficiently pliable and could not convey the feelings, the mood and the [...] ‘unarticulated’ desires of his characters”⁹⁴; per questo lo ripensa e lo adatta ad una diversa forma espressiva, che rimanda ad un equilibrio tra il suono ed il significato. Selvon è il primo ad aggiungere al tradizionale romanzo inglese una dimensione multiculturale che, già nello stile, riflette in pieno la natura ibrida dell’esilio e la pluralità delle esperienze dell’autore e dei suoi personaggi.

La struttura del romanzo, come spiega lui stesso, è frutto di una genesi che raccoglie in sé una serie di idee e passaggi precedentemente sviluppati, dando luogo ad un racconto consapevolmente frammentato e disorganizzato: “it could be set to be a series of episodes and anecdotes that I tried to bring all together”⁹⁵. Non si evidenziano quindi una linearità di sviluppo verso una conclusione “tradizionale”, né si intuisce la presenza di un percorso già tracciato, come nei tradizionali romanzi occidentali; piuttosto viene presentata, all’interno di una struttura narrativa libera, una successione di episodi collegati, che l’autore

⁹³ Susheila Nasta, “Introduction”, in *The Lonely Londoners*, cit., p. vii.

⁹⁴ *Ivi*, p. vi.

⁹⁵ Alessandra Dotti, “‘Oldtalk’: Two Interviews with Sam Selvon. With John Thieme and Alessandra Dotti”, in Martin Zehnder (ed.), *Something Rich and Strange: Selected Essays on Sam Selvon*, cit., p. 81.

definisce *ballads*, ognuno dei quali ha per protagonista un immigrato; queste vicende rimandano alla frammentazione dell'esperienza del migrante e, come Bentley osserva, “the collection of these individual stories ultimately combines to produce a collective subcultural ‘enunciation’”⁹⁶. In merito a questa caratteristica, il romanzo di Selvon è stato oggetto di critiche⁹⁷, soprattutto dirette alla presunta mancanza di una reale trama nella storia, o ad una eccessiva ripetitività. La Sindoni ritiene invece che proprio la sua natura episodica sia una parte costitutiva del romanzo che, insieme alla “technique of ‘what happening’ [...] can be [...] associated with oral practice”⁹⁸. Anche Karen Mac Chamberlain commenta la struttura episodica del romanzo di Selvon, asserendo che

Criticism which assert that Selvon’s novels are ‘episodic in structure’ or ‘minimal in plot’ overlook how the direct speech provides a framework for organizing the different ballads into a cohesive whole. This structure allows various voices and the perspectives and linguistic codes associated with them to be heard in *The Lonely Londoners* [...]. Most importantly of all these voices speak directly, rather than being subjected to representation by the overarching frame narrators of the European tradition. Rather than being weak in comparison to British works, the narrative structures found in Selvon’s London novels are a remarkable development in form⁹⁹.

La forma ed il linguaggio del romanzo di Selvon sono considerate sovversive rispetto al testo occidentale, infatti l'autore non parte da modelli formali europei, ma dal calypso caraibico, ben noto, oltre che per il suo tipico *humour*, anche per la sua licenziosità e la satira brillante, e lo mescola alle narrazioni popolari trinidadiane di cui riproduce i ritmi orali; queste caratteristiche forniscono al testo uno stile ed un'armonia ben identificabili, ma allo stesso tempo ancora facilmente accessibili ai lettori, i quali “become witnesses of what seems to be almost compulsive creative energy that participates in Selvon’s search for

⁹⁶ Nick Bentley, “Form and Language in Sam Selvon’s ‘*The Lonely Londoners*’”, *Ariel*, Vol. 36, n. 3-4, July-October 2005, p. 73.

⁹⁷ Le principali critiche in questo senso al romanzo *The Lonely Londoners* sono di Eric Roach, critico della letteratura caraibica, e Frank Birbalsing.

⁹⁸ Maria Grazia Sindoni, *Creolizing Culture: A Study on Sam Selvon’s Work*, cit., p. 168.

⁹⁹ Karen Mah Chamberlain, “The Caribbean without Frames. Narrative Structures in Samuel Selvon’s London Novels”, in Dorsia Smith, Raquel Puig, Ileana Cortés Santiago (eds.), *Caribbean Without Borders: Literature, Language and Culture*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 13-14.

the ‘right’ form and language”¹⁰⁰. L’autore riesce ad orchestrare la parte linguistica del romanzo in modo che, come nota Clement H. Wyke, “this creole is maintained in such a way that the English reader can understand it; at the same time the English milieu is created from the perspective of the Trinidadian who speaks in his own version of English”¹⁰¹.

Per quanto riguarda il riferimento al calypso, Selvon lo ritiene irrinunciabile, poiché essenza della vita dei trinidadiani e dei loro pensieri: “our tradition started as an oral one, [...] not so much as the written word, telling stories and ballads and singing songs”¹⁰², dichiara Selvon, affermando inoltre che se non fosse stato scrittore sarebbe sicuramente diventato un musicista o un cantante, come gli confermano critici e lettori, primi a notare il suo infallibile orecchio per i ritmi del linguaggio parlato: “[they] feel that I have managed to convert the calypso into the written word”¹⁰³. Grazie a questo apporto nello stile narrativo del romanzo, i protagonisti risultano più veritieri, e appare più chiaro il motivo per cui l’autore dichiara di non poter fare a meno di scrivere in questo modo: “I suppose that this must necessarily come out in the writing”¹⁰⁴.

Prima di introdurre alcuni elementi legati alla sfera linguistica e testuale di *The Lonely Londoners*, ci pare opportuno accennare alla formazione delle lingue creole nei Caraibi, e alla loro ripercussione sulle questioni di identità culturale e sui controversi rapporti con la madrepatria.

Nell’ambito dei Caraibi anglofoni, lo sviluppo del *pidgin*, nasce come passo necessario a rendere possibile la comunicazione tra gli schiavi, che erano stati separati nelle diverse piantagioni, al fine di scongiurare il pericolo di rivolte. Per *pidgin* si intende quella lingua occasionale, non nativa, che nasce spontaneamente dal contatto (spesso forzato, come nel caso dell’area dei Caraibi in epoca coloniale) tra gruppi di parlanti che hanno necessità di comunicare, ma non condividono una lingua comune. In questa lingua franca si mescolano

¹⁰⁰ Zuzana Klimova, “Language as a Mirror of Cultural Syncretism and Hybridity”, *Theory & Practice in English Studies*, Vol. VI, Issue 2, 2013, p. 96.

¹⁰¹ Clement H. Wyke, *Sam Selvon’s Dialectal Style and Fictional Strategy*, Vancouver: University of British Columbia, 1991, p. 66.

¹⁰² Isabella Maria Zoppi, “Talking to Sam Selvon”, *Rivista di Studi Canadesi*, n. 5, 1992, p. 26.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ John Thieme, “‘Oldtalk’: Two Interviews with Sam Selvon. With John Thieme and Alessandra Dotti”, in Martin Zehnder (ed.), *Something Rich and Strange: Selected Essays on Sam Selvon*, Leeds: Peepal Tree, p. 72.

elementi indigeni (rappresentano la lingua di “sostrato”) ed una lingua “imposta” definita anche *lexifier* o “lingua di superstrato”, che fornisce la gran parte del vocabolario ed è spesso una lingua di origine europea che gode di un elevato prestigio, come inglese, francese, portoghese, spagnolo e olandese; evidenzia un lessico ed una morfologia ridotti, insieme ad un sistema fonologico anch’esso semplificato. L’evoluzione del *pidgin* da “auxiliary contact language”¹⁰⁵ a creolo¹⁰⁶, avviene con l’acquisizione di questo linguaggio, come lingua madre o nativa, da parte delle seconde generazioni: è in questa fase che i parlanti creano una maggiore complessità nelle strutture sintattiche, morfologiche e fonologiche, dovendo soddisfare bisogni comunicativi più ampi. Lontano dall’essere un *bastard language*, il creolo rappresenterebbe anzi una più autentica dimostrazione della formazione e genesi di una lingua, l’espressione più pura della capacità dell’uomo di esprimersi linguisticamente: “Creole spring pure and clear from the very fountain of language, [...] [its] emergence, through all the horrors of slavery, represents a triumph of all that’s strongest and most enduring in the human spirit”¹⁰⁷.

I primi segnali dell’esistenza di *pidgin* e creolo ci arrivano, nel diciottesimo e diciannovesimo secolo, dagli aneddoti riportati nelle cronache e nei diari degli europei, che si riferiscono al modo di parlare degli schiavi; i loro “resoconti linguistici” erano diretti a mostrare un senso di superiorità coloniale ed animati dalla volontà di educare, insieme al desiderio di sradicare queste abitudini linguistiche, considerate pessime. Il creolo è stato così ritenuto, fino almeno alla prima metà del Novecento, una deviazione dalla lingua standard e, conseguentemente, oltre ad essere stato bandito dai tradizionali ambiti culturali, fino ai tempi più recenti ha visto attribuire uno scarso valore alle produzioni che con esso si esprimevano. Dalla seconda metà del Novecento, ed ancor più attorno agli anni ’70 e ’80, arrivano da più parti segnali di un ripensamento della

¹⁰⁵ David DeCamp, “Introduction: The Study of Pidgin and Creole Languages” in Dell Hymes (ed.), *Pidginization and Creolization of Languages*, Cambridge: Cambridge University Press, 1971, p. 16.

¹⁰⁶ Per creolo si intende una lingua strutturalmente più complessa, che si origina, generalmente, da un precedente pidgin. A Trinidad è presente il *Trinidad English Creole*, mentre in Giamaica è definito *patwa* (oppure *patwah* o *patois*).

¹⁰⁷ Derek Bickerton, *Bastard Tongues. A Trailblazing Linguist Finds Clues to Our Common Humanity in the World’s Lowliest Languages*, New York: Paperback, 2009, p. 247.

questione verso una nuova considerazione del creolo che, sebbene abbia progressivamente guadagnato un sufficiente livello di accettazione, non è stato ancora acquisito come norma. David DeCamp, nel difenderne il valore e reclamarne la completa dignità di lingua a sé stante, scrive:

Each pidgin or creole has been traditionally classed as a deviant dialect of a standard language, usually European. [...] Pidgins and creoles are also often called *mixed languages*, an even more dangerous term, for it not only begs historical question, but it is also descriptively misleading, suggesting that a pidgin or creole is only a potpourri with no uniform coherent structure of its own. These are genuine languages in their own right, not just macaronic blends or interlingual corruptions of standard languages¹⁰⁸.

Risulta chiaro il collegamento per cui tutte le produzioni in lingua creola abbiano così rappresentato una forma di resistenza alla dipendenza culturale dal potere, un'attiva presa di posizione, particolarmente negli anni di passaggio dall'imperialismo britannico all'era postcoloniale. Sam Selvon si colloca prepotentemente all'interno di questo movimento innovativo, grazie a *The Lonely Londoners*, suo primo romanzo pubblicato a Londra, in cui adotta una nuova forma linguistica creola, alla quale approda in modo spontaneo, piuttosto che calcolato; è lui stesso a dichiarare infatti che, oltre a voler dar spazio nelle tematiche ad una quasi sconosciuta Trinidad (a fronte di altre isole dei Caraibi ben più note "I was trying to put Trinidad on the map [...]. The only country in the Caribbean people spoke about was Jamaica"¹⁰⁹), desidera parlare dei suoi personaggi in modo così libero da poterne rendere un'immagine realistica, e spontaneamente si rivolge all'unica espressione linguistica che possa soddisfare in pieno questa sua necessità:

I feel that the language is tied up so much with the characters that it is part of them, that just through the language alone you can describe what type of people you're talking about. [...] What I've been trying to do is

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 15.

¹⁰⁹ John Thieme, "'Oldtalk': Two Interviews with Sam Selvon. With John Thieme and Alessandra Dotti", in Martin Zehnder (ed.), *Something Rich and Strange: Selected Essays on Sam Selvon*, Leeds: Peepal Tree, p. 72.

convert this oral impression into a visual one, so that the page becomes a tape recorder as it were¹¹⁰.

Molti autori in questo periodo di transizione optano invece, nelle loro opere, per un compromesso che prevede, in un bipolarismo linguistico, l'uso dello *Standard English* per la voce del narratore e i passaggi descrittivi, e del creolo per i dialoghi: "Caribbean writers had been educated in English, studied English literature, so they found it difficult to articulate their voices in a language other than the Queen's English"¹¹¹. George Lamming, per esempio, descrive in *The Pleasures of Exile* la passione e lo sforzo degli scrittori caraibici per dimostrare di saper usare una lingua inglese ricercata e "pura".

Questo passaggio non avviene invece in Selvon, il quale mostra agli altri scrittori "that their imagination had been colonized as well"¹¹²; l'autore trinidadiano è fra i primi ad utilizzare una forma creolizzata di inglese nel romanzo, ma lo fa adattando il creolo sia ai dialoghi, che alla stessa voce narrante: una doppia scelta non di secondaria importanza, prima di tutto perché, in modo del tutto inusuale e nuovo, sgancia la lingua dal suo confinamento ad un uso popolare e negli ambiti privati della vita (al contrario dell'inglese, utilizzato in contesti ufficiali e più "prestigiosi"), e poi anche perché, a livello del romanzo, dà al lettore l'impressione che colui che racconta la storia degli immigrati in Gran Bretagna sia effettivamente uno di loro, che conosce la situazione grazie alla sua personale esperienza, e non solo un osservatore distante. In questo modo Selvon riesce ad annullare la posizione di superiorità del narratore, esprimendo in modo più completo il senso di *otherness*:

In using creolized voice for the language of the narration and the dialogue, a voice which transports the calypsonian 'ballads' of his errant island 'boys' to the diamond pavements of Caribbean London, Selvon not only envisioned a new way of reading and writing the city but also exploded some of the narrow and hyphenated categories by which black working-class voices had hitherto been defined. Closing the gap between the teller of the tale and the tale itself, Selvon thus finds a means not to

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Maria Grazia Sindoni, "Creole in the Caribbean: How Oral Discourse creates Cultural Identities", *Journal des Africanistes*, n. 80 (1-2), 2010, p. 224.

¹¹² *Ivi*, p. 225.

only reinvent London but to reshape its spaces, giving his previously voiceless characters a place to live in it¹¹³.

La scelta letteraria di Selvon non solo riflette una straordinaria attenzione al senso ritmico e alla capacità espressiva, che sgorgano innate nel testo, ma veicola contemporaneamente l'attaccamento a quelle radici comuni, che vanno a pescare nel passato *black* dell'arcipelago caraibico, ai tempi dello schiavismo ed ancor prima alle radici più remote, e in quei valori comuni fondano il senso sociale ed unitario di una comunità *black British* che è alla ricerca di un punto di partenza verso la creazione di una più consapevole identità.

Sebbene ne sia pienamente consapevole, Selvon non enfatizza il carattere innovativo della sua produzione: nonostante la forma e la lingua dei suoi romanzi siano sperimentali, più che l'aspetto di stravolgimento dei classici canoni del colonizzatore, egli parla spesso della sua "rivoluzione linguistica" come di un'espressione narrativa naturale, una necessità comunicativa per poter far emergere nella loro complessità i desideri, le sensazioni e gli umori dei suoi personaggi. La sua lingua ha in realtà, come accennato, funzioni ben superiori: quella di dar forma allo spazio dei migranti e, insieme, di spostare gradualmente l'attenzione verso un nuovo tipo di letteratura, proveniente dai soggetti coloniali. La manipolazione della lingua, infatti, scardina l'autorità linguistica della letteratura "centrale" del colonizzatore, nell'uso di forme sintattiche alternative e di un vocabolario variato. Robert J. C. Young dimostra di essere di questa opinione, nel confermare come *pidgins* e lingue creole riescano con forza a preservare "historical forms of cultural contact. The structure of pidgin[...] suggests a different model from that of a straightforward power relation of dominance of colonizer and colonized"¹¹⁴. Ashcroft, Griffiths e Tiffin pongono altrettanta attenzione al tema, nell'affermare l'impatto sociale del linguaggio:

Language becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of 'truth', 'order', and 'reality' become established. [...] The discussion of post-colonial writing [...] is largely a discussion of the process by which

¹¹³ Susheila Nasta, "Introduction", in *The Lonely Londoners*, cit., p. vi.

¹¹⁴ Robert J. C. Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race* (1995), London and New York: Routledge, 2005, p. 5.

the language, with its power, and the writing, with its signification of authority, has been wrested from the dominant European culture¹¹⁵.

Jeremy Taylor, riferendosi a Selvon, è uno dei molti critici che ne sottolinea il valore di svolta letteraria affermando come, per la prima volta nella letteratura *West Indian*, uno scrittore sia riuscito ad impiegare nel testo “Caribbean speech with all its idiosyncrasies and its subtle rhythms onto the page, not as a curiosity, not as something exotic, but as something as natural as sunlight. Caribbean language suddenly found a narrative voice of its own”¹¹⁶.

Contemporaneamente, però, una fusione con lo stesso *Standard English*, dal quale si distanzia, gli è necessaria per veicolare l’essenza di alcune scene che sarebbe stato impossibile trasmettere con la sola forza della tradizione orale, soprattutto considerata l’eterogeneità del suo pubblico di riferimento, come vedremo successivamente, e dunque il suo creolo diventa una fusione ibrida di inglese e ritmi del gergo caraibico; l’ibridismo ha luogo nel momento in cui l’autorità coloniale perde il suo controllo univoco sui significati e si trova “open to the trace of the language of the other, enabling the critic to trace complex movements of disarming alterity in the colonial text”¹¹⁷. Secondo la riflessione di Bhabha sull’ibridismo linguistico, “hybridity is a problematic of colonial representation and individuation that reverses the effects of the colonialist disavowal, so that other ‘denied’ knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority”¹¹⁸.

Nick Bentley riflette ulteriormente sulla valenza della lingua usata da Selvon come ponte tra modernismo, sperimentalismo e realismo, in cui la funzione ideologica del realismo è associata ad una tecnica narrativa che potrebbe essere definita modernista, la quale a sua volta è “rinnovata”, perché svincolata

¹¹⁵ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literature*, London and New York: Routledge, 2004, p. 7.

¹¹⁶ Jeremy Taylor, “Play it again Sam: Remembering Sam Selvon”, *Caribbean Beat*, Issue 11, September-October 1994, <<http://www.caribbeanwindow.com/beat/issue-11/play-it-again-sam-remembering-sam-selvon>> (consultato in data 20-03-2014).

¹¹⁷ Robert J. C. Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race* (1995), London and New York: Routledge, 2005, p. 21.

¹¹⁸ Homi K. Bhabha, “Signs taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside - Delhi, May 1817”, in *The Location of Culture*, London & New York: Routledge, 1994, p. 114.

dalle restrizioni che la relegherebbero alla sola “articulation of middle and upper-middle-class experience”¹¹⁹.

In effect, Selvon produces a form that incorporates elements of both realism and modernism to produce a politically engaged writing that takes account of the postcolonial context of his position as a black Caribbean writer working in 1950s in Britain¹²⁰.

In questo senso, l'ampio *stream of consciousness* modernista, verso il quale la narrazione confluisce intorno al termine del romanzo, viene adattato per indicare l'alienazione dell'immigrato a Londra e connetterlo alla simile condizione di altri immigrati. La lunga descrizione della città e della sua gente nel pieno della stagione estiva, portata avanti senza soluzione di continuità, insieme alla mancanza di punteggiatura, a rappresentare lo scorrere dei pensieri, trasmettono l'idea della creolizzazione di Londra attraverso pagine in cui, “poliphonic like jazz, or the blues, [he] evokes the mood of a modernist epiphany as a more regenerative vision of the city struggles to the surface”¹²¹. Selvon usa questa tecnica espressiva per enfatizzare quell'alienazione “felt by the black immigrant in the alien environment of London in the 1950s”¹²².

L'utilizzo, da parte di Selvon, di un creolo parzialmente adattato, che non corrisponde in tutto al reale dialetto parlato nei Caraibi, ma è una lingua verosimile, costruita sperimentalmente sulla base di diversi dialetti utilizzati nei Caraibi è motivato dal desiderio di rivolgersi sia al pubblico inglese bianco che al pubblico nero caraibico; Susheila Nasta lo evidenzia nella sua analisi sulla lingua di Selvon:

Selvon combines in his fiction elements of both Trinidadian and Standard English. What he maintains above all is an ear for the oral and rhythmic qualities of Trinidadian colloquial speech. But while he reproduces in some measure the speech patterns of the people, it is clearly an artificial

¹¹⁹ Nick Bentley, “Form and Language in Sam Selvon’s ‘*The Lonely Londoners*’”, *Ariel*, cit., p. 74.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Susheila Nasta, “Introduction”, in *The Lonely Londoners*, cit., p. xv.

¹²² Nick Bentley, “Form and Language in Sam Selvon’s ‘*The Lonely Londoners*’”, *Ariel*, cit., p. 72.

form of the language adapted for a literary usage and which is accessible to an international as well as a local audience¹²³.

La verosimiglianza, ed ancor più l'aderenza ad un reale creolo trinidadiano, diventano secondarie, nel progetto dell'autore, rispetto all'intenzione primaria di raggiungere un pubblico più vasto; il linguaggio usato da Selvon, che si struttura parzialmente intorno allo *Standard English*, diventa la voce degli immigrati degli anni Cinquanta e produce "an empowering voice for this marginalized subcultural group"¹²⁴. Nick Bentley rimarca il valore di autenticità comunque espresso da Selvon: "this 'authenticity' is grounded upon a particular construction or invention of a Creolized language style that represents, in written form, the 'polydialectic continuum' of language used across the whole of the Caribbean"¹²⁵;

Lo scrittore caraibico ha inoltre accesso, per la natura della sua esperienza, ad una vasta gamma di aspetti della cultura linguistica, e si trova pertanto a dover fare delle scelte, "negotiate a series of decisions concerning its adequate representation in writing. This involves an adjustment of word use and spelling to give an accessible rendering of dialect forms"¹²⁶; è possibile ritrovare in *The Lonely Londoners* alcune strategie impiegate per la trascrizione del vernacolo e tecniche di *code-switching*¹²⁷, ad esempio nell'atteggiamento di Harris, il quale, durante la festa organizzata con gli ospiti inglesi, si rivolge così a Galahad, Big City e Five: "I wish you would watch your language" per poi proseguire immediatamente dopo averli redarguiti, dimenticando per un attimo di parlare in inglese corretto: "now it have decent people here tonight [...] and you know how things hard already in Brit'n"¹²⁸. La tradizione orale emerge anche quando Moses, per dare credibilità al suo discorso, viene intervistato da un giornalista inglese alla

¹²³ Susheila Nasta (ed.), *Critical Perspectives on Sam Selvon*, Washington: Three Continent Press, 1988, pp. 7-8.

¹²⁴ Nick Bentley, "Form and Language in Sam Selvon's '*The Lonely Londoners*'", *Ariel*, cit., p. 81.

¹²⁵ *Ivi*, p. 79.

¹²⁶ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (eds.), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literature*, cit., p. 45.

¹²⁷ Per *code-switching* si intende il passaggio da un codice o sistema linguistico ad un altro all'interno di uno stesso discorso. Definizione di Giovanna Alfonzetti, "Per un Approccio Polifunzionale al Code-Switching", in Giovanni Gobber (ed.) *La Linguistica Pragmatica*, Roma: Bulzoni, 1992, p. 163.

¹²⁸ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 116.

stazione, e gli risponde in questo modo: “let me give you my view of the situation”, per poi spostarsi immediatamente sul creolo “we can’t get no place to live”, come se volesse, in prima istanza, sforzarsi di conformarsi ad un linguaggio più familiare al suo interlocutore, per poi “lasciarsi andare” alla naturalezza espressiva, forse anche perché emotivamente coinvolto. Secondo Maria Grazia Sindoni questo *code-switching* indica “the strategies that the teller employs to exploit the potentialities of the word: first by using a language that the audience is well acquainted with (Standard English with the reporter) and, then, becoming a sort of spokesperson for his own community”¹²⁹. Allo stesso tempo il codice si differenzia quando gli immigrati si rivolgono ad un ufficiale (il poliziotto, l’impiegato dell’ufficio del lavoro), rispetto a quando parlano con gli altri *boys* in una situazione informale. In generale, il linguaggio dei *fellars* è comunque elaborato da Selvon per descrivere la *working-class* caraibica, ed appare per i protagonisti “a survival kit, a means to successfully accommodate them in the city”¹³⁰.

Relativamente ai dialoghi, nel corso del romanzo è frequente ritrovare passaggi in cui i protagonisti si raccontano vicendevolmente gli aneddoti divertenti che coinvolgono conoscenze comuni a Trinidad. In questo modo, non solo si intrattengono con spassose memorie, ma sostanzialmente si identificano “with the same social network”¹³¹; ne riportiamo di seguito un significativo esempio. Durante una conversazione tra i trinidadiani Moses e Galahad, Moses chiede all’amico se conosca un tale Brackley, e Galahad gli risponde ““But how you mean?””¹³², in segno di ovvia conferma e, nel narrargli una divertente vicenda di cui Brackley è protagonista, sovrappone diverse voci narranti, prospettive e citazioni: “You ever hear bout the time when Brackley sleep with a whore?”¹³³, e prosegue, introducendo citazioni all’interno del suo discorso, per esempio riportando le chiacchiere delle altre prostitute ““A-a! Brackley sleep with Tina, me

¹²⁹ Maria Grazia Sindoni, *Creolizing Culture: A Study on Sam Selvon’s Work*, cit., p. 160.

¹³⁰ Susheila Nasta, “Introduction”, in *The Lonely Londoners*, cit., p. xii.

¹³¹ Karen Mah Chamberlain, “The Caribbean without Frames. Narrative Structures in Samuel Selvon’s London Novels”, in Dorsia Smith, Raquel Puig, Ileana Cortés Santiago (eds.), *Caribbean Without Borders: Literature, Language and Culture*, cit., p. 10.

¹³² Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 122.

¹³³ *Ibidem*.

child!”¹³⁴. Il dialogo diventa ancora più rappresentativo quando Moses risponde a Galahad con un'altra vicenda o *ballad*, su Brackley, che stavolta è lui a raccontare: “You hear bout the time they nail Brackley to the cross?”¹³⁵; stavolta il narratore è Moses, il quale ripropone i discorsi di Brackley in *Standard English*, anziché in creolo, come aveva fatto Galahad. Se Galahad infatti riporta la voce di Brackley in questo modo: ““What the hell happen to you? I give you money and I sleep with you and everybody know””¹³⁶, Moses lo cita nella successiva *ballad* così: ““They didn’t stone Christ on the cross!””¹³⁷. Il racconto dei due amici pertanto è modellato e manipolato a partire dal diverso codice e dal diverso stile delle due voci narranti. Karen Mah Chamberlain, al proposito, afferma: “the code switching in direct speech signals the distinction between the voice of the character and the voice of the narrator. [...] The use of Standard English also underscores the broader comic purpose of the tale”¹³⁸. Ad avvicinare Moses e Galahad in qualità di voci narranti è invece l'utilizzo, per esempio, di *was* o *it had*, per riferirsi alla forma del passato; dal punto di vista lessicale, invece, li accomuna l'uso di termini *slang*, o modi di dire tipicamente trinidadiani, come *rab*, ad indicare il termine “confusione”: “But them boys start to make rab”¹³⁹, o “Tina carry him home”¹⁴⁰, per indicare il ruolo di “accompagnatrice”.

In un'altra occasione Moses e Galahad rammentano le vicende di un diverso personaggio di Trinidad, Mahal, e l'incipit della *ballad* è in perfetto parallelismo con la precedente; alla domanda: “Eh-heh! You know Mahal?”¹⁴¹, Galahad risponde con lo stesso: “But how you mean? Everybody know Mahal!”¹⁴².

Un'annotazione particolare riguarda le ripetizioni, molto frequenti nel testo: secondo la Sindoni, che analizza e riporta lo studio della sociologa Ruth Finnegan, le ripetizioni sono necessarie nell'oralità, come strategia sostitutiva

¹³⁴ *Ivi*, p. 123.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Karen Mah Chamberlain, “The Caribbean without Frames. Narrative Structures in Samuel Selvon’s London Novels”, in Dorsia Smith, Raquel Puig, Ileana Cortés Santiago (eds.), *Caribbean Without Borders: Literature, Language and Culture*, cit., p. 9.

¹³⁹ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 123.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 122.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 17.

¹⁴² *Ivi*, p. 18.

della struttura testuale, e “can provide structure and coherence to an oral poem”¹⁴³; forniscono inoltre una circolarità al testo, che insiste su alcuni temi cardine, e assicurano l’attenzione del pubblico alla storia, proprio come nelle tradizioni orali. Oltre a ciò si incontrano nel romanzo deviazioni alla costruzione sintattica tipiche dell’oralità, che troviamo in espressioni come *it have* al posto di *there are*: “It have no other lime in London that Big City like more”¹⁴⁴. Ulteriori strategie verbali riconducibili alla tradizione orale e utili per facilitarne la comprensione sono: parallelismo, reduplicazione delle sillabe, ripetizione di parole chiave, allungamento enfatico delle vocali, uso delle digressioni.

Per concludere, menzioniamo alcuni esempi, lessicali e grammaticali, che si ritrovano con una certa frequenza nel linguaggio adottato in *The Lonely Londoners*:

- a) Storpiatura dei nomi dei luoghi
 - *Nottingham Gate* per Notting Hill
 - *Gloucestirshire Road* per Gloucester Road

- b) Uso dei soprannomi
 - Bart “*who’s neither here nor there*”;
 - Five past Twelve “*black like midnight, [...] more like Five past Twelve*” (p. 102)

- c) Uso di varianti, anche slang, per definire qualcuno
 - per “uomo”, “amico”, “compagno”: *Test, Papa, Fellar* (*fellar* è usato occasionalmente, anche per animali), *Spade* (per immigrati, punto di vista esterno), *Old Man, Boy* (tra di loro, punto di vista interno);
 - per la donna bianca: *Whitie, Piece of skin, Cat, First Class Craft, a White Number, a Number, a Pansy, Frenchie, Chick, Old Hen, Sharp Thing*.

- d) Uso di *slang*
 - But them boys start to make *rab* (confusion)
 - So you make a lovely *cuppa*
 - *Hustle* a pound

¹⁴³ Citazione di Ruth Finnegan in Maria Grazia Sindoni, *Creolizing Culture: A Study on Sam Selvon’s Work*, cit., p. 168.

¹⁴⁴ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 88.

- *Full it up* (fill it)

- e) Uso dell'elisione e della contrazione
- You *fraid* him?
 - Brit'n
 - You ever hear *bout*
- f) Uso della sintassi variata
- Is English we speaking
 - ..people starting to make
- g) Assenza di accordo tra la persona e il verbo
- Now the position *have Moses* uneasy
 - ..because *he don't want* no curly-hair children in the family
- h) Eliminazione della particella verbale e assenza copula
- *I not saying* you is a ants but it have enough ants already in London
 - The houses around here old and grey
- i) Ordine delle parole di tipo affermativo nella frase interrogativa, che suggerisce un maggiore peso dato all'intonazione della frase piuttosto che all'ordine delle parole
- *What Tanty Bessy doing* here, Ma?
 - *You does* drink?
 - You think this is Trinidad?
 - You have a cigarette?
- l) Mancanza di distinzione tra pronomi; l'uso del pronome *them* è anche, in alcuni casi, indicatore della forma plurale del sostantivo che lo segue
- After the war *them* rich English family sending..
 - You remember *them* day?
 - All *them fellars* want to come up. They must be think life easy here
 - *Them pigeons* there to beautify the park
- m) Utilizzo del pronome personale al posto del pronome complemento
- Tell *she* you sorry
 - But was plenty different when *she find sheself* in the station
 - *Them fellars* have their bread buttered from home
- n) Uso dell'onomatopea

- Laugh *kiff-kiff*
 - ‘*Coo-coo*’, Galahad say (imitazione del verso del piccione)
- o) Perdita della distinzione tra tempi verbali, per cui l’interpretazione si basa su altri fattori (ad esempio l’uso di strutture avverbiali). I verbi al passato sono spesso coniugati al presente.
- One time in this office a Jamaican fellar *come*
 - A guard *had was* to wake him up
 - I *get* a letter from a fellar *yesterday*
- p) Negazione del verbo espressa con le particelle *no* o *not*; negazioni doppie
- *I not saying* you is ants
 - It *ain’t* have *no* hot water
- q) Passivo evitato ed utilizzo di preposizioni per completare il senso del verbo
- So your house *jam-up* between two neighbours
- r) Eliminazione del pronome impersonale
- Is so most of the houses in London

Tutte le tecniche adottate danno al lettore l’idea di maggiore veridicità e autenticità del testo, anche se rimangono perfettamente comprensibili, ed anzi, fanno acquisire grande vivacità alla narrazione. Come Katie Birat afferma

A writer like Selvon, who attempts to reproduce the effects of orality in everyday life, is, essentially, working with this paradoxical tension between sound and meaning, trying to make use of it in esthetic terms. The reader “hears” the dialect spoken by Selvon’s characters because it clashes in significant ways with the system of standard English, thus producing a noise, a remainder [...], which draws attention to language itself and to the ways in which it produces meaning¹⁴⁵.

L’importanza del linguaggio in Selvon non è solo da rinvenire nel suo essere un particolare riflesso delle origini caraibiche, ma nel fungere da strumento che permette al narratore di costruire un ponte tra i contenuti caraibici e la forma europea. Attraverso il suo modo di narrare riesce ad identificare i personaggi ed il

¹⁴⁵ Katie Birat, “Seeking Sam Selvon: Michael Fabre and the Fiction of the Caribbean”, *Transatlantica*, n. 1, 2009, <<http://transatlantica.revues.org/4259>> (consultato in data 25-03-2014).

loro livello sociale, distinguendo le varianti del linguaggio: ad esempio, quando Galahad vuole atteggiarsi da perfetto *Englishman* utilizza lo *Standard English* nella forma che a lui pare più pura; lo stesso vale per Harris, il quale, come accennato, risulta a mala pena capibile dagli altri *fellars*, quando mette la sua “maschera” da esemplare cittadino inglese. Invece, quando i ragazzi si trovano a parlare in occasioni di maggiore intimità e confidenza, l’utilizzo di un linguaggio più “naturale” permette loro di rafforzare l’amicizia, i loro valori comuni e legami culturali.

Questo linguaggio è in definitiva inseparabile dai suoi personaggi, e gli permette di descriverli con maggiore completezza; allo stesso tempo, il suo uso nel contesto letterario inglese reclama la dignità dell’autore e il diritto della sua produzione di collocarsi pienamente all’interno della letteratura inglese, poiché, come dichiara Selvon, il concetto di *second class literature* è inconcepibile: “I think it is English literature. After all, it is written in English - or in forms of English. [...] Caribbean literature [...] contributes a great deal to world literature”¹⁴⁶. L’autore trinidadiano gioca un importante ruolo “in dismantling English culture and linguistic hegemony, one of the most dangerous weapons within the armoury of the British Empire”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Alessandra Dotti, “‘Oldtalk’: Two Interviews with Sam Selvon. With John Thieme and Alessandra Dotti”, in Martin Zehnder (ed.), *Something Rich and Strange: Selected Essays on Sam Selvon*, cit., p. 83.

¹⁴⁷ Maria Grazia Sindoni, *Creole in the Caribbean: How Oral Discourse creates Cultural Identities*, cit., p. 234.

Capitolo Terzo

White Teeth di Zadie Smith: prospettive multiculturali
al crocevia del nuovo millennio

3.1 Zadie Smith: focus sull'autrice e sulla ricezione critica

Sadie Smith nasce a Londra nel 1975, da padre inglese e madre giamaicana, emigrata in Inghilterra nel 1969. Non proviene, come dichiara lei stessa, da una “bookish family”¹ nel senso tradizionale del termine: il padre, infatti, aveva lasciato gli studi a soli tredici anni e la madre a sedici; nonostante ciò, così come sua madre prosegue gli studi da determinata autodidatta, suo padre, come molti degli appartenenti alla *working-class* degli anni Cinquanta e Sessanta, riesce a farsi comunque una discreta cultura letteraria, grazie alle edizioni tascabili di Allen Lane², leggendo “Camus or D. H. Lawrence or Maupassant for no more than the price of a pack of fags”³. La Smith trascorre l’infanzia a Willesden Lane, nel quartiere a prevalenza operaria di Willesden Green, a nord-ovest di Londra, in un piccolo appartamento stracolmo di libri (“we were chronic library users”⁴), e in questo quartiere frequenta la scuola statale.

Quando è adolescente i suoi genitori si separano, ma la scrittrice ha sempre affermato, anche in seguito, parlando della sua famiglia, di aver vissuto in un ambiente molto sereno e di non aver risentito della separazione, che non avrebbe peraltro influenzato né la sua adolescenza, né la futura produzione letteraria:

Although her parents were divorced when she was 14, Zadie Smith's story is not the one about the disadvantaged child from a broken home who went off the rails but saw the light just in time. She has mixed memories of her childhood, choosing to concentrate on happier times and to play down the rows between her parents. At school she was “a model pupil” who loved being taught by “remarkable” people. If she has had

¹ Zadie Smith, “Library Life”, in Mark Haddon, Michael Rosen, Zadie Smith, Carmen Callil, Jeanette Winterson, Tim Parks, Blake Morrison, Dr. Maryanne Wolf, Mirit Barzillai, Nicholas Carr, Jane Davis, *Stop What You're Doing And Read This!*, London: Vintage, 2011, p. 5.

² Allen Lane è il nome del fondatore della nota casa editrice inglese *Penguin Books*, la prima a proporre, dal 1935, i classici in edizione economica e così più facilmente fruibili al grande pubblico.

³ Zadie Smith, “Library Life”, in Mark Haddon, Michael Rosen, Zadie Smith, Carmen Callil, Jeanette Winterson, Tim Parks, Blake Morrison, Dr. Maryanne Wolf, Mirit Barzillai, Nicholas Carr, Jane Davis, *Stop What You're Doing And Read This!*, cit., p. 3.

⁴ *Ibidem*.

problems, she says, they have arisen from sex and class, rather than race, and some issues do provoke her anger⁵.

Appena quattordicenne, cambia il suo nome da “Sadie” in “Zadie”, per darsi un tocco di distinzione “esotico” o, come ipotizza Tania Asnes, “purportedly to draw attention to her individuality”⁶, o ancora perché, già sensibile ai suoni ed ai significati intrinseci della lingua, ne coglie il tono più incisivo: “the ‘z’ is altogether sharper and more to the point than its more slippery lookalike. Perhaps that’s why at age 14, Sadie Smith changed her name”⁷.

Tra i suoi molteplici interessi ci sono già, in giovanissima età, la danza ed il *musical* (come racconta lei stessa: “I tap danced for ten years before I began to understand people don’t make musicals any more⁸”), il canto e la recitazione. Si dimostra soprattutto, fin da adolescente, una lettrice appassionata e curiosa, che si avvicina alle opere di Dickens, Eliot, Nabokov, Kafka e in modo particolare Edward Morgan Forster, autore che influenzerà i suoi futuri lavori, così come si accresce nel tempo la sua passione per il giornalismo e per la scrittura.

La Smith conferma la propria vicinanza alla figura di E.M. Forster anche negli anni a seguire, dichiarando:

I like very much Forster’s *Aspects of the Novel* when he says ‘characters are a group of words’. Other writers should write that characters are spiritual entities [...] but for me they are only a collection of words. I like Forster for this suburban sensibility. I come from suburb too, like Forster, and for this reason I feel sympathetic with him⁹.

In merito alle influenze sulla sua arte letteraria, Janice Simpson ne analizza l’ampio raggio, che spazia dai classici alle più moderne suggestioni musicali:

⁵ Chris Jones, “Zadie Smith: Willesden to Whitbread”, *BBC Interview*, 06/01/2001 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/1102556.stm> (consultato in data 14-03-2014).

⁶ Tania Asnes, *White Teeth. Zadie Smith*, United States of America: Gradesaver LLC, 2006, p. 4.

⁷ An., “Biography: The Difference Between S and Z”, *Public Broadcasting Service*, 2002, <http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/teeth/ei_smith.html> (consultato in data 25-03-2013).

⁸ An., “A Conversation with Zadie Smith”, *Bold Type*, Volume 4.3 *Obsessions*, July 2000, <www.randomhouse.com/boldtype/0700/smith/interview.html> (consultato in data 01-02-2014).

⁹ Nicola Villa, “Zadie Smith’s Roman Holiday”, *Il Sole 24 Ore*, 02-03-2008 <http://nicolavilla.nova100.ilsole24ore.com/files/zadie_smiths_roman_holiday.pdf> (consultato in data 20-12-2013).

Her narratives sprawl with Dickensian swagger. Her cultural references leap the high-low divide from John Milton to Eminem. Plus she's funny. Refugees from the era of political correctness and others who are easily offended probably should stay clear¹⁰.

A diciotto anni si iscrive al King's College di Cambridge, dove studia letteratura inglese. Non è ancora pienamente consapevole delle sue doti letterarie o, quantomeno in questa fase, dichiara di ritenere che la scrittura sia qualcosa di intimo, e non un'arte da apprendere:

I went to University to study English Literature. I never attended a creative writing class in my life. I have a horror of them; most writers groups moonlight as support groups for the kind of people who think that writing is therapeutic. Writing is the exact opposite of therapy. The best, the only real training you can get is from reading other people's books¹¹.

Durante gli anni dell'università darà prova di un talento particolarmente spiccato per la scrittura, e pubblicherà alcuni dei suoi racconti in una raccolta di opere inedite a firma degli studenti di Oxford e Cambridge, *The Mays Literary Anthology*¹². Le sue doti non passano inosservate e, ben presto, grazie alla pubblicazione su *The Mays* (1997), della sua *short story* "Mrs. Begum's Son and the Private Tutor", le arriva da un editore la proposta di un contratto per la pubblicazione di un romanzo da programmare. La Smith risponde a questa offerta inviando le prime ottanta pagine dello scritto che aveva iniziato a comporre nell'ultimo anno di studi universitari, testo che avrebbe sviluppato, facendolo divenire il suo primo e forse più grande successo fino ad oggi: *White Teeth*, la storia di tre nuclei familiari molto distanti per radici culturali, religiosità ed ideologia, che si incontrano e scontrano nel corso di oltre un ventennio nella

¹⁰ Janice C. Simpson, "Zadie Smith", *Time Magazine*, 08-05-2006, <http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1975813_1975838_1976256,00.htm> (consultato in data 20-12-2013).

¹¹ *Ivi*.

¹² *The Mays Literary Anthology* o, abbreviato, *The Mays*, è un'antologia di scritti inediti degli studenti delle università di Oxford e Cambridge, nata nel 1993. Inizialmente era suddivisa in due sezioni, una dedicata alla prosa e l'altra alla poesia; dal 2003 le due pubblicazioni sono state riunite in una unica. Ogni anno centinaia di studenti di Oxford e Cambridge contribuiscono con i loro scritti a *The Mays*, oggi famosa per aver accompagnato l'inizio della carriera letteraria di Zadie Smith.

metropoli inglese. A rappresentare l'autrice, ancora prima di ultimare quel suo primo lavoro (a tutt'oggi), fu la Wylie Agency¹³, la stessa agenzia che

decided to sell her novel before it was completed. On the basis of a partial script of around eighty pages, they approached various publishers. A heated auction for the rights ensued in 1997, with Hamish Hamilton [...] emerging triumphant. Details of the advance deal, which was widely reported in the media, [...] have frequently been put at the level of £250.000 for two novels. Because of this reputedly high advance level, Smith's youth, and also her ethnic origins, attention was already attracted to *White Teeth* before it had even been written¹⁴.

La Smith completa pertanto questo romanzo nell'ultimo anno di studi, e *White Teeth*, pubblicato nel 2000 dalla Hamish Hamilton, casa editrice che aveva partecipato ad un'asta per assicurarsene i diritti, ottiene subito, con oltre un milione di copie vendute, l'enorme successo internazionale atteso e preventivato. Sin dall'inizio il grande pubblico ed i critici hanno sottolineato le indiscutibili doti di scrittrice della Smith, comprovate pienamente nel romanzo, in cui all'indagine psicologia si uniscono accurate conoscenze storiche, culturali e filosofiche, veicolate da una grande abilità stilistica e capacità comunicativa. Il tutto in un romanzo che risulta vivace, divertente, a tratti malinconico, e fondamentale capace di raccontare le vittorie e le sconfitte di una moderna umanità, senza mai ergersi a voce giudicante o moralizzatrice. Per l'autrice, *White Teeth* rimane il prodotto degli anni universitari:

It's like a regurgitation of the kind of beautiful, antiquated, left-side-of-the-brain liberal arts education which is dying a death even as I write this. Generally, an English Lit degree trains you to be a useless member of the modern world [...] I really wanted to be a musical movie actress. [...] Slowly but surely the pen became mightier than the double pick-up timestep with shuffle¹⁵.

¹³ Georgia Garrett, agente letterario della Wylie Agency, dichiarò, sulla base della lettura delle prime ottanta pagine di quello che sarebbe diventato *White Teeth*: "I thought it was stupendous": An., "Zadie Smith: Willesden to Whitbread", *BBC News World Edition*, 6-01-2001, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/1102556.stm#top> (consultato in data 16-01-2014).

¹⁴ Carol Squires, *Zadie Smith's White Teeth: A Reader's Guide*, London: Continuum Contemporaries, 2002, p.14. È la prima volta, nella storia dell'editoria, che si indice un'asta per i diritti di un romanzo non ancora completato; questo episodio, così insolito e degno di nota, dà un'idea della forza con la quale la Smith si proponeva sulla scena pubblica letteraria nel periodo in cui ancora stava scrivendo il resto del suo primo romanzo.

¹⁵ An., "A Conversation with Zadie Smith", *Bold Type*, cit.

Confermando quanto già era emerso nel periodo post-adolescenziale, Zadie continua, anche negli anni successivi, a mantenere le distanze dal modello di scrittrice “di professione”, a suo avviso poco “salutare”: “there is nothing more off-putting to a would-be novelist to hear about how so-and-so wakes up at four in the a.m, walks the dog, drinks three liters of black coffee and then writes 3.000 words a day”¹⁶. Al contrario, ritiene la scrittura, così come la lettura, qualcosa di personalmente necessario a cui si deve dare lo spazio ed il modo di esplicitarsi spontaneamente:

Reading for Smith is a mind-changing, life-giving, soul-saving affair and her criticism has a missionary urgency [...] she avows that "love enables knowledge, love is a kind of knowledge". She is referring to George Eliot's Spinozistic union of emotional experience and moral perception, but she might also be articulating her own creed as critic¹⁷.

In un'altra intervista ribadisce queste impressioni: “I just can't get used to the idea of being somebody unreal in people's minds. [...] it's just anathema to being a writer. It's not healthy. But in another way, when I'm writing, what it's about for me is being good on the page”¹⁸. È questo, dunque, ciò che la Smith cerca fin dall'inizio: poter scrivere, lontana dalla ricerca sistematica della fama, distante dalle opinioni dei giornalisti che la ritengono troppo bella per essere anche brava¹⁹. Seppur sorpresa dalla popolarità di *White Teeth*, si mostra d'altro canto consapevole che è grazie a quel romanzo “di consacrazione” che ha avuto inizio per lei una quanto mai brillante carriera internazionale di scrittrice:

I think that's a surprise which will last me my whole life. The most incredible thing about it is that I get to be a writer now for the rest of my

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Peter Conrad, “Changing My Mind: Occasional Essays by Zadie Smith”, *The Observer*, 15-11-2009 <<http://www.guardian.co.uk/books/2009/nov/15/changing-my-mind-zadie-smith-review>> (consultato in data 12-02-2014).

¹⁸ Christopher Bollen, “Zadie Smith”, *Interview Magazine*, June 2012, <http://www.interviewmagazine.com/culture/zadie-smith#_> (consultato in data 07-04-2014).

¹⁹ La dichiarazione fa riferimento ad una recente intervista in cui l'autrice accusa una parte dei media internazionali di un atteggiamento misogino ed ossessivo nei confronti del suo aspetto. Cfr. Chris Hastings, “‘I'm not too beautiful to be an author': Zadie Smith Condemns ‘Ridiculous’ Obsession with Her Looks”, *Daily Mail*, 21-09-2013, <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2428601/Im-beautiful-author-Zadie-Smith-condemns-ridiculous-obsession-looks.html>> (consultato in data 22-03-2014).

life. Even if I never write anything which anybody ever buys and reads again, *White Teeth* is enough for me always to be able to publish some little thing some day. That was the greatest pleasure of it, because all I wanted to be was a writer²⁰.

Come già si è anticipato, l'autrice non ritiene che siano individuabili nel romanzo delle significative tracce autobiografiche: vi si coglierebbe un'allusione alla figura del padre unicamente all'inizio, quando si fa riferimento all'incontro tra Archie e Clara ad una festa, occasione nella quale per l'appunto i suoi genitori si erano conosciuti ("a bastardized version of how my parents met"²¹). A parere di alcuni critici, ci sono invece chiari rimandi autoreferenziali ("Like most first novels, it is fairly obviously autobiographical"²²), mentre, secondo la Smith, anche se è possibile azzardare dei parallelismi tra i personaggi del romanzo e quelli della sua vita (suo padre e Archie, ma anche lei stessa e Irie, ad esempio), niente avrebbe a che fare con la sua infanzia, né si incontrano nei suoi testi collegamenti palesi con la sua esperienza e la sua famiglia:

family is everything and that's why none of my family appear in *White Teeth* in any obvious way. The people in the book are fairly savage to each other. My family are a much happier, calmer unit than Archie's. The Smiths could never keep up with the Jones²³.

Come dichiara, nel rifiutare alcuni di quelli che sono stati spesso definiti da parte della critica come i presupposti del romanzo, "I wasn't trying to write about race. I was trying to write about the country I live in"²⁴; afferma inoltre di sentirsi, più che una "social writer", una "introspective writer"²⁵.

Vengono del resto da lei, fin dall'inizio, la prime aspre critiche al suo romanzo, come se, secondo quanto afferma Stephanie Merritt, "she genuinely

²⁰ An., "Interview with Zadie Smith", *Public Broadcasting Service*, 2002, <http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/teeth/ei_smith_int.html> (consultato in data 25-03-2014).

²¹ *Ivi*.

²² An., "Her Nibs. Profile: Zadie Smith", *The Telegraph*, 8-09-2002, <<http://www.telegraph.co.uk/comment/personal-view/3581389/Her-nibs.html>> (consultato in data 17-03-2014).

²³ An., "A Conversation with Zadie Smith", *Bold Type*, cit.

²⁴ *Ivi*.

²⁵ Nicola Villa, "Zadie Smith's Roman Holiday", *Il Sole 24 Ore*, cit.

didn't realise how good it really is"²⁶. Anche negli anni successivi alla pubblicazione di *White Teeth*, la Smith sosterrà di non aver più trovato alcun punto di contatto con questo primo romanzo, di non sentirlo più affine alla propria sensibilità, definendolo senza sconti "fairly rubbish"²⁷ o, in un'intervista più recente con Christopher Bollen, "full of flaws"²⁸. Ne prende insomma le distanze e lo dipinge come una semplice narrazione scaturita dalla penna di una ventenne o poco più, nei panni della quale ormai non si ritrova: "to me it's a book by a different person, and it's not to my taste"²⁹.

Allo stesso modo, come accennato, l'autrice sembra non riuscire a comprendere il motivo più profondo del suo successo: "I think it's slightly depressing that there's so much enthusiasm for *White Teeth* [...] it worries me. A number of critics called *White Teeth* a 'feelgood' novel. Which is strange, because nobody feels very good in it"³⁰. Nel manifestare questa stessa opinione in un'intervista per la rivista *Butterfly*, avanza l'ipotesi che il suo successo iniziale sia stato influenzato dalla giovane età dell'esordio e dalle aspettative del pubblico, come riportato nell'articolo di Stephen Moss, che la cita:

This kind of precocity in so young a writer has one half of the audience standing to applaud and the other half wishing, as with child performers of the past (Shirley Temple, Bonnie Langford et al), she would just stay still and shut up. *White Teeth* is the literary equivalent of a hyperactive, ginger-haired tap-dancing 10-year-old³¹.

La Smith ipotizza poi che le sensazioni positive di approvazione nei confronti del romanzo possano derivare dal suo tono rilassato, tollerante ed umoristico, come un'opera d'altri tempi: "there's no violence [...], no actual sex

²⁶ Stephanie Merritt, "She's Young, Black, British - and the First Publishing Sensation of the Millennium", *The Observer*, 16-01-2000, <<http://www.theguardian.com/books/2000/jan/16/fiction.zadiesmith>> (consultato in data 02-02-2014).

²⁷ An., "The Transformation of Zadie Smith", *The Journal of Blacks in Higher Education*, n. 31, Spring 2001, p. 65.

²⁸ Christopher Bollen, "Zadie Smith", *Interview Magazine*, cit.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ An., "Her Nibs. Profile: Zadie Smith", *The Telegraph*, cit.

³¹ Stephen Moss, "*White Teeth* by Zadie Smith", *The Guardian*, 26-01-2000, <<http://www.theguardian.com/books/2000/jan/26/fiction.zadiesmith>> (consultato in data 03-04-2014).

at all, nor any drugs except weed, which doesn't count"³². È pur vero che, secondo alcuni, l'atteggiamento autoironico nei confronti del suo stesso romanzo è in qualche modo esibito, sapientemente studiato come strategia di *marketing*: "a touch disingenuous, as she can be preachily politically correct. In one of the more pious passages of *White Teeth*, for example, she writes: 'This has been the century of strangers, brown, yellow and white. This has been the century of the great immigrant experiment'"³³. Nella realtà, la Smith sembrerebbe ben consapevole del proprio ruolo di sperimentatrice ed innovatrice. Prosegue infatti significativamente un articolo sulla rivista *Butterfly*: "there is a damn good writer here struggling to escape the influence of the big, baggy English novels of the Eighties; a little too eager to prove that she can write herself out of, back into and around a paper bag"³⁴.

Critici e scrittori si dimostrano comunque prevalentemente bendisposti nei confronti del romanzo della Smith. Caryl Phillips, per esempio, esalta *White Teeth* come una meravigliosa rappresentazione dell'inquieta società multiculturale inglese, che la talentuosa scrittrice riconoscerebbe e celebrerebbe in modo mirabile:

Her narrator is deeply self-conscious, so much so that one can almost hear the crisp echo of Salman Rushdie's footsteps. However, her wit, her breadth of vision and her ambition are of her own making. The plot is rich, at times dizzyingly so, but *White Teeth* squares up to the two questions which gnaw at the very roots of our modern condition: Who are we? Why are we here³⁵?

Stephanie Merritt ne elogia la visione ottimistica della metropoli, in cui, grazie al supporto dell'immaginazione ("It's kind of fantasy book"³⁶, nelle parole della Smith), l'autrice è riuscita a dipingere una società in cui "prejudice exists,

³² An., "Her Nibs. Profile: Zadie Smith", *The Telegraph*, cit.

³³ *Ivi*.

³⁴ La citazione, tratta dalla rivista *Butterfly Literary Magazine*, è riportata nel seguente articolo: Wyatt Mason, "White Knees: Zadie Smith's Novel Problem", *Harper's Magazine*, 01-10-2005, <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-137502050.html>> (consultato in data 14-03-2014).

³⁵ Caryl Phillips, "Mixed and Matched", *The Observer*, 09-01-2000, <<http://www.theguardian.com/books/2000/jan/09/fiction.zadiesmith>> (consultato in data 01-04-2014).

³⁶ Stephanie Merritt, "She's Young, Black, British - and the First Publishing Sensation of the Millennium", *The Observer*, cit.

but tolerance appears in equal measure, and racist violence is only mentioned briefly and at second hand”³⁷. Ciò che la Smith propone nel romanzo sono relazioni sociali “possibili”, che si sganciano dal passato sofferto dalle precedenti generazioni, delle quali i contemporanei non condividono più lo stesso bagaglio. Mark Stein ne riconosce uno stimolo al cambiamento ed una veritiera e originale lettura dei processi evolutivi della società inglese, poiché “*White Teeth* believes not only in the possibility of change, it also possesses a Utopian quality that suggests the multicultural clock cannot be turned back”³⁸. Hugo Barnacle nota sul *Sunday Times* delle somiglianze che avvicinano la scrittura della Smith allo stile di Rushdie, mentre Maya Jaggi, sul *Guardian*, ne sottolinea gli echi da Edward Said, Sam Selvon e Michael Ondaatje. Melissa Denes si concentra sulla narrativa e sullo stile e, sulle pagine del *Daily Telegraph*, scrive: “Smith has stories to tell and, in the tradition of Peter Carey and Salman Rushdie, she just gets on with them; the dialogue is pitch-perfect, the comedy neat and underplayed”³⁹. Lo stesso Rushdie è particolarmente colpito da questo romanzo d’esordio che, a suo parere, racconta come “tutti loro”, ovvero gli immigrati, siano arrivati lì attraverso svariate vicende individuali ma, in definitiva, accomunabili, e commenta l’uscita del romanzo come un “astonishingly assured debut, funny and serious, and the voice has real writerly idiosyncrasy. I was delighted by *White Teeth* and often impressed”⁴⁰.

Tra i critici che esprimono invece giudizi parzialmente negativi sul suo primo romanzo, c’è chi trova, come Bruce King, che il suo sia un maldestro tentativo di imitare lo stile di Rushdie (particolarmente nel *Midnight’s Children*), attraverso l’esposizione di “caricatured ethnic English and improbable events”⁴¹. Corinne Fowler⁴² ritiene che la straordinaria eco e gli innumerevoli pareri

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Mark Stein, *Black British Literature: Novels of Transformation*, cit., p.12.

³⁹ La citazione di Melissa Denes è riportata nel seguente articolo: Stephen Moss, “*White Teeth* by Zadie Smith”, *The Guardian*, cit.

⁴⁰ Questa citazione di Salman Rushdie è tratta dalla retrocopertina della seguente edizione del testo: *White Teeth*, London: Penguin Books, 2000.

⁴¹ Bruce King, “The Internationalization of English Literature”, in Jonathan Bate (ed.), *The Oxford English Literary History*, Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 93.

⁴² Corinne Fowler, “A Tale of Two Novels: Developing a Devolved Approach to Black British Writing”, *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 43, Issue 3, September 2008. pp. 75-94. L’autrice analizza, in questo saggio, la differenza nella ricezione da parte del pubblico di due opere lanciate nello stesso periodo sulla scena letteraria: *White Teeth* di Zadie Smith e *Forever and Ever*

entusiastici ricevuti siano il frutto, piuttosto, di una riuscitissima campagna pubblicitaria di cui, c'è da dire, la Smith avrebbe forse fatto volentieri a meno: ha infatti dichiarato a Stephanie Merritt di ritenere tutto quel clamore pubblicitario “quite daunting”⁴³. Secondo John Mullan, al di là di una piacevole narrazione, ricca di aneddoti surreali e storie curiose, la scrittrice non sarebbe stata in grado di restituire in modo proprio ed accurato il contesto multiculturale inglese, proponendo una sorta di strano miscuglio che, anziché un'attendibile panorama sulla realtà, ne fornisce un quadro immaginario ed irrealista:

Well, *White Teeth* is certainly about ethnic identity (or confusion) and the latterday consequences of colonialism. [...] Yet the ethnic and cultural identities of the characters are so various that Smith seems to be taking and enjoying new liberties rather than plotting the consequences of empire [...] Smith has allowed herself a certain imaginative freedom. All the ‘mixing up’ of cultures and races allows her to mix customs and vocabularies at will. [...] Is this post-post-colonialism⁴⁴?

Ad avere un atteggiamento critico nei confronti del romanzo è anche Richard Bradford, che nutre “[a] faint suspicion that these characters are ciphers in a clumsy novel of ideas”⁴⁵.

Nel voler tuttavia avanzare un bilancio sulle opinioni divergenti relative al primo prodotto letterario di Zadie Smith, salta sicuramente all'occhio il clamore con il quale la scrittrice è stata accolta al suo debutto, così inusuale per un'esordiente, la quale ha immediatamente acquisito lo “star status in literary circles in London and the United States”⁴⁶.

Amen di Joe Pemberton, testo considerato altrettanto interessante dal punto di vista della critica, ipotizzando un collegamento tra la fortuna enormemente maggiore di *White Teeth* e le sue forti strategie commerciali di pubblicizzazione.

⁴³ Stephanie Merritt, “She’s Young, Black, British - and the First Publishing Sensation of the Millennium”, *The Observer*, cit.

⁴⁴ John Mullan, “After Post-Colonialism”, *The Guardian*, 12-10-2002, <<http://www.theguardian.com/books/2002/oct/12/featuresreviews.guardianreview31>> (consultato in data 26-03-2014). Seppure ancora dibattuta, la questione relativa all'appartenenza o meno di Zadie Smith all'alveo del post-colonialismo, del quale sembra riproporre temi e modalità espressive, la vede essere spesso affiancata a Salman Rushdie, che a sua volta esemplifica un'interazione tra postmodernismo e post-colonialismo.

⁴⁵ Richard Bradford, *The Novel Now. Contemporary British Fiction*, Oxford: Blackwell, 2007, p. 206.

⁴⁶ An., “The Transformation of Zadie Smith”, *The Journal of Blacks in Higher Education*, cit., p. 65.

White Teeth ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti internazionali, tra cui due *Ethnic and Multicultural Media Awards* nell'anno 2000 come *Best Book* e *Best Female Media Newcomer*, ma anche “the Whitbread First Novel Award, the *Guardian* First Book Prize, the James Tait Black Memorial Prize for Fiction [...] and the *Los Angeles Times* Book Awards, to name but a few”⁴⁷. La valutazione dei membri della giuria per il *Whitbread First Novel Award* si riassume nella dichiarazione “perhaps the best novel we have ever read about contemporary London”⁴⁸.

Zadie Smith ha rifiutato le offerte di alcuni dei più importanti produttori cinematografici di Hollywood in merito all'acquisizione dei diritti su *White Teeth*, preferendo venderli alla *BBC*, poiché ritiene che questo sia il tramite più efficace per garantire l'integrità del suo lavoro; nel 2002, infatti, quando è stato adattato per diventare una serie televisiva in quattro puntate su Channel 4, il romanzo ha riscosso anche in questa “veste” un notevole consenso da parte del pubblico: “the production was hailed as ‘superb’ and ‘rambunctious’”⁴⁹. L'autrice si è detta addirittura preoccupata per il tanto entusiasmo scatenatosi intorno all'uscita dell'opera perché, come racconta nella sua intervista a Chris Jones, “writers need to write out of some kind of grudge”⁵⁰.

Il benessere economico così velocemente raggiunto le ha permesso del resto di realizzare le sue ambizioni adolescenziali, principalmente quella di uscire dai confini della *working-class* verso uno status borghese e, non da ultima, la possibilità di avere una piccola biblioteca in casa propria, perché da piccola, come ricorda anche con una punta di nostalgia, “like many people without a lot of money, we relied on our public services”⁵¹.

Nel periodo legato al suo incarico di *Writer in Residence* presso l'*Institute of Contemporary Arts* di Londra, ha curato la raccolta di racconti erotici intitolata *Piece of Flesh* (2001), l'introduzione all'edizione del 2001 di *The May*

⁴⁷ Carol Squires, *Zadie Smith's White Teeth: A Reader's Guide*, cit., pp. 80-81.

⁴⁸ Chris Jones, “Zadie Smith: Willesden to Whitbread”, *BBC Interview*, cit.

⁴⁹ Tania Asnes, *White Teeth. Zadie Smith*, cit. p. 8.

⁵⁰ Chris Jones, “Zadie Smith: Willesden to Whitbread”, *BBC Interview*, cit.

⁵¹ Zadie Smith, “Library Life”, in Mark Haddon, Michael Rosen, Zadie Smith, Carmen Callil, Jeanette Winterson, Tim Parks, Blake Morrison, Dr. Maryanne Wolf, Mirit Barzillai and Nicholas Carr, Jane Davis, *Stop What You're Doing And Read This!*, cit., p. 5.

Anthologies, e ha scritto a sua volta alcuni racconti, come *The Girl with Bangs* (2001) e *The Trials of Finch* (2002), oltre al divertente saggio *On the Road: American Writers and Their Hair*⁵², un “book-tour” legato all’America, diviso in sette sezioni, ognuna delle quali si svolge in una città diversa e narra l’incontro con uno scrittore.

Dato il fermento produttivo che l’ha contraddistinta anche dopo la pubblicazione di *White Teeth*, non ci sembra di poter condividere pienamente l’affermazione (dei critici, ma anche sua), che la vuole preda di un “blocco letterario”, causato dal grande clamore connesso al primo romanzo. Il suo secondo romanzo, *The Autograph Man*, è del resto uscito a due anni di distanza dal primo, nel 2002.

The Autograph Man si è rivelato un nuovo successo editoriale, seppure la critica si sia dimostrata più tiepida; al confronto con il romanzo d’esordio, quest’opera “did not garner as universally positive a response as *White Teeth*”⁵³. È un romanzo più introspettivo, in cui il protagonista Alex, di padre cinese e madre inglese, è diviso tra Londra e New York, ed affronta un viaggio nella modernità che gli appare in tutto il suo *nonsense*. È ossessionato da un’attrice ormai dimenticata di cui vorrebbe un autografo, e la sua storia di tormenti lo vede rifugiarsi nella droga; non a caso è stata definita una “story of loss, obsession and the nature of celebrity”⁵⁴. Nel 2003 questo romanzo ha vinto il *Jewish Quarterly Literary Prize for Fiction*, e nello stesso anno l’autrice è stata inserita dalla rivista *Granta* nella classifica dei venti *Best of Young British Novelists*.

Dopo la pubblicazione di *The Autograph Man*, nel 2002-2003 la Smith ha lasciato Londra per la Harvard University, grazie a una borsa di studio del Radcliffe Institute for Advanced Study. Ha iniziato a lavorare ad un libro di saggi, in cui si concentra su una serie di scrittori del ventesimo secolo, *Fail Better. The Morality of the Novel*, che sarà poi pubblicato nel 2007. Scrive anche altri

⁵² Zadie Smith, “On the Road: American Writers and Their Hair”, *Neal Pollack’s Timothy McSweeney’s Festival of Literature, Theater, and Music*, 2001, <<http://eyeshot.net/zadie.html>> (consultato in data 30-03-2014).

⁵³ Tania Asnes, *White Teeth. Zadie Smith*, cit. p. 5.

⁵⁴ An., “Zadie Smith”, *British Council Literature*, 2011, <<http://literature.britishcouncil.org/zadie-smith>> (consultato in data 28-03-2014).

racconti, tra cui *Martha, Martha* (2003), uscito sulla rivista *Granta* 81, numero dedicato ai migliori scrittori *under-40* del 2003.

Nel 2004 Zadie Smith si è sposata con Nick Laird, poeta irlandese e suo ex compagno universitario, che l'ha seguita fin dagli esordi su *The Mays*, aiutandola nelle pubblicazioni; tutt'oggi è ancora impegnato al suo fianco, anche dal punto di vista letterario.

Al secondo romanzo ha poi fatto seguito *On Beauty* (2005), finalista per il *Man Booker Prize* nel 2005, e vincitore nel 2006 dell'*Orange Prize for Fiction*. Quest'opera, come la Smith stessa ha sottolineato, è un omaggio a *Howards End* di E. M. Forster; ha dichiarato infatti in due diverse occasioni: "I suppose he's my first love fiction-wise. He seems to me a very humane novelist - and who's actually much more interesting than he appears to be on the surface. He's extremely English. If you're born here, he naturally means a lot to you"⁵⁵. Successivamente, in connessione specifica con il suo terzo romanzo, l'autrice ha commentato: "my largest structural debt should be obvious to any E.M. Forster fan; suffice it to say he gave me a classy old frame, which I covered with new material as best I could"⁵⁶. Intento della Smith è dunque quello di aggiungere una quasi sofisticata multidimensionalità di contenuti, aspetto che sembra rendersi manifesto solo ad una lettura più attenta della sua opera:

It would be reductive to call *On Beauty* an updating of Forster's novel - configurations of relationships are altered, melodrama excised, new themes introduced - but the central concerns of *Howards End*, the conflict between two families of opposing political and moral sensibilities, issues of class, behaviour, ambition and opportunity in a society with proscribed rules and roles, are also the framework that supports Smith's exceptionally accomplished novel⁵⁷.

Utilizzando con maestria una satira di superficie ed artifici letterari tipici dello stile forsteriano (contrasti, parallelismi, coincidenze), Zadie Smith ribadisce

⁵⁵ Cfr. Jessica Murphy Moo, "Zadie, Take Three", *The Atlantic*, 16-09-2005, <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2005/10/zadie-take-three/304294/>> (consultato in data 08-04-2014).

⁵⁶ Cfr. Tracey Lorraine Walters (ed.), *Zadie Smith: Critical Essays*, New York: Peter Lang Publishing, 2008, p. 23.

⁵⁷ Stephanie Merritt, "A Thing of Beauty", *The Observer*, 04/09/2005, <<http://www.guardian.co.uk/books/2005/sep/04/fiction.zadiesmith>>, (consultato in data 28-03-2014).

come siano fondamentali, per una vita felice, le connessioni nelle relazioni umane e, allo stesso tempo, “for all the petty politics, domestic battles and cheesy adulteries of *On Beauty*, she never loses her own serious moral compass or forsakes her pursuit of the transcendent”⁵⁸. Il romanzo racconta le vicende ed i conflitti culturali e personali che vive uno storico dell’arte di colore, trapiantato da Londra a Boston, e le sue diatribe con un collega; è questo il primo lavoro in cui la Smith sposta il punto di vista principalmente sugli Stati Uniti.

Nel 2007 è la volta di *The Book of Other People*, mentre al novembre 2009 risale la pubblicazione di un’altra opera saggistica, *Changing My Mind: Occasional Essays*, in cui, in una narrazione fluida e più di tipo “romanzesco” che documentario, l’autrice ripercorre episodi della sua vita, racconta scoperte letterarie, recensisce grandi autori del passato e del presente, analizza personalità della storia e dello spettacolo e dà consigli agli aspiranti scrittori, offrendo sia uno spaccato sui suoi variegati interessi (in merito ai quali ritiene giusto concedersi di “Cambiare Idea”), sia una nuova prova delle sue abilità compositive.

Le sue collaborazioni in campo letterario e culturale sono sempre più varie e ne testimoniano appunto l’eclittismo: nel dicembre 2008 la Smith ha curato il programma radiofonico *Today* alla *BBC*, Radio 4; per circa due anni (dal marzo 2010 a fine 2011) è stata il recensore mensile della sezione *New Books* per la *Harper’s Magazine*. Ha inoltre composto diversi altri saggi (tra cui *Generation Why?*, dove affronta il tema della “generazione digitale” e dei rapporti con i *social network*), ed ha insegnato narrativa alla Columbia University School of the Arts; dal 2010 è docente di scrittura creativa presso la New York University.

Il suo ultimo romanzo è *NW* (2012), uscito in Italia nel 2013, e ambientato nel microcosmo che si trova, per l’appunto, a North West di Londra. L’ambientazione ritorna ad essere quella della sua città natale, dove si svolgono le vicende di quattro trentenni; i protagonisti, delineati nelle quattro sezioni del romanzo, sono alla ricerca della loro identità, tema che non ha evidentemente mai abbandonato la Smith nella sua carriera letteraria di quasi quindici anni. Nonostante ciò, l’autrice ritiene di poter leggere questo suo lavoro come

⁵⁸ Frank Rich, “Zadie Smith’s Culture Warriors”, *New York Times*, 18-09-2005 <www.nytimes.com/2005/09/18/books/review/18rich.html?pagewanted=all&_r=0> (consultato in data 15-02-2014).

finalmente l'opera di un'artista matura, perché "I feel that this book is the first book that I've really written as an adult. [...] your mid-thirties is a good time, because you know a fair amount, you have some self control. And I stopped to please people"⁵⁹. In tal senso alcuni critici, come Gian Maria Volpicelli, collegano lo spaesamento che a volte si prova nell'addentrarsi nelle complesse vicende di *NW*, a una volontà di "farla finita con i canoni. [...] Il romanzo è costellato di flussi di coscienza, dialoghi iperrealisti, punteggiatura latitante e perfino un calligramma. Il gioco dello sperimentalismo a tutti i costi è scoperto"⁶⁰.

Per le sue origini giamaicane da parte di madre, e per la sua appartenenza a una *mixed-race*, la Smith è stata assimilata al filone degli autori *black British*. Come si è detto, però, la scrittrice stessa, e anche i suoi romanzi, rifuggono le etichette e la collocazione all'interno di macrocategorie letterarie: nella sua narrativa riecheggiano voci di personaggi variegati e alla ricerca di un ancoraggio nel grande *puzzle* delle moderne società multiculturali. La Smith, scrittrice "globale", è forse oggi una fra le protagoniste più rappresentative della cultura europea, quella cultura in cui si incontrano e scontrano le storie provenienti dalle più lontane radici e dalle più disparate esperienze: soprattutto in *White Teeth*, "undoubtedly [...] considered as a landmark in the contemporary British panorama"⁶¹, si registra un percorso di ricerca a sfondo identitario e connesso all'evolversi della conformazione delle nuove metropoli.

⁵⁹ Christopher Bollen, "Zadie Smith", *Interview Magazine*, cit.

⁶⁰ Gian Maria Volpicelli, "La Londra di Zadie Smith", *The Post Internazionale*, 14-08-2013, <<http://www.thepostinternazionale.it/blog/the-book-internazionale/la-londra-di-zadie-smith>>, (consultato in data 01-04-2014).

⁶¹ Irene Pérez Fernández, "Exploring Hybridity and Multiculturalism: Intra and Inter Family Relations in Zadie Smith's *White Teeth*", *Odisea*, n. 10, 2009, p. 144.

3.2 *White Teeth* tra le categorie di identità, luogo e tempo

And underneath it all, there remained an ever-present anger and hurt, the feeling of belonging nowhere that comes to people who belong everywhere⁶².

Il romanzo *White Teeth* sorprende ed affascina fin dalle prime righe: Zadie Smith apre il suo primo grande successo editoriale narrando di una fine. Per essere precisi, della fine della vita di un quarantasettenne inglese o, meglio, del suo tentato suicidio, la mattina del 1 gennaio 1975; in questo giorno, Archibald Jones decide di dare un taglio alla sua mediocre esistenza, uccidendosi con il gas di scarico della sua auto. L'atmosfera e l'ambiente che l'autrice dipinge sembrano essere, per molteplici motivi, una perfetta cornice dell'evento: un freddo e lugubre mattino invernale, "at 06.27 hours"⁶³, in una strada anonima e di passaggio, Cricklewood Broadway, certamente tutt'altro che "scenografica", per come la vedeva lui ("it was not a place a man came to die"⁶⁴), nel giorno di Capodanno, festività generalmente caricata di speranze e aspettative, oltre che arricchita da buoni propositi e programmi per il futuro. Tutti questi elementi abbozzano un primo profilo di Archie e tracciano il limite entro il quale egli rimarrà confinato lungo tutto il corso del romanzo: quello della mediocrità, tanto che "it made sense that Archibald should die on this nasty urban street"⁶⁵.

Mentre lentamente il gas di scarico satura l'abitacolo della sua vettura, con un rapido flashback, Archie ripercorre le tappe della sua vita: dal matrimonio fallito con Ophelia, una donna italiana che era caduta in uno stato di pazzia, con la quale "he had lived [...] for so long and had *not* loved her"⁶⁶, per poi passare a prendere coscienza del totale disinteresse che gli altri nutrono nei confronti dei

⁶² Zadie Smith, *White Teeth*, London: Penguin, 2000, p. 233.

⁶³ *Ivi*, p. 3.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 3-4.

⁶⁶ *Ivi*, p. 8.

suoi brevi trascorsi militari, “Archie even had a bit of shrapnel in the leg for anyone who cared to see it – but nobody did”⁶⁷. Segue la banalità di un impiego in tipografia, che lo vede addetto ad inventare il modo in cui piegare i volantini pubblicitari, “not much an achievement”⁶⁸, per finire con il ciclismo su pista, l’unica disciplina sportiva affrontata ottenendo dei discreti risultati, che, per anni, aveva tentato di superare, non riuscendovi mai. “A dull childhood, a bad marriage, a dead-end job – that classic triumvirate”⁶⁹: ogni elemento che ruota attorno alle vicende di quest’uomo pare un’incredibile riprova della rara incapacità di migliorarsi e gli fornisce sufficiente giustificazione al suicidio, poiché non si intravede, nel suo futuro, alcun margine di rimonta sociale e personale.

Per quanto riguarda la figura di Archie, la Smith dichiara di aver voluto rappresentare “a man who gets through the century in a good way. He lives a good life by accident. That’s where Archie came from. He’s a kind of Jimmy Stewart-ish character, maybe a bit simpler than that”⁷⁰. Di lui si possono sottolineare l’inettitudine, la limitatezza e l’incapacità di vivere, oltre a quella di morire. Sì, perché nemmeno la morte è cosa per lui: “dying’s no easy trick. [...] No matter what anyone says, suicide takes guts. It’s for heroes and martyrs, truly vanaglorious men. Archie was none of these”⁷¹. La scelta di suicidarsi, dettata dunque, fondamentalmente, da quella moltitudine di fallimenti, era stata avallata dal responso del lancio di una monetina, alla quale Archie si affidava per ogni decisione importante; così come il caso lo conduce a quel gesto estremo, di nuovo il caso, incarnato dal grasso gestore di una macelleria *halal*, fa fallire il suo piano suicida, nel momento in cui Mo Hussein-Ishmael, disturbato dalla presenza sgradita di un’auto nel suo piazzale di scarico, apre di forza le portiere dell’auto di Archie e gli urla: “Do you hear that, mister? We’re not licensed for suicides

⁶⁷ Ivi, p. 14.

⁶⁸ Ivi, p. 15.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ An., “Interview with Zadie Smith”, *Public Broadcasting Service*, cit. La citazione della Smith fa riferimento al *Jimmy Stewart Show*, una *sitcom* statunitense andata in onda negli anni Settanta. La comicità, negli episodi della serie, deriva fondamentalmente dalle situazioni che evidenziano il *gap* generazionale tra il protagonista, professore universitario di antropologia interpretato da James Stewart, e i suoi studenti. In questo romanzo il *gap* generazionale è rappresentato nella relazione che si stabilirà tra Archibald Jones e Clara Bowden.

⁷¹ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 11.

around here. This place halal. Kosher, understand? If you're going to die round here, my friend, I'm afraid you've got to be thoroughly bled first⁷²”.

Marie Lauritzen definisce questo primo ambiente del romanzo come “the emporium of trash and grease, [...] the place of rebirth and the narrative's filthy point of departure. The crickle – not holly – of the Broadway articulates the crack and pickle characteristics of the unglamorous London backdrop⁷³”.

Sfiorata l'esperienza del suicidio, che avrebbe potuto essere, forse, la più “degnata di nota” della sua storia personale, Archie si sente, per la prima volta, accettato dalla vita e, in un attimo, si convince del favore del destino, ormai rivelatosi benevolo:

He had a kind of epiphany. It occurred to him that, for the first time since his birth, Life had said Yes to Archie Jones. Not simply an ‘OK’ or ‘You-might-as-well-carry-on-since-you've-started’, but a resounding affirmative. Life wanted Archie. She had jealously grabbed him from the jaws of death, back to her bosom. Although he was not one of her better specimens, Life wanted Archie and Archie, much to his own surprise, wanted Life⁷⁴.

Pervaso da un nuovo entusiasmo per la vita, grazie a quel “segnale”, l'uomo si riconsegna al caso, attraverso la sua fida moneta, certo che questa, ancora una volta, sceglierà per lui la via giusta. Secondo la riflessione di Matthew Walker Paproth, nel saggio “The Flipping Coin”, un po' tutti i personaggi del romanzo hanno in comune la ricerca di risposte, che Archie si illude di trovare grazie al lancio della monetina, ma giungono, invece, di fronte a bivi e difficili scelte da compiere:

Smith's characters struggle with their attempts to find happiness in a fractured and chaotic world. Her characters seek answers, seek meanings, but find themselves caught between various binaries: the religious and the secular (Millat), Eastern and Western values (Samad), the past and the

⁷² *Ivi*, p. 7.

⁷³ Marie Lauritzen, “The End is Simply the Beginning of an Even Longer Story. Mess and Complexity in Zadie Smith's *White Teeth*”, *Akademiet for Aestetikfaglig Forskeruddannelse*, n. 1, 2010, p. 2.

⁷⁴ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 7.

present (Irie), internal and external history (Archie) randomness and predestination (Marcus)⁷⁵.

La ricerca di una “guida” è particolarmente evidente negli episodi che riguardano direttamente Archie, in quanto: “he always wanted advice, he was a huge fan of second opinions. That’s why he never went anywhere without a ten pence coin”⁷⁶. Dopo aver girovagato un po’, e già rimossa la parentesi del tentato suicidio, Archie si introduce in un’abitazione sconosciuta, alla festa “End of the World 1974”, tra i ragazzi di una comune: è lì che la sua vicenda si incrocia con quella della giovanissima e deliziosa Clara Bowden. La diciannovenne Clara è una ragazza bellissima “in all senses except maybe, by virtue of being black, the classical. [...] magnificently tall, black as ebony and crushed sable, with hair plaited in a horseshoe which pointed up when she felt lucky, down when she didn’t”⁷⁷. La descrizione della giovane, completamente a proprio agio nella sua fisicità, è associabile alla percezione della propria identità nera da parte dell’autrice, la quale, distanziandosi dal personaggio di Irie, aveva dichiarato in un’intervista “I never wanted to be white”⁷⁸. Lo stereotipo dell’angoscia di identità dell’artista nero è anche oggetto della satira di Benjamin Zephaniah, il quale, in una sua poesia del 2001, “Knowing Me”, ironizza sulla presunta frustrazione e confusione dello scrittore di colore, il quale, in realtà si sentirebbe perfettamente a suo agio e rivendica così la sua identità *black British*:

*I have now reached a 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.*⁷⁹

⁷⁵ Matthew Walker Paproth, “The Flipping Coin: The Modernist and Postmodernist Zadie Smith”, in Tracey Lorraine Walters (ed.), *Zadie Smith: Critical Essays*, New York: Peter Lang, 2008, p. 9.

⁷⁶ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 25.

⁷⁷ *Ivi*, p. 23.

⁷⁸ Simon Hattenstone, “White Knuckle Ride”, *The Guardian*, 11-02-2000, <<http://www.theguardian.com/books/2000/dec/11/fiction.whitbreadbookawards2000>> (consultato in data 12-04-2014).

⁷⁹ Benjamin Zephaniah, “Knowing Me”, in *Too Black, Too Strong*, Tarsset: Bloodaxe, 2001, p. 62.

Clara vive con la madre Hortense, immigrata dalla Giamaica nel 1972 e fervente Testimone di Geova; la donna è molto severa con la figlia e la costringe, nel suo fanatismo, a divulgare gli insegnamenti dottrinali, con la consegna di volantini porta a porta che, in quel particolare periodo, sottolineano l'imminente fine del mondo (l'apocalisse sarebbe prevista proprio per quel Capodanno). A casa con Clara ed Hortense c'è anche il padre Darcus, un uomo di enorme corporatura e totalmente inattivo, che passa le sue giornate in poltrona davanti alla tv, bofonchiando di tanto in tanto qualcosa di incomprensibile. Hortense ritiene che la figlia debba comportarsi in modo più serio ed assennato rispetto alle altre ragazze: come in un miracolo, Clara era infatti nata quando la madre aveva già 48 anni, in una sorta di ripetizione di un segno divino (la stessa Hortense era nata nel 1907, durante il terremoto di Kingston, in Giamaica); per questo motivo, alla ragazza non è assolutamente permesso perdere tempo dietro agli amori, e l'unico scopo per il quale le è consentito un contatto con i coetanei è la loro evangelizzazione.

Clara ed Archie formano il primo nucleo familiare di *White Teeth*: sono una coppia mista, con grande differenza d'età, ma accomunati dall'essere entrambi reduci da recenti fallimenti: per Archie, l'incapacità di porre fine ad un'esistenza mediocre; per Clara, il naufragare della relazione con Ryan Topps, il ragazzo più brutto della scuola, convinto da Hortense a convertirsi in fervente Testimone di Geova, e che, per parte sua, cerca analogamente di "redimere" la ragazza. L'unione dei due permette all'autrice di iniziare a delineare gli elementi distintivi di una società multiculturale, che è necessariamente da intendersi, come afferma Dominic Head, "as *process* rather than arrival"⁸⁰; nel romanzo il multiculturalismo acquisisce i caratteri di una categoria transitoria, continuamente soggetta al cambiamento, alla reinterpretazione e alla ricerca della sua anima più autentica.

Il rapporto tra Archie e Clara non allude mai, nei toni, all'emotività o all'esperienza dell'innamoramento, ma rimanda piuttosto ad una sensazione malinconica, associabile all'idea dell'unione come frutto di un disperato incontro tra due reietti. Entrambi, mentre prendono la decisione di vivere insieme, tagliano

⁸⁰ Dominic Head, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 156.

i legami con il passato, o lo hanno già fatto: Clara, con maggiore evidenza, sembra ricercare la propria identità prescindendo dalle sue radici, allontanandosene e rigettandone il tramite, cioè la madre, la quale, in modo opposto, fa delle proprie origini una ragione di vita (la donna, tra l'altro, ha ereditato da sua madre Ambrosia la devozione alla dottrina dei Testimoni di Geova).

Quest'opposizione binaria tra l'attaccamento alle proprie radici e la volontà di allontanarsene è un tema cardine del romanzo e ricorre in altre situazioni, che saranno analizzate anche in seguito in questa trattazione. La consapevolezza delle proprie origini può, secondo la Smith, contribuire al percorso di scoperta di se stessi. D'altro canto, questa epifania non evita all'individuo di affrontare un processo potenzialmente doloroso e foriero di un ulteriore smarrimento: "your roots come with baggage. And the baggage isn't always fun"⁸¹. Inoltre l'autrice, che accompagna la descrizione dei personaggi con un'attenta caratterizzazione fisica, evidenzia in Clara la mancanza dei denti superiori, che la ragazza ha perso in un incidente: questa perdita sembra il correlativo oggettivo di un netto scollamento rispetto alle proprie radici familiari, alle quali non vorrà più riavvicinarsi, nemmeno in età più tarda. L'immagine simbolica dei denti ricorre molteplici volte nel romanzo: a partire dal titolo stesso, possiamo poi individuare, in tre delle quattro macrosezioni, almeno due capitoli che hanno per titolo un riferimento ai denti, siano essi sani come quelli dei bambini, marci come quelli di un anziano reduce di guerra, finti come quelli di Clara, o laceranti, come quelli degli adolescenti in crisi, che distruggono la falsa stabilità della tipica famiglia inglese dei Chalfen.

Le vicende della coppia anglo-giamaicana si legano ed intrecciano con le sorti di Samad ed Alsana Iqbal, che rappresentano il secondo nucleo familiare di *White Teeth*: "[they] were not *those* kind of Indians (as, in Archie's mind, Clara was not *that* kind of black), who were, in fact, not Indian at all but Bangladeshi"⁸². La Smith prosegue pertanto, ancora nella prima parte del romanzo, alla delineazione delle altre figure di "adulti": Samad, immigrato in

⁸¹ Kathleen O'Grady, "White Teeth: A Conversation with Author Zadie Smith", *Atlantis: A Women's Studies Journal*, Vol. 27, 2002, p. 106.

⁸² Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 54.

Inghilterra nel 1973, è “a tall, handsome man with the whitest teeth and a dead hand”⁸³: nuovamente, nel proporre il ritratto di un personaggio, è suggerito un raccordo con i denti, che, nel caso di Samad, sono bianchi, e trasmettono un senso di forza e limpidezza, facilmente accostabile al connubio dell’uomo con le sue origini, la patria, la religione musulmana e il complesso delle sue tradizioni. Sua moglie Alsana, promessagli in sposa ancora prima di nascere, ha circa venti anni meno di lui e contribuisce al povero bilancio familiare con il suo lavoro di sarta.

Emigrato in Inghilterra, Samad riallaccia l’amicizia con Archie, ex commilitone; con una lunga analepsi, il romanzo fa un balzo indietro al 1945, quando i due, durante la Seconda Guerra Mondiale, sono assegnati ad un reggimento di “scarti” di guerra, che non partecipa attivamente alle azioni belliche, ma si occupa del recupero di materiale danneggiato e della verifica dell’agibilità degli accessi e passaggi potenzialmente necessari alle iniziative militari: “their job was not so much to fight the war, as to make sure it ran smoothly”⁸⁴. Il loro reggimento, formato da “perdenti”, che sono tali per le più svariate ragioni, include appunto anche Samad, il quale, a causa di un colpo di fucile, aveva perso l’uso di una mano, ed altri uomini “like Dickinson-Smith (whose government file included the phrase: ‘Risk: Homosexual’), [and] frontal lobotomy cases like Mackintosh and Johnson”⁸⁵. Se, per il mediocre Archie, l’onore e la gloria da conquistare in guerra non rivestono alcuna importanza, per Samad la loro irraggiungibilità è motivo di frustrazione, poiché una partecipazione attiva nel conflitto avrebbe rappresentato per lui l’occasione migliore per dimostrare la sua valorosità di soldato, ed il combattere nell’esercito inglese avrebbe voluto significare, in qualche modo, il tentativo di “indianizzarlo”.

Trasferitosi a Willesden, dove ha intenzione di iniziare una nuova vita, Samad porta con sé il ricordo di un’unica e gloriosa azione eroica compiuta dall’amico: l’esecuzione dello scienziato nazista Marc-Pierre Perret. Su quest’omicidio di guerra, Samad basa totalmente la stima che, ancora dopo molti

⁸³ *Ivi*, p. 50.

⁸⁴ *Ivi*, p. 86.

⁸⁵ *Ivi*, p. 89.

anni, lo lega ad Archie, e che, proprio nelle ultime pagine del romanzo, verrà svelata al lettore come fondata su un'illusione.

Il proprio attuale impiego non soddisfa per niente Samad, cameriere presso il ristorante del cugino, dove viene deriso dai colleghi per le sue alte aspirazioni e per la maniera in cui sottolinea senza tregua di meritare molto di più di quella semplice mansione. Samad si trova intrappolato in un mondo che non gli permette di dimostrare quanto vale, mentre desidererebbe avere davanti a sé un cartello con incise, a caratteri cubitali, le parole atte a descrivere la sua vera condizione:

I AM NOT A WAITER. I HAVE BEEN A STUDENT, A SCIENTIST, A SOLDIER, MY WIFE IS CALLED ALSANA, WE LIVE IN EAST LONDON BUT WE WOULD LIKE TO MOVE NORTH. I AM MUSLIM BUT ALLAH HAS FORSAKEN ME OR I HAVE FORSAKEN ALLAH, I'M NOT SURE. I HAVE A FRIEND – ARCHIE – AND OTHERS. I AM FORTY-NINE BUT WOMEN STILL TURN IN THE STREET. SOMETIMES⁸⁶.

Le due coppie prendono casa a poca distanza l'una dall'altra e, tra le mogli di Samad ed Archie, si instaura lentamente un rapporto cortese, sebbene non proprio amichevole; le ragazze, almeno all'inizio, trovano un terreno comune solo nella consapevolezza di aver sposato non degli eroi, ma dei vecchi falliti:

Samad has one hand; says he wants to find God but the fact is God's given him the slip; and he has been in that curry house for two years already, serving up stringy goat to the whiteys who don't know any better, and Archibald – well, look at the thing close up [...] folds paper for living, dear Jesus⁸⁷.

Nonostante il convergere di punti di vista su altre piccole questioni quotidiane, Clara ed Alsana vivono però in maniera radicalmente differente il ruolo di moglie ed hanno un'idea diversa sulla figura della donna. Se prendiamo in considerazione, per cominciare, il tema del matrimonio, quella di Clara può essere definita una scelta “controcorrente”, perché totalmente in disaccordo con le aspettative di sua madre. Al contrario, quella di Alsana è perfettamente in linea con le regole della tradizione bengalese ed indiana, ovvero è il frutto di un

⁸⁶ *Ivi*, p. 58.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 81-82.

accordo: la donna accetta di buon grado e, anzi, appoggia la scelta del matrimonio combinato, confermando la bontà dei principi che, nel suo paese d'origine, regolano la vita di coppia. Queste convinzioni ne consolidano l'immagine di una donna tradizionalista, che appare più vecchia della sua età e, in alcuni casi, più saggia: conosce il valore e la forza del silenzio femminile nella sua cultura, appoggia incondizionatamente le scelte del marito, anche se a volte non le condivide e non si pone mai domande scomode: "it cannot be worrying-worrying all the time about the *truth*. I have to worry about the truth that can be *lived with*"⁸⁸. Il suo legame con la tradizione si palesa, in modo ancora più evidente, quando si paragona a sua nipote Neena, che lei chiama dispregiativamente *Niece-of-Shame*, di soli due anni più giovane di lei; la ragazza rappresenta il veicolo di rottura più radicale, essendo lesbica, e cerca di decostruire quel sistema di valori convenzionali ai quali Alsana si affida.

Nonostante il suo profilarsi come creatura "docile", man mano che la narrazione procede, Alsana si rivela una donna intelligente, pragmatica, addentro alle relazioni umane, riuscendo così, in un certo senso, ad esprimere la sua personale modernità, e sempre più "si caratterizza per il suo sarcasmo e l'attitudine critica" (traduzione mia)⁸⁹.

A metà strada tra zia e nipote si colloca Clara, la quale, per certi versi, si avvicina all'atteggiamento di Alsana, condividendo con lei una sorta di rassegnazione alla sorte coniugale: "they have resigned themselves to their husbands' mutual appreciation"⁹⁰. Riesce però ad apprezzare in Archibald almeno la figura del brav'uomo che le ha permesso di fuggire da una famiglia opprimente: "No white knight, then, this Archibald Jones. No aims, no hopes, no ambitions. [...] A dull man. An *old* man. And yet... good. He was a *good* man. And *good* might not amount to much, *good* might not light up life, but it is something"⁹¹. D'altro canto, Clara risulta più autonoma ed intraprendente di Alsana, forse anche in virtù della mancanza di qualsiasi condizionamento religioso, che le permette di

⁸⁸ *Ivi*, p. 80.

⁸⁹ Patricia Bastida Rodríguez, "La Representación de la Femenidad Contemporánea en *White Teeth* de Zadie Smith", *Revista Garoza*, n. 8, Septiembre 2008, p. 33. Testo originale: "se caracteriza por su sarcasmo y su actitud crítica".

⁹⁰ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 80.

⁹¹ *Ivi*, p. 48.

superare certi tabù e di intravedere l'esistenza di un'"altra metà" della vita, la metà che vive di romanticismo, di passione e "*joie de vivre*. The other half who have sex. The life that might have been hers had she not been at the top of some stairs one fine day as Archibald Jones waited at the bottom"⁹². Così, sebbene Clara non rinneghi le scelte fatte, si ritaglia, a differenza di Alsana, uno spazio attraverso il quale intravedere le svanite potenzialità del suo destino e come avrebbe potuto essere la sua vita se non avesse incontrato Archie; inoltre, attinge segretamente alla biblioteca di Neena e legge i testi che la ragazza, nel tentativo di liberarla dalla sua "falsa coscienza", le passa. Dimostra, in sostanza, una maggiore predisposizione all'ascolto ed è più propensa a mettersi in discussione.

Le tre donne presentate nei primi tre capitoli del romanzo offrono, con le loro diverse maniere di incarnare la femminilità, un ulteriore interessante sguardo sulla realtà multiculturale britannica e sulla sua evoluzione, soprattutto se consideriamo la somiglianza dell'educazione che hanno ricevuto in famiglia: tutte e tre, infatti, "have been brought up in strict, religious families, houses where God appeared at every meal, infiltrated every childhood game, and sat in the lotus position under the bedclothes with a torch to check nothing untoward was occurring"⁹³.

Patricia Bastida Rodríguez offre un quadro analitico delle esperienze femminili evocate nel romanzo, che rifletterebero le varie identità presenti in Gran Bretagna oggi:

tanto Alsana quanto Clara sono il frutto di una nuova epoca nella quale la donna si aspetta una maggiore capacità decisionale nel matrimonio, condizione alla quale i protagonisti maschili non sembrano abituati. I conflitti che questo causa si possono notare in vari episodi [...] Entrambe le donne si trovano, pertanto, in una tripla condizione di svantaggio nel loro ambiente: in primo luogo, perché sono immigrate in un paese che le rende oggetto di razzismo ed emarginazione, in secondo luogo perché vivono un rapporto matrimoniale marcatamente sessista e, infine, perché sono venti anni più giovani dei loro partner, la cui principale ragione di vita sembra quella di spogliarle di tutta l'autorità sull'educazione dei loro figli (traduzione mia)⁹⁴.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ivi*, p. 83.

⁹⁴ Patricia Bastida Rodríguez, "La Representación de la Femenidad Contemporánea en *White Teeth* de Zadie Smith", *Revista Garoza*, cit., p. 32. Testo originale: "tanto Alsana como Clara son fruto de una nueva época en que la mujer espera una mayor capacidad de decisión en el matrimonio,

A distanza di alcuni anni, i figli di Alsana e Samad, Magid e Millat, e la figlia di Clara ed Archie, Irie, frequentano la stessa scuola, e stringono amicizia con un altro ragazzo, Joshua Chalfen, la cui famiglia entra a far parte delle figure attanziali del romanzo. Marcus e Joyce Chalfen sono una coppia di bianchi della classe media, intellettuali ed ebrei-cattolici di Cambridge, che caratterizzano un ceppo distintivo della Londra del nord di tendenza liberale.

Marcus è un docente universitario e genetista, che lavora su un progetto controverso, il *FutureMouse*, e la sua idea, legata alla sperimentazione in laboratorio, prevede l'introduzione di sostanze chimiche cancerogene nel corpo di un topo, per poi osservare la progressione del tumore nei tessuti. Attraverso una rielaborazione ingegneristica del genoma, e osservando il processo di sviluppo del cancro, Marcus ritiene di poter eliminare la variabile del caso, verso la “perfettibilità” della vita.

Joyce è una biologa ed orticoltrice, che ritiene di poter guarire gli individui con gli stessi metodi di cura che utilizza per i suoi vegetali; anche se si dichiara assolutamente a favore della *cross-pollination*⁹⁵, termine botanico che, riportato in società, pare alludere al fenomeno multiculturale, il suo atteggiamento liberale e tollerante è smentito e dimostra invece “una posizione eurocentrica, che porta a percepire la propria famiglia e cultura come superiori, suggerendo come quel mix culturale che sembrava sostenere [...] si riferisca solo a ciò che si verifica all'interno di culture europee, come dimostrato dal suo matrimonio” (traduzione mia)⁹⁶.

I Chalfen si considerano sotto tutti gli aspetti una famiglia modello e, nonostante discendano da immigrati polacchi di origine ebrea, a dimostrazione di come l'ibridismo sia immancabilmente presente nel romanzo, si ritengono quanto

algo a lo que los protagonistas masculinos no parecen estar acostumbrados. Los conflictos que esto causa se dejan ver en diversos episodios [...] Ambas mujeres se encuentran, por tanto, en una triple situación de desventaja en su entorno: en primer lugar, por ser inmigrantes en un país que las racializa y margina, en segundo lugar, por ser mujeres en una relación matrimonial marcadamente sexista y, por último, por ser veinte años más jóvenes que su parejas, cuya mayor experiencia vital parece despojarlas de toda autoridad en la educación de sus hijos”.

⁹⁵ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 309.

⁹⁶ Patricia Bastida Rodríguez, “La Representación de la Femenidad Contemporánea en *White Teeth* de Zadie Smith”, *Revista Garoza*, cit., pp. 34-35. Testo originale: “una postura eurocéntrica, que la lleva a percibir a su familia y cultura como superiores, lo que sugiere que la mezcla cultural que parecía apoyar [...] se refiere únicamente a la que se produce entre culturas europeas como la observada en su matrimonio”.

di più perfetto conoscano, e si sentono così radicati sul territorio britannico da coniare addirittura il termine *Chalfenism*, a significare l'eccellenza. A loro modo, sono magneticamente attratti dalle irresistibili vite turbolente di Irie, Millat, e infine anche Magid, ragazzi che, a loro parere, non hanno avuto modelli sufficientemente forti in famiglia e ai quali offriranno un rifugio per “sanare” questa mancanza. Si tratta di un atteggiamento solo apparentemente altruista, funzionale al desiderio di dare una scossa alla loro noiosa perfezione, mascherando un egoismo di fondo.

Per meglio analizzare le vicende che coinvolgono i personaggi di *White Teeth*, ci sembra opportuno associarle in maniera più sistematica alle categorie di spazio e tempo, per come esse sono riviste in sintonia con l'ibridismo culturale dei personaggi. John Clement Ball analizza il romanzo della Smith ritenendo che:

Her novel [...] is packed with history and geography, with time and space, with complexities and unlikely (often ironic) connections. Her suburban London is inescapably transnational and steeped in the history of its (now more than ever) multicultural people⁹⁷.

Inoltre, secondo l'opinione della Pérez Fernández, *White Teeth* racconta e propone lo spazio nei termini di una “variabile” modulata dai personaggi stessi, cosicché verrebbero a delinearsi “different spatial realities in the life of characters belonging to the same family, the same neighbourhood and the same ethnic community”⁹⁸.

Gli ambienti in cui si sviluppa la trama sono infatti, a nostro parere, fondamentali, poiché è intorno e all'interno di questi spazi che si dipanano le vicende e, soprattutto, si intrecciano le relazioni sociali tra i protagonisti della “epic serio-comic saga”⁹⁹. *In primis*, è necessario considerare il “macroambiente”, la capitale britannica sul finire del secolo passato, che include in sé una miriade di esperienze, le quali non possono più prescindere dalle questioni fondamentali

⁹⁷ John Clement Ball, *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*, Toronto: University of Toronto Press, 2004, p. 238.

⁹⁸ Irene Pérez Fernández, “Exploring Hybridity and Multiculturalism: Intra and Inter Family Relations in Zadie Smith’s *White Teeth*”, *Odisea*, n. 10, 2009, p. 150.

⁹⁹ Stephen Moss, “*White Teeth* by Zadie Smith”, *The Guardian*, cit.

della convivenza e dell'integrazione. Londra è "la capitale mondiale non solo e non più di un impero ormai decaduto ma di quella energica e creativa mescolanza di popoli e culture che dalle sue ceneri è risorta"¹⁰⁰: è il primo spazio oggettivante la possibilità di interazione sociale che mette in discussione la visione unitaria della *Britishness*. È una città multiforme, individuata da parte della critica come la vera protagonista del romanzo; riprendendo l'affermazione di Homi Bhabha in *The Location of Culture*, si evidenzia che

It is to the city that the migrants, the minorities, the diasporic come to change the history of the nation [...] It is the city which provides the space in which emergent identifications and new social movements of the people are played out. It is there that, in our time, the perplexity of the living is most acutely experienced¹⁰¹.

Tra gli altri, anche la Cuder-Dominguez riconosce la spiccata capacità della Smith di rappresentare la città multi-etnica e multiculturale nei termini di "the heart of englishness as a multicultural city alive with contrasts, a hybrid Commonwealth where [...] young protagonists inherit the pieces to the puzzle of identity"¹⁰². Lo spazio che l'autrice descrive è inoltre, anche secondo Irene Pérez Fernández, "admired by a majority of literary critics and readers alike and it puts forward interesting examples of how spatial configuration in a multicultural society are changed and changing"¹⁰³. La dimensione spaziale è, dunque, fondamentale nel romanzo; all'interno della cornice londinese, svariati altri luoghi ospitano i protagonisti e fanno da sfondo alle loro vicende, spesso caricandosi di significati simbolici. John Clement Ball analizza così le funzioni della città:

As cities have always done, London uproots people and brings them and their worlds together to encounter each other, create new entanglements on top of old ones, and produce new mixtures and identities. Always

¹⁰⁰ Francesca Giommi, *Narrare la Black Britain: Migrazioni, Riscritture e Ibridazioni nella Letteratura Inglese Contemporanea*, cit., p. 96.

¹⁰¹ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, cit., pp. 169-170.

¹⁰² Pilar Cuder-Dominguez, "Ethnic Cartographies of London in Bernardine Evaristo and Zadie Smith", *European Journal of English Studies*, Vol. 8, Issue 2, 2004, p. 176.

¹⁰³ Irene Pérez Fernández, "Exploring Hybridity and Multiculturalism: Intra and Inter Family Relations in Zadie Smith's *White Teeth*", *Odisea*, cit., p. 145.

emergent and transformative, the metropolis can never be a neutral, final space¹⁰⁴.

Inoltre, la scelta di ambientare le vicende prevalentemente nel quartiere di Willesden non ci pare casuale; più che per dar seguito ad un riferimento autobiografico, come già accennato nel precedente capitolo, Willesden trova posto nel romanzo della Smith perché si presta perfettamente a rappresentare il luogo dell'incontro tra famiglie di origini etniche e culturali diverse. Secondo Dagmar Dreyer, "Willesden, situated in the Outer Borough Brent [...] claims to be one of the most exciting, culturally diverse boroughs in the country, and to have a population with a proportion of more than 50 per cent from ethnic minorities"¹⁰⁵. Nell'ottica di Ruth Halyer, per la collocazione della loro residenza, gli immigrati sceglierebbero inizialmente i quartieri ad est, in base alla vicinanza con altre famiglie di conoscenti; come Samad, "they begin in east London, but always with the intention of moving north"¹⁰⁶.

A colorare e movimentare il quartiere dove vivono le famiglie Jones e Iqbal, la Smith racconta di botteghe gestite da immigrati (come il negozio di Neena, in cui si riparano le scarpe) ed ambienti dove si riunisce un'umanità eterogenea: una particolare attenzione merita l'*O'Connell Pool House*, locale in cui Samad e Archie si danno appuntamento per condividere fatti di quotidianità, ricordare il passato e riflettere sulle possibilità del futuro. Questo ambiente, che diventa per loro una seconda casa e li allontana per un po' dai conflitti con le mogli ed i figli, è di per sé un luogo ibrido: non è, infatti, né un tipico *pub* irlandese, come invece il suo nome ed alcune sue caratteristiche d'arredo potrebbero suggerire, né una sala da biliardo: "a pool house [...] with no pool tables"¹⁰⁷, ma piuttosto una "casa ibrida, terreno neutro pregno di significati"¹⁰⁸, gestita da un arabo.

¹⁰⁴ John Clement Ball, *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*, cit., p. 243.

¹⁰⁵ Dagmar Dreyer, "London at the Millennium: Imaginary, Constructions of the City in Zadie Smith's *White Teeth* and Diran Adebayo's *My Once Upon a Time*", in Vanessa Guignery (ed.), *(Re-)Mapping London. Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Paris: Éditions Publibook Université, 2008, p. 169.

¹⁰⁶ Ruth Helyer, "'England as a Pure, White Palladian Mansion set Upon a hill Above a Silver Winding River': Fiction's Alternative Histories", in Robert Burden, Stephan Kohl (eds.), *Landscape and Englishness*, Amsterdam: Rodopi, 2006, p. 248.

¹⁰⁷ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 183.

La *O'Connell Pool House* è pertanto molto distante dall'idea del tipico spazio di interazione sociale inglese, ma rappresenta “the embodiment of a new space of opportunity; a space that is more than the mixture of Irish pub tradition and arab history; a space where both and neither are accepted and normalised in the daily lives of the patrons”¹⁰⁹. Benché in questo ambiente non sia permesso l'accesso alle donne e non si cucini carne di maiale, e nonostante la presenza di alcune regole di selezione della clientela, esso costituisce uno spazio di negoziazione nella metropoli, lo scenario di un processo “evolutivo”. Magid, infatti, una volta rientrato dal Bangladesh a Londra, si farà cucinare proprio qui del *bacon*, con grande disgusto del padre e, alla fine del romanzo, Clara ed Alsana saranno ammesse nel *pub*, il “31 December 1999, that historic night when Abdul-Mickey finally opened his doors to women”¹¹⁰.

Altro luogo significativo e privilegiato per l'incontro è la scuola, dove i ragazzi delle tre famiglie condividono gli stessi spazi, ma in cui, ancora, prevale il modello di perfezione del prototipo bianco, inglese. In un modo che la Smith ci presenta implicitamente come errato, le istituzioni, nonostante l'ostentazione di una falsa tolleranza e di un'aperta tendenza al multiculturalismo, celano in realtà pregiudizi duri a morire, e mantengono una differenziazione tra i ragazzi, secondo un principio di diversità etnica e di classe. Non a caso, quando Millat viene scoperto a fumare marijuana, il direttore dell'istituto scolastico lo sanziona, insieme ad Irie, la quale era andata ad avvertirlo; nell'intento di punirli in modo “esemplare”, il preside li obbliga a trascorrere dei pomeriggi di studio a casa Chalfen: “the two of you can go to a stable environment, and one with the added advantage of keeping you both off the streets. [...] It's constructive. It's people helping people”¹¹¹. L'obiettivo sarà quello di portare “children of disadvantaged or minority backgrounds into contact with kids who might have something to offer them”¹¹².

¹⁰⁸ Francesca Giommi, *Narrare la Black Britain: Migrazioni, Riscritture e Ibridazioni nella Letteratura Inglese Contemporanea*, cit., p. 100.

¹⁰⁹ Irene Pérez Fernández, “Exploring Hybridity and Multiculturalism: Intra and Inter Family Relations in Zadie Smith's *White Teeth*”, *Odisea*, cit., p. 150.

¹¹⁰ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 541.

¹¹¹ *Ivi*, p. 303.

¹¹² *Ivi*, p. 300.

La casa dei Chalfen, che appare perfetta in ogni suo particolare, come la famiglia che la abita, si trova in un quartiere “bene” di Londra, e si pone in evidente contrasto con il sobborgo nel quale le altre due coppie hanno acquistato la loro abitazione: Clara ed Archie si sono infatti stabiliti in una piccola villetta a Willesden Green, tra case “too obeyed, transforming themselves into smaller, stairless dwellings that sat splay opposite derelict shopping arcades”¹¹³. Clara, comunque, ha una buona impressione del quartiere: “it was nice, not as nice as she hoped but not as bad as she had feared”¹¹⁴; nella sua valutazione svolge un ruolo importante, evidentemente, il paragone con la casa dove aveva vissuto con in genitori a Lambeth, a sud di Londra. Qui, dalle sbarre della finestra del suo soggiorno, situato appena sotto il livello stradale, Clara aveva infatti una visione parziale del mondo esterno e, per farsene un’idea più completa, aveva fatto sempre ricorso alla fantasia: “Generally, she would see feet, wheels, car exhausts, swinging umbrellas. Such slight glimpses were often telling; a lively imagination could squeeze much pathos out of a frayed lace, a darned sock, a low swinging bag that had seen better days”¹¹⁵. Simbolicamente, la finestra con le sbarre di casa Bowden è avvicinabile al filtro che Hortense aveva sempre imposto tra Clara ed il mondo esterno durante tutta l’adolescenza e, per questo, la separazione spaziale della ragazza dal suo quartiere d’origine riveste una valenza ancora maggiore nell’ottica del suo “nuovo inizio”.

A poca distanza dai Jones, Samad e Alsana vivono “on the wrong side of Willesden High Road. It had taken them a year to get there, a year of mercilessly hard graft to make the momentous move from the wrong side of Whitechapel to the wrong side of Willesden”¹¹⁶. Questo spostamento, che continua ad ancorarli fisicamente nelle aree più marginali ed anonime della città, è indicativo, secondo il parere di Dagmar Dreyer, del fatto che, nei difficili anni Settanta a Londra, “there was no right side for immigrants”¹¹⁷.

¹¹³ *Ivi*, p. 47.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 55.

¹¹⁵ *Ivi*, pp. 29-30.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 55.

¹¹⁷ Dagmar Dreyer, “London at the Millennium: Imaginary, Constructions of the City in Zadie Smith’s ‘White Teeth’ and Diran Adebayo’s ‘My Once Upon a Time’”, cit., p. 171.

L'abitazione dei Chalfen è l'ambiente all'interno del quale avviene il primo "attraversamento" fisico dei confini, un "salto" che tutti i ragazzi del romanzo compiono, e che la precedente generazione non aveva mai affrontato. Samad, ad esempio, resta "intrappolato" per tutto il corso della narrazione, e presumibilmente della sua vita, tra il ristorante dell'avarò cugino Ardashir e il locale *O'Connell*; Alsana è descritta sempre di fronte alla propria macchina da cucire ed Archie alla MorganHero a svolgere il suo monotono lavoro, quando non si incontra con Samad.

La Smith sottolinea così il momento catartico della narrazione in cui Irie varca i confini di casa Chalfen e, come la Pérez Fernández rileva, lo pone all'attenzione del lettore poiché si tratta del "first moment of interrelation among the three families [...] symbolically described as an act of border crossing, questioning ethnic integration and pointing towards social separation between different ethnic groups in British society"¹¹⁸. La ragazza, oltrepassando la soglia di casa Chalfen, varca simbolicamente le porte della Gran Bretagna:

When Irie stepped over the threshold of the Chalfen house, she felt an illicit thrill, like a Jew munching a sausage or a Hindu grabbing a Big Mac. She was crossing borders, sneaking into England; it felt like some terribly mutinous act, wearing somebody else's uniform or somebody else's skin¹¹⁹.

Si può osservare, pertanto, che ogni volta che un personaggio supera i confini, siano essi "fisici" o "sociali", e riconosciuti come tali dal resto della collettività, esso pone di fronte a sé una situazione di potenziale pericolo o, quantomeno, di sovvertimento dello *status quo*.

A ben vedere, però, c'è un'occasione che fa compiere anche a Samad questo "attraversamento" dei confini: l'incontro con l'insegnante di musica dei suoi ragazzi, la signorina Poppy Burt-Jones, con la quale l'uomo intreccia una relazione clandestina. Samad sa, però, di aver varcato le porte sbagliate della Gran Bretagna, quelle del più profondo degrado morale: la storia con Poppy, evidentemente, ne proietta un'immagine di musulmano corrotto, e ne scopre le più

¹¹⁸ Irene Pérez Fernández, "Exploring Hybridity and Multiculturalism: Intra and Inter Family Relations in Zadie Smith's *White Teeth*", *Odisea*, cit., p. 148.

¹¹⁹ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 328.

basse debolezze carnali, tanto che l'uomo crede di vedere ovunque i propri figli e legge dappertutto i segnali della sua "immoralità". Ricco di significati emblematici è l'episodio in cui Samad incontra per strada il personaggio folle di Mad Mary, la quale, come vuole la tradizione della cultura popolare, ha la capacità di individuare la verità nelle persone, e riconosce in lui l'impurità:

It was her alarming eyes, which shot out an anger on the brink of total collapse, that Samad was concentrated on, because he saw that they were speaking to him and him alone. [...] Mad Mary was looking at him with recognition. [...] he felt sure she had spotted the angry man, the masturbating man, the man stranded in the desert far from his sons, the foreign man in a foreign land caught between borders¹²⁰.

Attanagliato dal rimorso e dal pensiero di dover crescere i due gemelli in quel paese di perdizione, egli decide di mandare almeno uno dei due, Magid, in Bangladesh (per ragioni economiche, non può permettersi di mandarli entrambi), dove il giovane avrebbe potuto "salvarsi" apprendendo i più puri insegnamenti della religione musulmana; in fondo, Samad non si reputa una buona guida per i suoi figli: "how can I teach my boys anything, how can I show them the straight road when I have lost my own bearings?"¹²¹.

Le seconde generazioni del romanzo sono, all'opposto, completamente coinvolte in questo movimento attraverso i confini spaziali, etnici, sociali e culturali, come già dimostrato da Irie. Anche Magid, nonostante si trovi nel luogo più adatto a mantenere le distanze dalla "corruzione" occidentale, e quindi permanga fisicamente all'interno dei confini dove vengono trasmessi quelli che suo padre reputa i migliori precetti per lui, non è immune dalla contaminazione di "altri" spazi; nel suo caso, l'attraversamento ideologico dei confini avviene quando inizia a nutrirsi di una cultura di impronta laica e britannica acquisita, ironia della sorte, proprio in Bangladesh.

Millat sembra invece non riuscire, per un certo periodo della sua adolescenza, a forgiare gli aspetti della propria identità all'interno di una categoria definita: "Millat was neither one thing nor the other, this or that, Muslim or Christian, Englishman or Bengali; he lived for the in between, he lived up to his

¹²⁰ *Ivi*, pp. 177-178.

¹²¹ *Ivi*, pp. 188-189.

middle name *Zulfikar*, the clashing of two swords”¹²². L’*in-betweenness*, quello spazio indeterminato di definizione del sé, è esplorato continuamente dal ragazzo, alla ricerca della sua identità sociale. A tredici anni, Millat risulta così già nel pieno della ribellione:

he was the BIGGEST and the BADDEST, living his young life in CAPITALS [...] on any scale of juvenile delinquency he was the shining light of the teenage community, the DON, the BUSINESS, the DOG’S GENITALIA, a street boy, a leader of tribes. In fact, the only trouble with Millat was that he *loved* trouble. And he was *good* at it. Wipe that. He was *great*¹²³.

Contemporaneamente alla sua trasformazione in piccolo delinquente, variano anche gli ambienti fisici che Millat frequenta: prima abbandona la casa dei genitori e si trasferisce dai Chalfen, poi cambia decisamente rotta ed inizia a frequentare il gruppo KEVIN, un’organizzazione religiosa fondamentalista, entro la quale opererà come estremista fino al termine del romanzo. Tuttavia, “the problem with Millat’s subconscious was that he was basically split-level”¹²⁴: nella sua mente, prevarrà una totale dicotomia tra la volontà di essere un perfetto combattente della *jihād* e la difficoltà a rinunciare all’alcol, alla droga e alle donne. “As far back as I can remember, I always wanted to be a gangster”¹²⁵: l’inizio del film *Goodfellas* gli risuona nella mente insieme alla sua versione personale di auto-convincimento: “As far back as I can remember, I always wanted to be a Muslim”¹²⁶.

In relazione all’ibridismo spaziale, espressione dello stato di *in-betweenness*, Laura Moss auspica, nel suo saggio “The Politics of Everyday”¹²⁷, una liberazione da questo concetto, in modo che l’ibrido passi a definire una condizione di “normalità”, da accogliere come scelta e non come processo. Includendo nella sua analisi anche il termine *border-crossing*, la Moss si chiede,

¹²² *Ivi*, p. 351.

¹²³ *Ivi*, p. 218.

¹²⁴ *Ivi*, p. 444.

¹²⁵ *Ivi*, p. 446.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Laura Moss, “The Politics of Everyday Hybridity. Zadie Smith’s *White Teeth*”, *Wasafiri*, Vol. 18, Issue 39, 2003, p. 11.

dunque, se sia ancora oggi significativo l'uso di queste espressioni, delle quali Bhabha si era servito per tratteggiare i caratteri delle identità dei migranti.

Joshua stesso, nonostante la famiglia Chalfen ostenti la perfezione del proprio equilibrio, rivela alcune evidenti incrinature connesse a un concetto di identità che all'interno di quella perfezione è stato alimentato e fatto crescere: il luogo nel quale viene accolto è il "quartier generale" del gruppo FATE, un vecchio garage dove alcuni animalisti convinti si ritrovano per mettere a punto strategie per la liberazione delle cavie da laboratorio. Anche per Joshua, questo luogo è emblematico del superamento del legame con la propria famiglia, ed in modo peculiare con il padre, l'ingegnere genetista verso il quale gli animalisti del FATE sono particolarmente ostili.

Accanto ai luoghi frequentati, attraversati e resi ideologicamente propri, sono presentati nel romanzo anche quelli banditi, i quali ci appaiono altrettanto carichi di significato. Tra questi, oltre al carattere ibrido del già citato *pub O'Connell*, c'è il laboratorio di Marcus Chalfen, luogo segreto dei suoi esperimenti sul *FutureMouse*, e ambiente in cui neppure i suoi figli sono ammessi. Marcus concede ad Irie il permesso di mettere a posto le sue carte, volendole affidare, in questo modo, un semplice impiego da segretaria: è un permesso che racchiude in sé una nuova possibilità di interazione tra gli spazi della *Britishness* e le identità ibride del romanzo, in particolare, la *blackness* che Irie rappresenta. Anche Magid avrà l'"onore" di frequentare quel laboratorio, poiché il Dott. Chalfen era diventato il mentore del ragazzo e aveva finanziato i suoi studi scientifici, quando questi si trovava ancora in Bangladesh. Proprio il figlio di Marcus, Joshua, varca i confini del laboratorio come un clandestino, totalmente estraneo a questo luogo-*tabù*; quando vi si addentra, la sua intenzione non è evidentemente mossa da un fine pedagogico, ma assume i connotati dell'eversione, volendo egli sottrarre i biglietti d'ingresso alla conferenza per la presentazione del *FutureMouse*, per poterli fornire al gruppo FATE ed organizzare l'omicidio di Marcus stesso.

Anche il più inglese di tutti, Archie, è bandito da alcuni luoghi, sebbene non dimostri di esserne consapevole: il suo rapporto con una donna di colore gli preclude la partecipazione alla cena aziendale, escludendolo, così, dalla

“microsocietà” dell’ufficio; il suo direttore gli offre, in cambio, alcuni buoni pasto, facendogli credere che questi siano un dono di valore ben più alto della partecipazione ad una noiosa cena aziendale: “That company dinner last month - it was awkward, Archie, it was unpleasant. [...] You see the wives don’t like it because, let’s face it, she’s a sort, a real beauty [...] and the men, well, the men don’t like it ‘cos they don’t like to think they’re wanting a bit of the other”¹²⁸. Archie, nella sua credulità e pochezza, non si rende conto di quanto il matrimonio con Clara abbia ulteriormente ampliato il divario tra lui e i colleghi, per le ragioni razziste che il Signor Hero tenta di camuffare; ma con Archie risulta tutto molto semplice, visto che non intuisce la reale motivazione che sottende alla sua esclusione, ma, piuttosto, pensa a come consumare i buoni pasto.

È quindi chiaro come gli stessi ambienti-chiave appena descritti, in cui si decide la sovversione delle regole, e che sono accessibili solo ai “fedelissimi”, diventino, da un diverso punto di osservazione, luoghi di esclusione per altri personaggi. Questo assunto assume concretezza quando facciamo riferimento, ad esempio, alla sala riunioni del KEVIN o allo stesso garage del FATE. A differenza del *pub O’Connell*, essi testimoniano il fallimento di quelle ideologie (e conseguentemente dei loro teorizzatori) che si consolidano nei luoghi dove non esiste la possibilità di alcun movimento verso la negoziazione: il KEVIN ed il FATE, infatti, rappresentano gli estremismi, i fondamentalismi di cui la Smith immagina il fallimento nella scena finale del romanzo, allorché nessun gruppo riesce a portare a termine la propria missione, che è poi quella di uccidere Marcus Chalfen durante la sua conferenza.

In merito alle motivazioni, all’esito ed ai risultati delle azioni di protesta portate avanti da questi gruppi fondamentalisti, Bradley W. Buchanan mette in luce uno sfondo di ipocrisia:

Smith’s irony makes these movements seem either hypocritical or hopeless naïve; the hypocrisy of KEVIN members who persist in smoking marijuana or having illicit sex is noted repeatedly, and the all-too-human calculations of the apocalypse’s date by the (intensely sexist) Jehovah’s Witnesses is ridiculous. Even the uncompromising animal-rights activists need an ‘originating myth that explained succinctly what

¹²⁸ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., pp. 71-72.

people could and should be', but that myth has more to do with the sexual appeal of Joely, the female half of the group's founding duo. Indeed, Joely and her husband Crispin take an interest in animal rights only because they are disillusioned with the infighting they encounter at left-wing groups. Even the Jehovah's Witnesses are as eager to see 'rivers of blood' in the streets as would-be racist followers of former British right-wing politician Enoch Powell (whom the narrative usually associates with this phrase). In a similar yoking of religion and racism, Samad (a Muslim) has no real quarrel with the outcome of Perret's project, only with the means he proposes to use: 'He wants a race of men, a race of indestructible men, that will survive the last days of this earth. But it cannot be done in a laboratory. It must be done, it can only be done with faith!'¹²⁹.

Nell'ultimo "spazio catartico" del romanzo, il Perrett Institute, si svolge l'incontro tra il "nemico numero uno" (Marcus) e gli attivisti dei due gruppi, così come tra la religiosità legata a Geova e la crudele scienza nazista: tra il pubblico figurano infatti Hortense e il *Doctor Sick*, lo scienziato nazista, il quale rivela, con la sua presenza, la "menzogna" di Archie lunga oltre 45 anni. Archie infatti aveva fatto credere a Samad di aver ucciso lo scienziato nazista, mentre invece lo aveva risparmiato per codardia, non rivelando mai all'amico la verità: non è un caso, quindi, che il titolo del diciannovesimo capitolo sia "The Final Space".

Secondo la Fernández, Zadie Smith intende dimostrare qui che "even if British society is characterised by apparently irreconcilable oppositions, it shares a common social space of identification and interaction"¹³⁰. Nel movimento tra confini e spazi, che permea tutto il romanzo, si creerebbero dunque interazioni tra i personaggi e si metterebbe in discussione la visione omogenea ed unitaria della *Britishness*: è così che, nella dinamica "intra" ed inter-familiare, i personaggi producono, attraverso un processo di negoziazione, spazi "altri". In questo senso, possiamo vedere *White Teeth* come celebrazione del *Third Space* teorizzato da Bhabha:

The third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately

¹²⁹ Bradley W. Buchanan, "Oedipus Reconsidered: Humanism as a Post-Structuralist Narrative in Christine Brooke-Rose and Zadie Smith", in *Oedipus Against Freud: Myth and the End(s) of Humanism in Twentieth-Century British Literature*, Toronto: University of Toronto Press, 2010, p. 161.

¹³⁰ Irene Pérez Fernández, "Exploring Hybridity and Multiculturalism: Intra and Inter Family Relations in Zadie Smith's *White Teeth*", *Odisea*, cit., p. 151.

understood through received wisdom. The process of cultural hybridity give rise to something different, something new and unrecognisable, a new area of negotiation of meaning and representation¹³¹.

Secondo la definizione di Doreen Massay, la dimensione dello spazio, per come è riscontrabile nel romanzo, assume una triplice valenza:

first, [...] the product of interrelations; as constituted through interaction, from the immensity of the global to the intimately tiny. Second, [...] we understand space as the sphere of the possibility of multiplicity in the sense of contemporaneous plurality. [...] Without space, no multiplicity; without multiplicity, no space. [...] Third, we recognize the space as always under construction. It is never finished; never closed¹³².

Partendo dalla nazione britannica, non si può evitare di far riferimento, ancora in relazione all'analisi dell'elemento topologico, ai luoghi di origine dei protagonisti di *White Teeth*. Da questo punto di vista, possiamo suddividere i personaggi del romanzo in due gruppi: da un lato, ci sono coloro che hanno vissuto una parte della loro esistenza altrove, ovvero non in Gran Bretagna; dall'altro, incontriamo i personaggi che hanno tracciato tutto il loro percorso a Londra.

Al primo gruppo individuato appartengono Samad, Alsana ed Hortense, i quali hanno un legame con le loro patrie d'origine, il Bangladesh e la Giamaica, dove sono nati ed hanno ricevuto una prima formazione. A questo gruppo va aggiunto Magid, che percorre la strada inversa, dalla Gran Bretagna al Bangladesh, per poi tornare nuovamente a Londra.

Il risultato del processo di dislocazione spaziale di questi soggetti pone sostanzialmente sullo stesso piano le cosiddette "prime" e "seconde generazioni": infatti entrambe rimangono legate, pur trasferendosi in un altro paese, ai valori appresi in quello in cui sono nati. Così, Samad e Alsana (nati e vissuti per un certo periodo delle loro vita in Bangladesh) continuano a considerare la fedeltà alle tradizioni bengalesi come l'unico antidoto alla "corruzione" inglese; di contro, il loro figlio Magid (nato a Londra e lì vissuto per otto anni, prima di essere

¹³¹ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, cit., p. 221.

¹³² Doreen Massey, *For Space*, London: Sage, 2005, p. 9.

rimandato nel subcontinente indiano) pur apparendo ai genitori, nella distanza che li separa, un “untouchable and unstained, elevated to the status of ever smiling Buddha, imbued with serene Eastern contemplation; capable of anything, a natural leader, a natural Muslim, a natural chief”¹³³, è, in realtà, legato a doppio filo al Regno Unito, suo paese di nascita.

Il trasferimento in Bangladesh, paese ritenuto da Samad più “salubre” spiritualmente, non fa che rafforzare nel ragazzo l’identità britannica che questi aveva sempre rivendicato con forza. Già da bambino, Magid aveva addirittura cambiato il suo nome a cospetto dei compagni di scuola, facendosi chiamare “Mark Smith” e vestendosi come un piccolo adulto; quest’atto simbolico, vero oltraggio per i suoi genitori, deve essere ritenuto come sintomo di un malessere più profondo: “Magid really wanted to be in *some other family*. He wanted to own cats and not cockroaches, he wanted his mother to make the music of the cello, not the sound of the sewing machine [...] he wanted his father to be a doctor, not a one-handed waiter”¹³⁴. Magid aveva convertito tutti i suoi desideri nella voglia di vivere come un qualunque Mark Smith, con la sua “divisa” fatta di “grey pullover, grey shirt and black tie with his shiny black shoes and NHS specs perched upon his nose, like some dwarf librarian”. Una volta tornato a Londra, dopo otto anni, egli è un “perfetto” cittadino britannico; suo padre non lo riconosce, se non ormai come un perduto e saccente servo degli inglesi: “Where is his beard? Where is his khamise? Where is his humility? [...] I sent the child there to understand that essentially we are weak, that we are not in control. What does Islam mean? *I surrender*. I surrender to God. I surrender to him”¹³⁵.

Passando ad analizzare un secondo raggruppamento di personaggi, per quelli nati nella metropoli britannica e lì sempre vissuti, si rileva, rispetto al profilo identitario degli “spazialmente dislocati”, una netta differenziazione: gli inglesi, per così dire “puri”, o comunque radicati sul territorio da generazioni (come Marcus e Joyce), sembrano trovare nell’univocità della loro appartenenza un motivo per avvalorare ulteriormente le solide fondamenta delle loro identità.

¹³³ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 216.

¹³⁴ *Ivi*, p. 151.

¹³⁵ *Ivi*, p. 288.

Due casi a parte sono rappresentati da Clara e Irie, che sembrano mettere in atto una dialettica di “inversione dei ruoli”. Clara, peraltro arrivata a diciassette anni dalla Giamaica, come già anticipato, rompe tutti i legami e si sforza di dimenticare tutto ciò che la collega alla sua terra natia, come l’accento, che cerca di camuffare. Nonostante voglia soffocare le sue origini, sceglie però per la figlia un nome giamaicano perché, come spiega: “I like Irie. It *patois*. Means everything *OK, cool, peaceful, you know?*”¹³⁶. Irie, invece, sebbene nata e vissuta a Londra, e pertanto inglese per nascita, sente la voglia ed il bisogno di “fare i conti” con il luogo d’origine di sua madre, ambiente in cui affonda le sue radici: la Giamaica. Per questo, nel tentativo di dare una “solidità” a quell’albero genealogico che, al momento si riduce al suo solo nucleo familiare, decide di scavare nel passato dei Bowden, cercando dalla nonna Hortense le risposte alle domande che la madre non le ha mai dato; questo le permetterà, forse, di chiarirsi le idee sulla sua terra, che descrive in termini fiabeschi trasformandola, come una chimera ontologica, in un ideale regno dell’essere:

A place where things simply *were*. No fictions, no myths, no lies, no tangled webs – this is how Irie imagined her homeland. Because *homeland* is one of the magical fantasy words like *unicorn* and *soul* and *infinity* that have now passed into the language. And the particular magic of homeland, its particular spell over Irie, was that it sounded like a beginning. The beginningest of beginnings. Like the first morning of Eden and the day after apocalypse. A blank page¹³⁷.

C’è tuttavia da evidenziare che anche coloro che apparentemente non vivono una crisi identitaria legata all’appartenenza ad una *homeland* abbandonata, acquisita o solo immaginata, non sono immuni dalle problematiche legate alle fratture dell’io, nonostante utilizzino come “corazza” difensiva l’ancoraggio ai valori del proprio paese di nascita.

Solo a prima vista Samad è un convinto e felice musulmano ed Alsana ne è la moglie ubbidiente ed appagata. Solo apparentemente i Chalfen traducono in realtà la perfezione della famiglia inglese. In effetti, Samad è tormentato dai suoi

¹³⁶ *Ivi*, p. 75.

¹³⁷ *Ivi*, p. 402.

peccati carnali, Alsana rifiuta per anni di parlargli in segno di disapprovazione nei suoi confronti, ed i Chalfen nascondono, sotto la copertura di un falso altruismo, la necessità di valorizzare il loro operato per ottenere una conferma da parte di chi ritengono “esotico”, svantaggiato ed, in definitiva, inferiore: tutti combattono le battaglie interne dell’identità.

In quest’ottica, il personaggio più autentico è Irie, la quale sente il bisogno di conoscere le sue radici e evadere da un ambiente circoscritto: “I don’t just want to have a year off, I need one. It’s essential. I’m young. I want some experiences. I’ve lived in this bloody suburb all my life. Everyone’s the same here. I want to go and see people of the world”¹³⁸.

Dal macroluogo, la nazione britannica, si è passati per la metropoli londinese, il quartiere, la scuola, i luoghi di associazionismo, quelli dell’accesso “riservato” o “interdetto” e poi quelli dell’origine; ci pare ora opportuno, in ultima analisi, tornare sull’individuo, terminando questo *excursus* con un luogo quanto mai consustanziale: il corpo. Elizabeth Grosz ha esaminato la connessione tra il corpo e la città cercando di decostruire alcune teorie “monolitiche” sulle quali nutre delle perplessità (come quella che vede nella città un riflesso del corpo o il parallelismo tra corpo e stato), proponendo un modello di rapporto tra il corpo e l’ambiente nei seguenti termini:

The city provides the order and organization that automatically links otherwise unrelated bodies: it is the condition and milieu in which corporeality is socially, sexually and discursively produced. [...] The body must be considered active in the production and transformation of the city. But bodies and cities are not causally linked. Every cause must be logically distinct from its effect. The body, however, is not distinct from the city for they are mutually defining. Like the representational model, there may be an isomorphism between the body and the city. But it is not a mirroring of nature in artifice; rather, there is a two-way linkage that could be defined as an *interface*. What I am suggesting is a model of the relations between bodies and cities that sees them not as megalithic total entities, but as assemblages or collections of parts, capable of crossing the thresholds between substances to form linkages, machines, provisional and often temporary sub- or micro-groupings. This model is practical, based on productivity of bodies and cities in defining and establishing each other. [...] their interrelations involve a fundamentally disunified series of systems, a series of disparate flows, energies, events,

¹³⁸ *Ivi*, p. 377.

or entities, bringing together or drawing apart their more or less temporary alignments¹³⁹.

Mentre per Alsana, Clara e Joyce non si rilevano conflitti riconducibili alla dimensione fisica ed estetica, Irie è ancora una volta un personaggio strategico che emblemizza pure un difficile rapporto con il proprio corpo. Il suo desiderio di adolescente è inizialmente quello di negare e rifiutare la propria identità fisica per diventare “more English than the English”¹⁴⁰. La sua pelle scura ed i tratti somatici tipicamente afro-caraibici, ereditati dalla nonna, la fanno sentire a disagio nei confronti dei suoi compagni di scuola: “the girl had weight; big tits, big butt, big hips, big thighs, big teeth”¹⁴¹. Ad acuire il senso di alienazione è il sentimento che lei prova nei confronti di Millat, palesemente attratto dalle ragazze bionde con i capelli lisci. Irie non può evidentemente apprezzare l’“eredità” di questi suoi tratti perché non ha nessuna conoscenza effettiva delle proprie origini giamaicane, e si sente brutta e sbagliata: “mountainous curves, buck teeth and thick metal retainer, impossible Afro hair, and to top of it mole-ish eyesight which in turn required bottle-top spectacles in a light shade of pink”¹⁴². Nel capitolo “The Miseducation of Irie Jones”, viene narrato l’episodio in cui la giovane tenta di camuffare la propria fisicità con corpetti strettissimi, e va a farsi lisciare i capelli, nell’intento (disastroso) di liberarsi del suo pesante patrimonio genetico.

La Smith ci richiama alla presenza nera sul territorio inglese, sin dai tempi più remoti, tramite l’inserimento di alcuni sonetti shakespeariani, letti nella classe di Irie, in particolare il 127, in cui il poeta si sofferma sulla passione per la sua *black mistress*, e che qui riportiamo integralmente:

CXXVII¹⁴³

*In the old age black was not counted fair,
Or if it were, it bore not beauty's name;*

¹³⁹ Elizabeth Grosz, “Bodies-Cities”, in *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, London: Routledge, 1995, pp. 382, 385.

¹⁴⁰ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 328. La stessa affermazione “more English than the English” è ritracciabile anche, riferita alle affermazioni di Salman Rushdie, nel seguente testo: Mittapalli Rajeshwar, Joel Kuortti (eds.), *Salman Rushdie: New Critical Insights*, New Delhi: Atlantic, 2003, p. 134.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 265.

¹⁴² *Ivi*, p. 268.

¹⁴³ Per il sonetto shakespeariano a cui si fa riferimento nel romanzo, si è impiegata la seguente raccolta: Gabriele Baldini (ed.), *William Shakespeare: Sonetti*, Milano: Feltrinelli, 2004, p. 148.

*But now is black beauty's successive heir,
 And beauty slandered with a bastard shame:
 For since each hand hath put on Nature's power,
 Fairing the foul with Art's false borrowed face,
 Sweet beauty hath no name, no holy bower,
 But is profaned, if not lives in disgrace.
 Therefore my mistress' eyes are raven black,
 Her eyes so suited, and they mourners seem
 At such who, not born fair, no beauty lack,
 Sland'ring creation with a false esteem:
 Yet so they mourn becoming of their woe,
 That every tongue says beauty should look so.*

Il sonetto celebra, in pochi versi, la bellezza naturale della misteriosa “donna di colore”, che non camuffa il suo aspetto ed esibisce la sua bellezza con orgoglio e senza artifici; in *White Teeth*, i pensieri di Irie sono brillantemente giustapposti ai versi del sonetto, accanto ai quali riecheggia, con tragica ironia, l’insoddisfazione della ragazza. Per di più, l’insegnante, Mrs. Roody, smorza anche quel debole “incoraggiamento” che Irie era riuscita a cogliere nei versi del grande poeta inglese, affermando come Shakespeare intendesse celebrare non una figura di donna *black*, bensì *dark*:

No dear, she's *dark*. She's not black in the modern sense. There weren't any... well, Afro-Carri-bee-yans in England at that time, dear. That's more a modern phenomenon, as I'm sure you know. I mean I can't be sure, but it does seem terribly unlikely, unless she was a slave of some kind, and he's unlikely to have written a series of sonnets to a lord and then a slave, is he?¹⁴⁴

È simbolico il fatto che il sonetto di Shakespeare, il drammaturgo per antonomasia, il massimo poeta, il letterato più rappresentativo del popolo inglese, contribuisca a isolare Irie in una condizione di estraneità.

I giovani Iqbal, analogamente, presentano caratteristiche fisiche tutt’altro che inglesi, tanto che in Joyce Chalfen, alla vista di Irie e Millat, si accende un entusiasmo per l’esotismo che i due incarnano, come se la donna vi rintracciasse i caratteri di speciali ed interessanti “varietà” di piante provenienti da paesi lontani:

¹⁴⁴ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., pp. 271-272.

‘You look very exotic. Where are you from, if you don’t mind me asking?’
 ‘Willesden,’ said Irie and Millat simultaneously.
 ‘Yes, yes, of course, but where *originally*?’
 ‘Oh’ said Millat, putting on what he called a *bud-bud-ding-ding* accent.
 ‘You are meaning where from am I *originally*.’
 Joyce looked confused. ‘Yes, *originally*.’
 ‘Whitechapel,’ said Millat, pulling out a fag. ‘Via the Royal London Hospital and the 207 bus.’¹⁴⁵

Insieme alla categoria del luogo, di cui si è tentato di analizzare le diverse declinazioni, ci pare opportuno esaminare più approfonditamente quella del tempo, in particolare nel suo evidente collegamento con la storia, la memoria e la genealogia.

La Smith è molto attenta a fornire agli episodi del romanzo una corretta cornice storica, che inserisce la sua narrazione all’interno di una dimensione realistica. Alcuni avvenimenti (i moti indiani del 1857, il terremoto in Giamaica del 1907 e la Seconda Guerra Mondiale) sono collegati al passato, mentre altri sono evocati contemporaneamente alle vicende finzionali: tra questi, l’assassinio di Indira Gandhi nel 1984, motivo di disperazione per Alsana, la quale legge nell’evento il triste presagio delle imminenti violenze e ostilità a sfondo religioso in India e Bangladesh, con conseguenti pericoli per suo figlio Magid. È poi menzionato l’uragano che ha colpito Londra nel 1987; oltre a Zadie Smith, molti altri scrittori inglesi hanno riportato in letteratura riferimenti alla *Great Storm*, interpretata spesso come allegoria dei cambiamenti epocali che il Regno Unito stava vivendo negli anni Ottanta, con il loro carico di incertezze e stravolgimenti dell’ordine sociale:

The hurricane briefly made Britain feel like the Caribbean, or the Bay of Bengal [...]. Alsana, the grouchy Bangladeshi-British materfamilias with a fierce belief in the BBC, refuses to believe that weatherman Michael Fish has got his now-famous forecast wrong¹⁴⁶.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 319.

¹⁴⁶ Phil Tinline, “Weathering Heights”, *The Guardian*, 26-02-2005, <<http://www.theguardian.com/books/2005/feb/26/featuresreviews.guardianreview37>>, (consultato in data 18-04-2014).

Il 1989 è invece l'anno della caduta del muro di Berlino; di nuovo, l'evento storico è letto attraverso la lente interpretativa dei personaggi di *White Teeth*, i quali, inevitabilmente, lo raffrontano con le loro vicende ed esperienze personali:

A wall was coming down. It was something to do with history. It was *an historic occasion*. No one really knew quite who had put it up or who was tearing it down or whether this was good, bad or something else; no one knew how tall it was, how long it was, or why people had died trying to cross it or whether they would stop dying in the future, but it was educational all the same; as good an excuse for a get-together as any. It was a Thursday night, Alsana and Clara had cooked, and everybody was watching history on TV¹⁴⁷.

Dal momento che le famiglie Iqbal e Jones non sono esattamente informate rispetto a questi argomenti di attualità, interpretano gli avvenimenti tramite il filtro dei temi a loro più cari: Archie inizia a parlare della guerra alla quale ha partecipato, Samad rispolvera ancora una volta la storia dell'avo Pande, ed Alsana si dichiara semplicemente annoiata dalla scelta del programma televisivo da seguire; Irie sembra l'unica seriamente interessata alla vicenda storica, dimostrando, in sostanza, di possedere un livello di maggiore maturità storico-sociale.

Il 1989 è anche l'anno delle proteste islamiste di Bradford¹⁴⁸ contro Salman Rushdie e il suo libro *The Satanic Verses*, le cui copie vengono simbolicamente bruciate durante le manifestazioni di piazza; a queste manifestazioni, nella diegesi, si unisce Millat con il suo gruppo di quindicenni *Raggastani*, una ciurma ibrida che va ad affiancarsi alle altre bande esistenti e che richiama nella propria ideologia qualcosa di Kung Fu e Bruce Lee, “but mainly their mission was to put the Invincible back in Indian, the Bad-aaasss back in Bengali, the P-Funk back in Pakistani”¹⁴⁹. Quella *crew*, presentata nuovamente in

¹⁴⁷ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., pp. 237-238.

¹⁴⁸ Il 14 gennaio del 1989, oltre un migliaio di musulmani britannici marciarono nella città di Bradford, bruciando le copie del romanzo di Salman Rushdie *The Satanic Verses*, edito nel 1988, da loro accusato di delinare un ritratto blasfemo del profeta Maometto. Il mondo islamico reagì violentemente contro il romanzo e l'autore, in ogni parte del globo, e l'ayatollah Khomeyni emise una sentenza nei suoi confronti, una *fatwa* nella quale ne decretava la condanna per bestemmia.

¹⁴⁹ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 232.

luce ironica ed umoristica, si recava a Bradford con una vaga idea di cosa contestare, ma con il chiarissimo proposito di aggiungere guai ai guai:

‘It’s a fucking insult!’ said Millat, [...] ‘We’ve taken it too long in this country. And now we’re getting it from our own, man. Rhas clut! He’s a fucking bādor, white man’s puppet.’

‘My uncle says he can’t even spell,’ said a furious Hifan, [...] ‘And he dares to talk about Allah!’

‘Allah’ll fuck him up, yeah?’ cried Rajik, the least intelligent, who thought of God as some kind of cross between Monkey-Magic and Bruce Willis. ‘He’ll kick him in the balls. Dirty book.’

‘You read it?’ asked Ranil [...]

Millat said, ‘I haven’t exactly read it exactly – but I know all about that shit, yeah?’

To be more precise, Millat hadn’t read it. Millat knew nothing about the writer, nothing about the book. Could not identify the book if it lay in a pile of other books; could not pick out the writer in a line-up of other writers¹⁵⁰.

In relazione alla presenza dei gruppi di estremismo religioso nel romanzo che, narrativamente parlando, sono tratteggiati con una tecnica di insistente parodia, Kathy-Ann Tan ne estende i legami con gli avvenimenti storici, così da leggere una connessione implicita tra *White Teeth* e la realtà dei terribili attacchi dell’11 settembre 2001, che colpiranno gli Stati Uniti e tutto il mondo occidentale poco dopo l’uscita del romanzo: “Smith’s examination of how cultural and religious ideology can become twisted and subversive, her unflinching look at religious fundamentalism in postcolonial Britain, is also frighteningly accurate, especially when read in the light of the September 11th attacks on the World Trade Centre”¹⁵¹.

Grazie agli svariati rimandi ad eventi storici, inestricabilmente intrecciati con le vicende personali dei personaggi e dei loro antenati, la Smith enfatizza la natura ripetitiva della storia e l’impossibilità di sfuggirle. Questo è evidenziato anche dalla ripetizione di frasi che l’autrice utilizza più volte, in modo particolare in occasione di eventi cruciali per i personaggi, veicolando una sensazione di *deja-vu*. Una frase che, letteralmente o nelle sue varianti, ricorre in punti cruciali

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 233.

¹⁵¹ Kathy-Ann Tan, “‘Caught Between Worlds’: Cultural Difference and Spatial Re-Negotiations in the Works of Zadie Smith, Jhumpa Lahiri, and Monica Ali”, in Gerhard Stilz (ed.), *Territorial Terrors: Postcolonial Literature and Theory*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, p. 237.

del romanzo è “past tense, future perfect”, menzionata per la prima volta per descrivere lo stato d’animo di Archie subito dopo il suo fallito tentativo di suicidio: “he is in a past tense, future-perfect kind of mood”¹⁵²; in questo caso, l’ironia è strettamente connessa ad una sensazione positiva, collegata al superamento di un difficile passato, in direzione di un futuro ricco di aspettative. La seconda ricorrenza fa riferimento all’ultima notte della Seconda Guerra Mondiale, in cui “nasce ufficialmente” l’amicizia tra Archie e Samad: “a past tense, future perfect kind of night”¹⁵³: alla luce delle consapevolezze del lettore, anche in questo caso l’affermazione si carica di ironia e le certezze dei protagonisti appaiono in tutta la loro precarietà.

La modularità enunciativo-lessicale è tuttavia specchio della replica di alcuni eventi nel corso del romanzo; basti pensare all’esito sorprendente dell’agire bizzarro di un antieroe quale Archie, che per ben due volte salva il Doctor Perret dalla morte. In entrambe le occasioni, l’uomo non è un soggetto attivo: nel primo caso, anziché desiderare di lasciare un segno nella storia (come avrebbe voluto fare Samad), non affronta Perret, ma lancia in aria la sua monetina per decidere se sparargli o meno. Persa la monetina, la sua capacità decisionale crolla del tutto, e Archie lascia fuggire lo scienziato nazista. Nella seconda occasione in cui Archie gli salva la vita, questi stava per essere colpito, ancora una volta, da un proiettile, durante la conferenza di Marcus Chalfen; Archie si trova in mezzo alla mischia e, del tutto casualmente, ripara con il proprio corpo lo scienziato.

Un altro esempio di convergenze ironiche con gli eventi storici può essere osservato nell’episodio della violenza compiuta ai danni di Ambrosia, bisnonna di Irie, da parte del Capitano Charlie Durham, che era il suo educatore; Sir Glenard, successore di Durham nell’istruzione di Ambrosia, tenterà a sua volta una violenza sulla donna incinta nel giorno del terremoto di Kingston, e sarà proprio costui a diventare lo stimato fondatore dell’istituto scolastico di Irie. Il Capitano Durham e Sir Glenard vengono così ritratti sotto una luce negativa e la loro generosità intellettuale e filantropica risulta ridimensionata dalla realtà dei fatti ed avvicinata criticamente ai lati perversi della colonizzazione.

¹⁵² Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 18.

¹⁵³ *Ivi*, p. 98.

In ultimo, la Smith suggerisce che le prime generazioni di immigrati finiscano con l'essere "ingabbiate" nella reiterazione della storia e nelle azioni degli antenati, perché la vita "is not a line [...] it's a circle, and they speak to us"¹⁵⁴. In particolare, il riferimento è alla famiglia Iqbal:

The sin of Eastern father shall be visited upon the Western sons... Because immigrants have always been particularly prone to repetition – it's something to do with the experience of moving from West to East or East to West or from island to island. Even when you arrive, you're still going back and forth; your children are going round and round. There's no proper term for it – *original sin* seems too harsh; maybe *original trauma* would be better. A trauma is something one repeats and repeats, after all, and this is the tragedy of the Iqbals¹⁵⁵.

Millat stesso ritiene di dover riprendere a percorrere quella strada iniziata dall'avo Mangal Pande: "Millat was here to finish it, [...] to turn that history around. [...] Where Pande misfooted he would step sure. [...] He believes the decisions that are made, come back. He believes we live in circles. [...] What goes around, comes around"¹⁵⁶.

Tuttavia, pur tenendo conto della parabola circolare della storia, la Smith dimostra anche come, soprattutto tra le seconde generazioni, si sviluppino atteggiamenti eterogenei nei confronti dell'accaduto, e vi si scenda a patti in modi completamente alternativi e diametralmente opposti, come nel caso di Irie e Magid. È così che, nonostante questo legame tra la città, i protagonisti e la storia, le evoluzioni del futuro non possono essere predette come in un esperimento di Marcus Chalfen, perché ciò che sarà di Londra e dei suoi personaggi nel futuro dipende da una variabile di scelte, combinazioni ed eventi casuali, scatenati da quel complesso di agenti che affondano sempre "one leg in the present, one in the past"¹⁵⁷.

Come si è potuto notare dai diversi esempi sopra elencati, la storia, sia personale che collettiva, è sottoposta nel romanzo a una riscrittura secondo una

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 119.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 161.

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 506-507.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 68.

prospettiva postcoloniale, e costituisce una categoria fondamentale attraverso la quale la soggettività viene negoziata e ripensata.

Il tempo entra in gioco nel romanzo a vari livelli ed assume una dimensione polimorfa e fluida. Nel suo aspetto strutturale, il testo si presenta suddiviso in quattro macrosezioni, ognuna delle quali propone un complesso intreccio di eventi che percorrono tutto il secolo passato, ed un conseguente e consistente uso di analepsi e prolessi, grazie alle quali emergono collegamenti con eventi o protagonisti del passato, sia reali che simbolici. Così come la vita appare di frequente molto più casuale di un ordine prefigurato e le azioni umane nel loro corso risultano spesso illogiche, Ruth Helyer trova che il lettore sia in questo modo obbligato, nel romanzo della Smith, a ripensare le connessioni tra eventi, azioni ed opinioni: “The narrative of *White Teeth* freely mixes the order of London 1974, India 1857, the second world war 1945 and the cyber potential of the future”¹⁵⁸.

Secondo questo criterio temporale non propriamente cronologico, ogni sezione di *White Teeth* riporta nel titolo due date, accanto al nome di un protagonista: *Archie 1974, 1945*; *Samad 1984, 1857*; *Irie 1990, 1907*; *Magid, Millat and Marcus 1992, 1999*. Entrambe le date fanno riferimento ad una circostanza, del presente narrativo, del passato o del futuro, che lega la vicenda del personaggio ad un fondamentale avvenimento, una pietra miliare della sua storia individuale. Ad esempio, l’anno da cui la storia di Irie ha avuto origine è il 1907, per il suo legame con la nascita della nonna Hortense, durante il devastante terremoto in Giamaica (episodio che ha, in effetti, determinato le sorti della sua progenie), mentre nel 1990 la ragazza inizia a frequentare casa Chalfen. Archie si ricollega al 1945, anno di militanza in guerra durante il quale si instaura il rapporto d’amicizia con Samad; per quest’ultimo, invece, viene indicato come anno cruciale il 1857, con riferimento alla rivolta indiana contro il potere coloniale britannico, che aveva visto in azione il suo avo Mangal Pande, ma anche il 1984, anno della sua “perdizione” a causa della relazione extraconiugale. Infine, per Magid, Millat e Marcus, il 1992 è connesso all’episodio *clou* in cui, durante la

¹⁵⁸ Ruth Helyer, “‘England as a Pure, White Palladian Mansion set Upon a Hill Above a Silver Winding River’: Fiction’s Alternative Histories”, in Robert Burden, Stephan Kohl (eds.), *Landscape and Englishness*, cit., p. 246.

conferenza del Dott. Chalfen, i gemelli si pongono definitivamente su un piano di aperta ostilità, per poi uscire entrambi vinti da questo conflitto, assieme al genetista stesso; il 1999 offre invece uno sguardo sul futuro dei protagonisti.

La Smith anticipa il senso di queste scansioni “temporali” nell’epigrafe del romanzo “What is past is prologue”, suggerendo come ogni fine sancisca l’inizio di una nuova era, in sintonia con una visione ciclica della storia e della natura.

Molly Thompson, nel rilevare l’attenzione dell’autrice verso l’elemento temporale, analizza la fenomenologia multiculturale del romanzo tramite la lente della storia e della genealogia. La storia risulta così interpretata in relazione alle specificità delle esperienze vissute dagli individui nella contemporaneità o alle vicende che ne hanno coinvolto gli antenati.

Un primo caso esemplificativo, portato all’attenzione dalla studiosa, è rappresentato da Samad ed Archie, i quali ricordano le loro esperienze militari in senso eroico, sebbene le stesse vicende siano state totalmente ignorate dalla storia ufficiale; nessun libro menziona infatti il loro “buggered battalion”¹⁵⁹: “The text suggests that [history’s] univocal stories need to be re-imagined and rewritten in order that fewer omissions and asymmetries will occur”¹⁶⁰. La storia rimane fondamentalmente, secondo la Thompson, una questione di punti di vista.

In un modo che può leggersi analogo, Samad interpreta le vicende del suo antenato Mangal Pande trasformandole in motivo di vanto, mentre la storia ufficiale registra qualcosa di opposto: “the novel [...] tells of the contradictory records concerning Samad’s great grandfather’s exploit in the Great Indian Mutiny of 1857 which disagree as to whether Mangal Pande was a hero or a coward”¹⁶¹.

Per Samad, però, la sua visione dei fatti è incontrovertibile, perché accettare altre interpretazioni significherebbe decostruire le stesse fondamenta della sua storia ancestrale, quei punti fermi ai quali egli fa costantemente riferimento: “to Samad [...] tradition was culture, and culture led to roots, and these were good, these were untainted principles [...] Roots were what saved, the

¹⁵⁹ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 89.

¹⁶⁰ Molly Thompson, “‘Happy Multicultural Land’? The Implications of an ‘Excess of Belonging’ in Zadie Smith’s *White Teeth*”, in Kadija Sesay (ed.), *Write Black, Write British, From Post Colonial to Black British Literature*, Hertford: Hansib, 2005, p. 132.

¹⁶¹ *Ibidem*.

ropes on throws out to resume drowning men, to save their souls”¹⁶². Fissato questo cardine epistemico, Samad non può fare a meno di avvertire un’enorme frattura interna quando raffronta la sua condotta di vita attuale con la gloriosa storia dei suoi avi. Nel confessare al collega del ristorante Shiva la propria attrazione per l’insegnante Poppy Burt-Jones, ne riceve il consiglio di lasciar perdere, di abbandonare l’idea di un rapporto con una donna inglese, perché questo non avrebbe avuto alcuna giustificazione “storica”:

I been out with a lot of white birds, Samad. A lot. Sometimes it’s worked, sometimes it ain’t. Two lovely American girls. Fell head-over-heels for a Parisian stunner. Even spent a year with a Romanian. But never an English girl. Never works. Never. Too much history. Too much bloody history¹⁶³.

La previsione del collega sull’illusorietà di quel rapporto è confermata, dopo poche settimane, dalla fine della relazione tra Samad e Poppy, tanto che Shiva torna ad enfatizzare quanto aveva predetto: “I told you not to fuck with that business, didn’t I? Too much history there, man. You see: it ain’t just you she’s angry with, is it? [...] history, history. It’s all brown man leaving English woman, it’s all Nehru saying See-Ya to Madam Britannia”¹⁶⁴. Qual è, dunque, il valore della storia per Samad? È il parametro che avalla o smentisce le sue scelte, ma soprattutto il faro impietoso che ne radiografa la condotta. Di fronte a questa, le sue sofferenze si acuiscono, anche perché, come Eva Knopp nota, gli pare che la corruzione coinvolga, oltre a lui, anche i suoi figli: “his desperate attempts to rescue his sons from this sense of corruption by Western civilization have been futile”¹⁶⁵.

Anche Irie si rende conto dell’importanza di ritrovare il filo della propria storia personale per dare una forma più definita alla propria identità ibrida; nel farlo è ostacolata, come accennato precedentemente, dalla reticenza di Clara – simbolicamente oggettivata dalla scoperta dei suoi denti finti da parte della figlia:

¹⁶² Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 193.

¹⁶³ *Ivi*, p. 146.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 202.

¹⁶⁵ Eva Knopp, “There are No Jokes in Paradise: Humour as a Politics of Representation in Recent Texts and Films from the British Migratory Contact-Zone”, in Petra Rüdiger, Konrad Gross (eds.), *Translation of Cultures*, cit., p. 70.

“to her [...] this was another example of the Joneses/Bowden gift for secret histories”¹⁶⁶ – e dall’inconsistenza delle informazioni paterne: “Archie Jones could give no longer record of his family than his father’s own haphazard appearance on the planet [...] Clara Bowden knew a little about her grandmother [...] The rest was rumour, folk-tale and myth”¹⁶⁷. I miti, secondo l’analisi della costruzione storica e geografica della *Englishness*, condotta da Ruth Helyer, sono qualcosa che i personaggi plasmano: “myths, like all stories and histories, are open to interpretation”¹⁶⁸.

Irie, come punto di partenza, ha bisogno di fare una ricerca storica, di ancorarsi al passato ed attingervi attraverso un viaggio metaforico, che passa dai racconti della nonna Hortense, da fotografie, lettere e documenti: “she laid claim to the past – her version of the past – aggressively, as if retrieving misdirected mail. So this was where she came from. This all belonged to her, her birthright”¹⁶⁹. Se le informazioni che ottiene le permettono di capire meglio da dove viene, le sue certezze sono, comunque, sempre parziali, così come lo rimarrà il suo albero genealogico; la Thompson riassume così l’ambiguità della verità storica per Irie: “[an] elusive concept, and her ambivalence towards the past is evidenced by her reference to ‘historical shit’ and ‘the ball and chain’ of history”¹⁷⁰. La mancanza di forti fondamenta è ulteriormente avvalorata dal fatto che sua nonna sia nata durante il terremoto del 1907 a Kingston, nel momento storico in cui “Jamaica crumbled”¹⁷¹. Le radici ed il passato della ragazza sono pertanto “both literally and metaphorically based on ‘shaky’ and disintegrating foundations”¹⁷².

¹⁶⁶ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 379.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 338.

¹⁶⁸ Ruth Helyer, “‘England as a Pure, White Palladian Mansion set Upon a hill Above a Silver Winding River’: Fiction’s Alternative Histories”, in Robert Burden, Stephan Kohl (eds.), *Landscape and Englishness*, cit., p. 246.

¹⁶⁹ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 400.

¹⁷⁰ Molly Thompson, “‘Happy Multicultural Land’? The Implications of an ‘Excess of Belonging’ in Zadie Smith’s *White Teeth*”, in Kadija Sesay (ed.), *Write Black, Write British, From Post Colonial to Black British Literature*, cit., p. 132.

¹⁷¹ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 34.

¹⁷² Molly Thompson, “‘Happy Multicultural Land’? The Implications of an ‘Excess of Belonging’ in Zadie Smith’s *White Teeth*”, in Kadija Sesay (ed.), *Write Black, Write British, From Post Colonial to Black British Literature*, cit., p. 133.

Irie mette in luce la necessità di fare i conti con il passato, per poter guardare al futuro; questa conoscenza è però faticosa da raggiungere, e ciò le è chiaro il giorno in cui si accorge di essere incinta, consapevole che non sarà mai in grado di scoprire quale dei due gemelli sia il padre del suo bambino, avendo avuto rapporti sia con Millat che con Magid. In questo contesto, la frase che abbiamo pocanzi indicato, e che compare qui ancora una volta (“past tense, future imperfect”)¹⁷³, si carica di una dimensione ironica e di sfumature di disinganno, suggerendo che il tentativo di scendere a patti con il proprio passato, come modo per orientare sé e le future generazioni verso il domani, è complesso e talvolta impossibile. Precipitando in uno stato di frustrazione, Irie si convince che la storia familiare sia un ostacolo, al punto che l’assenza di quest’ultima sarebbe la sola condizione auspicabile, e manifesta la sua rabbia verso i genitori e gli Iqbal, confrontandoli con le altre famiglie inglesi relativamente ai temi del passato e delle radici:

They open a door and all they’ve got behind is a bathroom and a lounge. Just neutral spaces. And not this endless maze of present rooms and past rooms and the things said in them years ago and everybody’s old historical shit all over a place. [...] And every single fucking day is not this huge battle between who they are and who they should be, what they are and what they will be [...]. No mosque. Maybe a little church. Hardly any sin. Plenty of forgiveness. No attics. No shit attics. No skeletons in cupboards. No great-grandfathers¹⁷⁴.

Il terreno storicamente “neutro” che la ragazza, inconsciamente, prepara per sua figlia, ce ne pare la riprova.

A questo proposito, è interessante includere la riflessione di Judith Butler sull’impossibilità per i personaggi di *White Teeth* di tornare in modo aproblematico alle proprie origini storiche, riferendosi a coloro che hanno vissuto l’esperienza della diaspora:

I think that there is [...] the impossibility of return to any pure notion of race, the impossibility of an historical return to the origins of racialization [...] in emigrations from Africa or the Afro-Caribbean, that kind of

¹⁷³ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 459.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 515.

impossibility of return and yet a mindfulness of history and a desire for history that's never quite satisfiable¹⁷⁵.

Questo rapporto con il tempo ed il passato, in tutto il corso della narrazione, vede indugiare le seconde generazioni tra il loro presente e i trascorsi dei loro antenati; la Pérez Fernández osserva che “Millat, Magid, Irie and Joshua are continuously negotiating their past family origins, their present circumstances and the prospects for the future”¹⁷⁶. Alla fine del romanzo Irie, che significativamente è una dentista, si recherà in Giamaica con la sua bambina e Joshua, avvalorando la moderna immagine di una felice famiglia multiculturale: una madre inglese con origini giamaicane, un padre biologico bengalese ed un patrigno ebreo inglese. Così chiosa Vanessa Guignery afferma: “Irie moves towards a hybrid concept of identity which will be symbolised in her own child”¹⁷⁷.

Scavando più a fondo nelle vicende dei personaggi di *White Teeth*, però, si evidenzia come anche i Chalfen trovino alle loro spalle una storia incerta: “the Chalfens were [...] immigrants too (third generation, by way of Germany and Poland, née Chalfenovsky)”¹⁷⁸. Benché “[they] actually knew who they were in 1675”¹⁷⁹, e il loro albero genealogico appaia “an elaborate illustrated oak that stretched back into the 1600s and forward into the present day”¹⁸⁰, la Smith dimostra qui “the depth of cultural mix and diversity known as ‘Englishness’. The gradual erosion, adaptation, even active rejection, of family heritage is one of the results of a culturally mixed environment”¹⁸¹.

Tutte le incertezze sulle radici storiche e familiari portano insomma a un fragile presente e verso un futuro imprevedibile: secondo la Thompson, “*White Teeth* reveals the anxieties inherent in the notion of racial diversity, both for

¹⁷⁵ Vikki Bell (ed.), “On Speech, Race and Melancholia: An Interview with Judith Butler”, in *Performativity & Belonging*, London: Sage, 1999, p. 169.

¹⁷⁶ Irene Pérez Fernández, “Exploring Hybridity and Multiculturalism: Intra and Inter Family Relations in Zadie Smith’s *White Teeth*”, *Odisea*, cit., p. 152.

¹⁷⁷ Vanessa Guignery (ed.), *(Re-)Mapping London. Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Paris: Éditions Publibook Université, 2008, p. 173.

¹⁷⁸ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 328.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 337.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Ruth Helyer, “‘England as a Pure, White Palladian Mansion set Upon a Hill Above a Silver Winding River’: Fiction’s Alternative Histories”, in Robert Burden, Stephan Kohl (eds.), *Landscape and Englishness*, cit., p. 244.

migrants and their children, as well as for those, like the Chalfens and Archie, who might normally be considered quintessentially ‘English’”¹⁸².

Se tutti hanno un passato da interpretare ed un futuro da definire, c’è un solo protagonista nel romanzo in grado di calarsi in una posizione di certezza: questi è, ironicamente, il topo. Marcus Chalfen, fedele al suo culto basato sull’intelletto, plasma con orgoglio il *FutureMouse*, frutto dello studio e della ragione e, in una sorta di divina creazione, ne programma la vita, in modo che il suo passato sia chiaramente interpretabile ed il futuro prevedibile con estrema esattezza, fino alla morte, che sarebbe avvenuta “a comando”. Solo per il topo, quindi, la storia e le evoluzioni temporali sono cosa certa:

FutureMouse roots are not in question as they have been genetically engineered and ‘un-naturally’ selected, thereby preventing the incorporation of any arbitrary or contingent elements. The genetically certain roots that are part of *FutureMouse* existence are thus starkly contrasted with the protagonists in *White Teeth*¹⁸³.

Questa fede provoca, evidentemente, uno scollamento rispetto alle altre forme di religiosità affioranti nel romanzo, e rivela quanto ormai i gemelli Iqbal abbiano perso qualsiasi speranza di convergere verso un comune punto di vista.

L’ultimo paradosso del romanzo emerge proprio quando il *FutureMouse*, nel caos della scena finale, fugge dalla teca, in barba a tutte le previsioni sul proprio destino, e pone così un interrogativo sul futuro ed un dubbio sull’unica certezza nel romanzo. La simbolica fuga del topo lascia adito a un’inevitabile deduzione sull’impossibilità di qualsiasi proiezione “perfetta” del futuro. Tale interpretazione è confermata quando, dopo aver rapidamente delineato i contorni di un futuro apparentemente felice per tutti i personaggi, la Smith stempera l’idillio in una prospettiva più realistica: “But surely to tell these tall tales and others like them would be to spread the myth, the wicked lie, that the past is

¹⁸² Molly Thompson, “‘Happy Multicultural Land’? The Implications of an ‘Excess of Belonging’ in Zadie Smith’s *White Teeth*”, in Kadija Sesay (ed.), *Write Black, Write British, From Post Colonial to Black British Literature*, cit., p. 134.

¹⁸³ *Ivi*, p. 135.

always tense and the future, perfect. And as Archie knows, it's not like that. It's never been like that"¹⁸⁴.

Il tempo non contiene pertanto una verità assoluta o univoca; la Smith trasmette questo concetto più volte, anche tramite le parole di Samad: "I think, in the end, your past is not my past and your truth is not my truth and your solution - it is not my solution"¹⁸⁵.

Nel legame tra lo spazio ed il tempo, il cerchio si chiude di nuovo attorno a Londra, città trasformata nello "spazio liminale" descritto da Bhabha, dove le diverse culture ed identità, incontrandosi, si plasmano vicendevolmente. *White Teeth* ci rende spettatori della decostruzione del binomio centro-periferia, che ha iniziato a sgretolarsi con la fine dell'imperialismo; Paul Jay, nel suo richiamo al processo di trasformazione della *Englishness* ad opera degli immigrati, lo rievoca nei termini della poesia di Louise Bennet¹⁸⁶:

in *White Teeth* the imperial machinery of colonization has gone into reverse. The mobility of the colonizer has become the mobility of the colonized, and it is used to retrace the journey of those who conquered their ancestors. The descendants of those dislocated by colonial conquest have relocated to the very center of colonial power, and it is Englishness, not indigeneity, that is at stake¹⁸⁷.

Nel quadro conclusivo tracciato da John Clement Ball, *White Teeth* rivelerebbe la sua originalità proprio in virtù dell'incrociarsi delle dimensioni temporali all'interno dello spazio della metropoli: "the uniqueness of Smith's novel and its vision of London is found [...] in its thematic foregrounding of time, history and causality. [...] Smith applies most of her nuance and intellectual energy towards teasing out the ironically unpredictable, generation-crossing relationship between past action and future consequences"¹⁸⁸.

¹⁸⁴ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 541.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 179.

¹⁸⁶ Cfr. Cap. 1.3.

¹⁸⁷ Paul Jay, "Multiculturalism and Identity", in *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*, New York: Cornell, 2010, p. 155.

¹⁸⁸ John Clement Ball, *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*, cit., p. 242.

3.3 Le *performances* e le sfumature socioculturali del linguaggio in *White Teeth*

Un altro tramite attraverso il quale *White Teeth* fornisce un interessante quadro della capitale multietnica è il mezzo linguistico. Se, da un lato, la critica ha talvolta messo in dubbio l'innovatività ed il valore del romanzo in sé come interpretazione dell'ibridismo sociale che ha caratterizzato la fine del secolo scorso, dall'altro, l'opera della Smith è invece, a livello unanime per la critica, un vero gioiello nella capacità di proporre l'ibridismo linguistico. Secondo quanto afferma Christian House dalle pagine dell'*Independent on Sunday* "from the rolling Jamaican patois to the stilted mumbles of adolescence, each voice is perfectly captured"¹⁸⁹; qualità elogiate anche sull'articolo del *The Guardian*, in cui si legge una lode all'orecchio particolarmente attento della Smith "for dialogue, the motor which drives the comedy of the novel"¹⁹⁰. Come anche Claire Squires sottolinea, quella della giovane autrice è un'opera capace di dar voce ai personaggi ed ai loro diversi gruppi etnici:

From Archie's bumbling homilies to the "appalling pronunciation" of the customers Samad takes orders from in the restaurant, from Alsana's wacky images to the hybrid street slang of the "Raggastani", and from Irie's rising, soap-opera influenced [...], Smith displays a finely-tuned ear for linguistic inflections and their sociocultural nuances¹⁹¹.

Le sfumature della lingua catturate sono altamente rappresentative del panorama linguistico dei parlanti londinesi alla fine del secolo passato e, nel romanzo, sono riportate le varietà linguistiche contraddistinte dalle caratteristiche etniche, regionali, e sociali, con un'attenzione particolare anche ai legami con l'età e con l'educazione dei personaggi. D'altra parte, come la stessa Smith dichiara in un'intervista:

¹⁸⁹ La citazione, tratta dal retrocopertina del romanzo *White Teeth* nella citata edizione Penguin, fa riferimento all'articolo del critico Christian House su *The Independent on Sunday*, 2000.

¹⁹⁰ An., "In Brief: *White Teeth*", *The Guardian*, 15-09-2000, <<http://www.theguardian.com/books/2000/sep/15/guardianfirstbookaward2000.guardianfirstbookaward>> (consultato in data 25-04-2014).

¹⁹¹ Claire Squires, *Zadie Smith's White Teeth: A Reader's Guide*, cit., pp. 64-65.

If you grow up in London you hear a lot of different voices all the time. But I would say that's true of Paris, or New York, or any urban center. It would be very hard to get on a train and not notice that there are sometimes twenty-five or thirty different races. That seems to me a fairly normal experience if you live in a city¹⁹².

Compaiono infatti nel romanzo il *Cockney*, lo *slang*, il creolo giamaicano (che caratterizza prevalentemente il linguaggio giovanile), le variazioni alla lingua inglese derivanti dall'incontro con la lingua bengalese ed il *Queen's English*, in un continuo mescolarsi di diversità linguistiche. L'uso di questi dialetti e delle loro varietà può non essere necessariamente fedele alla morfologia e alla sintassi della lingua realmente parlata ma, piuttosto, si dimostra consapevolmente sottoposto ad un certo grado di stilizzazione "artificiale", in modo da agevolarne la comprensione e la leggibilità da parte del lettore, come sottolinea la Giommi:

Uno dei tratti distintivi della narrativa di Zadie Smith è in effetti proprio la creazione di un linguaggio multiforme e colorato, forse non sempre accurato ma di certo divertente e verosimile, che risente inevitabilmente della riduzione dei registri espressivi tipica della narrativa giovanile¹⁹³.

Nonostante queste consapevoli imprecisioni ed adattamenti, il romanzo della Smith rimane un efficace strumento di analisi sociolinguistica poiché, come rileva Christian Mair, la lingua "non-standard", acquisisce, già di per sé, un valore: "[it] is meaningful beyond what a writer chooses to say in it"¹⁹⁴. Con questa sua scelta, la Smith può pertanto avvicinarsi, con maggiore facilità, ad un fruitore che provenga da un ambiente multiculturale, con un orecchio maggiormente predisposto alle sfumature dialettali della lingua, così come ad un appartenente ad un'area più "standard", linguisticamente parlando. Inoltre, la voce narrante interviene ogniqualvolta siano usati dei vocaboli o delle espressioni più complesse da comprendere, offrendo al lettore una spiegazione o una traduzione,

¹⁹² An., "Interview with Zadie Smith", *Public Broadcasting Service*, cit.

¹⁹³ Francesca Giommi, *Narrare la Black Britain: Migrazioni, Riscritture e Ibridazioni nella Letteratura Inglese Contemporanea*, cit., p. 105.

¹⁹⁴ Christian Mair, "Literary Sociolinguistics. A Methodological Framework for Research of the Use of Nonstandard Language in Fiction", *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Vol. 17, n. 1, 2002, p. 109.

fungendo da narratore extradiegetico, che “inserts cunning commentaries and displays the characters in a mocking, yet benevolent tone”¹⁹⁵.

Questo è il caso, ad esempio, dell’esclamazione “*Somokāmi*”¹⁹⁶, appellativo con il quale l’adolescente Millat si rivolge al bigliettaio della stazione; inizialmente il vocabolo non è tradotto dall’autrice, ma il suo significato viene chiarito dopo pochi passaggi, assieme a quello di una serie di altri epiteti offensivi:

‘[...] you don’t need translator, yeah? I’ll give it to you straight. You’re a fucking faggot, yeah? Queer boy, poofier, batty-rider, shit-dick’. There was nothing Millat’s Crew prided themselves on more than the number of euphemisms they could offer for homosexuality. ‘Arse-bandit, fairy-fucker, toilet-trader’¹⁹⁷.

Un altro esempio è offerto dall’episodio in cui Samad, di ritorno dal lavoro, trova Alsana davanti al televisore, scossa per aver appena appreso la notizia dell’assassinio del primo ministro indiano Indira Gandhi; l’uomo accusa la moglie di essere una sciocca a dar troppo peso alle sorti dei personaggi di potere, mentre Alsana sta in realtà soffrendo per il pensiero degli imminenti disordini a Delhi. La donna controbatte rabbiosa al marito con un “*Bhainchute!*”¹⁹⁸ e, ancora una volta, la voce narrante interviene a chiarificare il termine, inserendo la traduzione tra parentesi alla fine del periodo: “(translation: someone who, to put it simply, fucks their sisters)”¹⁹⁹.

Ancora, quando Magid, Millat ed Irie, in occasione dell’*Harvest Festival*, fanno visita ad un anziano al quale, secondo la tradizione, portano del cibo in dono, si trovano a discutere sugli alimenti che il vecchio potrebbe preferire, ed inseriscono nel loro dialogo una parola che, in *slang*, cambia il proprio significato: “‘We got apples, you *chief*,’ cut in Millat, ‘chief,’ for some inexplicable reason

¹⁹⁵ Stefanie Schäfer, “‘Looking Back, You Do Not Find What You Left Behind’. Postcolonial Subjectivity and the Role of Memory in *White Teeth* and *The Inheritance of Loss*”, in Jan D. Kucharzewski, Stefanie Schäfer, Lutz Schowalter (eds.), *Hello, I Say, It’s Me’: Contemporary Reconstructions of Self and Subjectivity*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2009, p. 113.

¹⁹⁶ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 230.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 231.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 198.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

hidden in the etymology of North London slang, meaning *fool, arse, wanker, a loser of the most colossal proportions*”²⁰⁰.

Tuttavia, ci sono anche casi in cui la voce narrante non supporta il lettore con chiarimenti o traduzioni puntuali, ma lascia che egli stesso tenti, intuitivamente, di decifrare e contestualizzare quanto riporta; quando Marcus Chalfen, in attesa del ritorno di Magid dal Bangladesh, ascolta in aeroporto le voci dei passeggeri appena sbarcati, che salutano i propri amici, sente le seguenti parole o spezzoni di frase delle quali riproduce il suono: “*Nomoskār... sālām ā lekum... kamon āchō?*”²⁰¹. In questo caso, i dettagli di traduzione non sono forniti, ma ci pare di poter affermare che ciò a cui l’autrice fa evidentemente più riferimento, non sono tanto i significati delle parole, quanto i suoni della lingua bengalese. Questi permettono, infatti, l’identificazione o la dissociazione rispetto ad un particolare gruppo etnico e consentono al lettore di avere una più chiara immagine della società descritta e delle sue realtà culturali. Susan Reichl afferma significativamente come i suoni abbiano:

[...] another layer of characterisation, of identification with or disassociation from particular ethnic groups; they work as metasigns and draw attention to themselves by their difference from the narrator’s language. [...] they introduce another culture through another language into an otherwise English text, thus establishing Black British novels as contact zones of heteroglossia²⁰².

Per quanto riguarda i diversi tipi di linguaggio proposti nel romanzo, è possibile verificare come, in *White Teeth*, l’imitazione del *Cockney* si possa riscontrare prevalentemente nella grammatica e nella pronuncia dei discorsi diretti. Molte di queste caratteristiche si osservano nel linguaggio di Ryan Topps, ed è la stessa Smith a preannunciarlo, quando presenta il personaggio e il suo modo di esprimersi linguisticamente, che risulta:

a visual in itself: cockney yet refined, a voice that had had much work done upon it – missing key consonants and adding others where they were never meant to be, and all delivered through the nose, with only the

²⁰⁰ *Ivi*, p. 163.

²⁰¹ *Ivi*, p. 422.

²⁰² Susanne Reichl, *Cultures in the Contact Zone. Ethnic Semiosis in Black British Literature*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002, p. 111.

slightest help from the mouth. ‘Fine mornin’, Mrs B., fine mornin’.
Somefing to fank the Lord for’²⁰³.

Per *Cockney* si intende, in generale, l’accento tipico della *working-class* londinese; secondo Millward e Hayes “the term Cockney [...] refers to a native of the East End of London and more specifically to someone born within hearing of the bells of St. Mary-le-Bow, but we shall employ the term more loosely to refer to the working-class dialect of all of London and the immediately surrounding area”²⁰⁴. Wells puntualizza, invece, una necessaria e preliminare distinzione tra TC (*Traditional Cockney*) e PLS (*Popular London Speech*), definiti entrambi come *continuum* della lingua londinese, che si distanziano dall’RP (*Received Pronunciation*). Nello specifico, ritiene il TC più strettamente vicino all’accento della *working-class*, mentre il PLS “very slightly closer to RP than the broadest Cockney”²⁰⁵; nonostante questa distinzione, afferma comunque la difficoltà a segnare una netta linea di demarcazione tra i due, che condividono “the general characteristics”²⁰⁶, fatto che non rende semplice, pertanto, il fornirne una definizione univoca. In questa trattazione ci riferiremo, in termini esemplificativi, al *Cockney*, per definire quel tipo di inglese popolare che si può ascoltare, per dirlo con le parole di Caryl Phillips, “on practically any London street corner”²⁰⁷, supportati anche dall’opinione di altri critici, come Mara Logaldo, la quale, similmente, analizza la lingua di Ryan Topps nei termini di *Cockney*:

Analysing language and dialect contact in these terms may actually provide a valid counterpart both to theoretical and to field studies. We find a significant example of involvement in the relationship between first-generation Jamaican immigrant Hortense, who speaks a variety of British post-Creole with Cockney speaking Ryan Topps²⁰⁸.

²⁰³ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 388.

²⁰⁴ C. M. Millward, Mary Hayes (eds.), *A Biography of the English Language*, Boston: Wadsworth, 2012, p. 374.

²⁰⁵ John C. Wells, *Accents of English* (1982), Cambridge: CUP, 2000, p. 302.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Caryl Phillips, “Mixed and Matched”, *The Observer*, cit.

²⁰⁸ Mara Logaldo, “‘Only the Immigrants Can Speak the Queen’s English these Days’ but all Kids Have a Jamaican Accent: Overcompensation vs. Urban Slang in Multinethnic London”, in Roberta Facchinelli, David Crystal, Barbara Seidlhofer (eds.), *From International to Local English and Back Again*, Bern: Peter Lang, 2010, p. 126.

Il sopracitato estratto del dialogo tra Ryan ed Hortense (*Fine mornin', Mrs B., fine mornin'. Somefing to fank the Lord for*) ci sembra esemplificativo, in quanto dimostra alcuni tipici fenomeni del *Cockney*: prima di tutto la pronuncia della fricativa dentale sorda /θ/ come fricativa labiodentale sorda /f/; in altre occasioni si rileva lo stesso fenomeno, applicato alle fricative sonore: “And do you have any uvver in-ter-rest?”²⁰⁹, dove *uvver* sta per *other*. In aggiunta, è presente anche la nasalizzazione del suffisso -ing, tipica del *Cockney*, per cui la sua pronuncia risulta essere [ɪŋ], con una completa caduta della /g/ finale di parola, come è evidente nel caso della pronuncia di *nothing*: “Nuffin’ changes about the world of God”²¹⁰. Millward e Hayes alludono a queste caratteristiche nel seguente passo:

The interdental fricatives /θ, ð/ are sometimes realized as bilabial fricatives /f, v/ , but the phonemic distinction between the two sets of fricatives is still preserved. [...] Nasalization of vowels is common, so much so that a following nasal consonant may be completely replaced by a heavy nasalization of the preceding vowel²¹¹.

Tra gli altri personaggi del romanzo, anche Abdul-Mickey, gestore del *pub O’Connell* presenta, nei suoi dialoghi, marcati segnali di *Cockney*; sebbene, ironicamente, lui non sia inglese ma arabo, ne è forse il più convincente rappresentante. *In primis* ritorna, nel suo modo di parlare, la caratteristica già sopra evidenziata, cioè la perdita di distinzione tra le consonanti sonore /ð/ e /v/²¹², per cui l’interdentale è sostituita dalla labiodentale: “What wiv the extra effort, you know”²¹³; inoltre, nella parola *something* che troviamo, tra gli altri, nel seguente dialogo: “I thought it was just some bloody mutant-mouse or sompink, you see”²¹⁴, si nota come la finale di parola veda, piuttosto che una caduta della /g/, un altro tipo di variazione, ovvero il mutamento di pronuncia del suffisso da

²⁰⁹ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 392.

²¹⁰ *Ivi*, p. 389.

²¹¹ C. M. Millward, Mary Hayes (eds.), *A Biography of the English Language*, cit., p. 374.

²¹² La sostituzione di /θ, ð/ con [f, v] è definita in linguistica come fenomeno di *TH-fronting*.

²¹³ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 451.

²¹⁴ *Ivi*, p. 453.

[ɪŋ] a [ɪŋk], ulteriore alterazione che Millard e Hayes definiscono come “one of [Cockney’s] most striking characteristics”²¹⁵.

Il *Cockney* è anche descrittivo dello status sociale dei personaggi: Abdul-Mickey schernisce Magid, quando il ragazzo gli si rivolge con un perfetto registro ed un elaborato *Queen’s English*, che il gestore del *pub* ridicolizza e compara con la lingua della regina Elisabetta:

Speaks fuckin’ nice, don’t he? Sounds like a right fuckin’ Olivier. Queen’s fucking English and no mistake. What a nice fella. You’re the kind of clientele I could do wiv in here, Magid, let me tell you. Civilized and that. And don’t you worry about my skin, it don’t get anywhere near the food and it don’t give me much trouble. Cor, what a gentleman. You do feel like you should watch your mouth around him, dontcha²¹⁶?

Samad definisce la versione così esagerata della *Englishness* del figlio come “pukka”²¹⁷. L’elegante abbigliamento in lino bianco di Magid, inoltre, è lo stesso che avevano i colonizzatori, come osservano due avventori dell’*O’Connell*: “Dat a lovely suit you gat dere,” murmured Denzel [...]. “Dat’s what de Englishmen use ta wear back home in Jamaica, remember dat, Clarence?”²¹⁸; come vedremo anche in seguito, il linguaggio dei personaggi si lega inestricabilmente all’abbigliamento e ad un certo modo di atteggiarsi, in modo che tutti questi elementi concorrano a tratteggiare la *performance* e i modi di essere dei protagonisti. La differenza tra i modi di parlare di Magid e Mickey suggerisce, in conclusione, un’appartenenza di Mickey alla *working-class*, collegata alla mancanza di istruzione delle classi inferiori, in contrapposizione all’educazione ricevuta da Magid in Bangladesh e al suo impeccabile inglese.

Nel saggio *Language Crossing and the Problematisation of Ethnicity Socialisation*, Ben Rampton affronta lo studio del linguaggio adolescenziale e “the ways that youngsters of Asian and Anglos descent used Caribbean-based Creole, the ways Anglos and Caribbeans used Panjabi [...] and the ways stylized

²¹⁵ C. M. Millward, Mary Hayes (eds.), *A Biography of the English Language*, cit., p. 374.

²¹⁶ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 449.

²¹⁷ *Ivi*, p. 407. Il termine *pukka*, di origine anglo-indiana, significa “di prima classe”.

²¹⁸ *Ivi*, p. 450.

Indian English was used by all three”²¹⁹; Rampton describe, dunque, linguaggi tutt’altro che autentici ma, piuttosto, funzionali al messaggio e rivelatori di una specifica identità:

Language crossing involves code alternation by people who are not accepted members of the group associated with the second language that they are using (code switching into varieties that are not generally thought to belong to them). This kind of switching involves a distinct sense of movement across social or ethnic boundaries and it raises issues of legitimacy which, in one way or another, participants need to negotiate in the course of their encounter²²⁰.

Ulteriori elementi distintivi del *Cockney*, per quanto concerne le consonanti, possono essere riscontrati in altri dialoghi del romanzo:

a) omissione della /w/ in posizioni non accentate e in parole composte
- *Somewhat* diventa *summat*

b) caduta della /h/, fenomeno definito *H-dropping*
- You mean the one you, er, sent back ‘ome?²²¹

c) omissione delle sillabe non accentate
- ‘sted, ‘cause, fam’ly

d) *What* usato come pronome relativo
- Yeah, but it’s the majority *wot* counts, innit?²²²

e) negazione fatta con *ain’t*, non solo per quanto riguarda il verbo *to be*, ma anche per *to have* in posizione di ausiliare
- Bacon. Right. Well, I’ll have to nip next door, ‘cos I ain’t got none at the present²²³

f) regolarizzazione di superlativi irregolari
- *worser*, *the baddest*

²¹⁹ Ben Rampton, “Language Crossing and the Problematisation of Ethnicity Socialisation”, *Pragmatics*, 5:4, 1995, p. 489.

²²⁰ *Ivi*, p. 485.

²²¹ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 449.

²²² *Ivi*, p. 249.

²²³ *Ivi*, p. 451.

g) doppia negazione

- I don't know nothing about it

h) utilizzo della *s* della terza persona singolare anche per altre persone, così come l'uso indistinto di *was/were*

- I *says* to him²²⁴

l) aggettivi usati come avverbi

- It must be done *quick*

La versione televisiva del romanzo permette di apprezzare ulteriori fenomeni fonetici, ad esempio la *L-vocalisation*, che si collega alla pronuncia della /l/ come semivocale /ɔ/, quando questa è seguita da consonanti velari (*milk* pronunciato come [mɪɔk]). Come indicano Collins e Mees, in questo caso, “Post-vocalic [l] is very dark, sounding like [ɔ]”²²⁵. Per quanto concerne il sistema vocalico, il *Cockney* presenta un frequente allungamento delle vocali /i/ ed /u/, oltre ad una tendenza a trasformare la pronuncia della [ɪ] in [e] (ad esempio, *if* pronunciato come [ef]). Spesso le caratteristiche fonologiche superano in numero quelle grammaticali, le quali sono, comprensibilmente, usate con moderazione dall'autrice, per semplificare la lettura del testo; ad uno sguardo più attento, poi, si può confermare che gli aspetti fonologici e grammaticali non sono applicati in maniera standardizzata nel romanzo.

Il linguaggio giovanile in *White Teeth* è rappresentato significativamente da Millat ed Irie, i quali, nonostante siano nativi inglesi, utilizzano, in diverse occasioni, altri registri. Millat, ancora poco più che bambino, per esempio, usa la parola *chief* nella sua “versione” *slang* con accezione diffamatoria e quest'uso è, più avanti, spiegato dal narratore, come già abbiamo riportato in precedenza: (“‘chief’, for some inexplicable reason hidden in the etymology of North London slang, meaning, *fool, arse, wanker*, a loser of the most colossal proportions”)²²⁶.

Nel seguito del dialogo con Millat, Irie pone molta enfasi sulla parola *actually*, di cui esagera la pronuncia:

²²⁴ *Ivi*, p. 191.

²²⁵ Beverly Collins, Inger M. Mees, “A Brief Look at Other Accents of the British Isles”, in *The Phonetics of English and Dutch*, Leiden/Boston: Brill, 2003, p. 299.

²²⁶ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 163.

‘Well, I got some *more* and *better* apples, *akchully*, and some Kendal mint cake and some ackee and saltfish.’ [...] ‘Well, *akchully*, don’t worry ‘cos you’re not going to get it – ‘Oooh, feel the heat, *feel the heat!*’ squealed Magid, rubbing his little palm in. ‘You been shamed, man!’ ‘*Akchully*, I’m not shamed, *you’re* shamed ‘cos it’s for Mr J. P. Hamilton’²²⁷.

Secondo l’analisi che ne fa Mair, la parola *actually* non è solo in grado di individuare uno specifico segmento di gioventù, che va dai 15 ai 24 anni (poiché, dopo tale età, viene utilizzata in modo molto meno frequente dai parlanti), ma è anche in grado di “gauge Irie’s social aspirations”²²⁸.

Le interiezioni, come *yeah*, forniscono poi una migliore caratterizzazione del linguaggio giovanile; ad esempio, ritornando al dialogo tra Millat ed il bigliettaio, questo intercalare è ripetuto con una cadenza regolare in ogni frase del ragazzo, e rappresenta realisticamente un certo modo di parlare, squisitamente giovanile:

‘One for Bradford, yeah?’
The ticket-man put his tired face close up to the glass. ‘Are you asking me, young man, or telling me?’
‘I just say, yeah? One for Bradford, yeah? You got some problem, yeah? Speaka da English? This is King’s Cross, yeah? One for Bradford, innit?’
Millat’s Crew (Rajik, Ranil, Dipesh and Hifan) sniggered and shuffled behind him, joining in on the *yeahs* like some kind of backing group²²⁹.

Il dialogo con l’impiegato è, evidentemente, inappropriato, perché non ha a che vedere con l’esplicazione della funzione per la quale Millat si trova in stazione, ovvero quella di comprare il biglietto; pertanto, l’operatore traduce il modo di parlare del ragazzo come un codice scorretto e, sentendosi offeso dal suo atteggiamento, vorrebbe rifiutarsi di servirlo.

Per quanto concerne lo *slang*, la definizione che ne dà George Yule riassume in sé anche un’importante connessione con altri aspetti della vita sociale, e sottolinea come le espressioni gergali funzionino da marcatore dell’identità di

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Christian Mair, “Language, Code, and Symbol: The Changing Roles of Jamaican Creole in Diaspora Communities”, *AAA, Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 2003, p. 237.

²²⁹ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 230.

un gruppo: “Like clothing and music, slang is an aspect of social life that is subject to fashion, especially among adolescents. It can be used by those inside a group who share ideas and attitudes as a way of distinguishing themselves from others”²³⁰.

A tal proposito, spostandosi ad un livello extralinguistico, il fatto che Millat parli come un inglese non nativo e, per di più, simuli un dialetto che non ha nemmeno a che fare con le sue origini bengalesi da parte dei genitori, ma è di chiaro richiamo giamaicano, rimanda alla sensazione che l’uso di questa lingua riesca a trasmettere, negli intenti del ragazzo, un maggiore senso di potenza e sicurezza in se stesso, oltre che ad aumentarne l’autostima. Millat dimostra, così, come i *language-crosser* siano consapevoli del loro uso della lingua e la assoggettino e plasmino in base al messaggio che hanno intenzione di trasmettere; così, il quindicenne, di origini bengalesi ma nato e cresciuto a Londra, parla principalmente *Standard English*, ma fa occasionalmente uso del creolo giamaicano:

‘Cha, man! Believe, I don’t want to tax dat crap,’ said Millat with the Jamaican accent that all kids, whatever their nationality, used to express scorn. ‘I tax *dat*,’ he said, [...] ‘And *dat*!’ [...] ‘Man, you *know* I tax that,’ he said to Magid, who offered no dispute. ‘*Blatantly*’²³¹.

Un uso che, chiarisce la stessa autrice, è pertanto limitato ad alcune situazioni e a certe funzioni comunicative; Lars Hinrichs, in relazione all’utilizzo di questo creolo britannico da parte delle seconde generazioni, afferma:

British Jamaicans of the second generation and beyond use British Creole (BrC), a focused form of JamC which is maximally different in phonology and grammar from Standard English, while at the same time structurally reduced, rudimentary. BrC is considered a collection of local British varieties of JamC which have emerged through dialect contact with vernacular varieties of urban English. It is an additional code, usually acquired during adolescence, while the local variety of English (e.g. London English, LE) is normally the first language²³².

²³⁰ George Yule, *The Study of Language. Fourth Edition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 260.

²³¹ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 167.

²³² Lars Hinrichs, “English and Patois in the Jamaican Diaspora”, in *Codeswitching on the Web*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006, p. 15.

Il creolo non è più percepito come semplice linguaggio neutro, utilizzato dai caraibici in Gran Bretagna, ma come la lingua “delle strade”, usata, in particolare, per dimostrare ribellione contro l’autorità e Zadie Smith applica il *language-crossing* nel suo romanzo proprio perché cosciente di queste realtà linguistiche.

Grazie anche a questa consapevolezza, quello di Millat diventa una sorta di spettacolo, l’esibizione di un ribelle giamaicano che trae forza e autorità dal linguaggio, sfidando la sua propria identità etnica, negandola ma allo stesso tempo creandone una nuova, almeno per la durata del suo discorso. È pur vero, d’altro canto, che la sua adozione di quest’identità “alternativa” non è molto ben accolta dai giamaicani stessi, né dalle seconde generazioni:

‘What they want,’ said Millat, ‘is to stop pissing around wid dis hammer business and jus’ get some Semtex and blow de djam ting up, if they don’t like it, you get me? Be quicker, innit?’
‘Why do you talk like that?’ snapped Irie, devouring a dumpling. ‘That’s not your voice. You sound ridiculous!’²³³.

La reazione di Irie all’uso del creolo di Millat dimostra, infatti, quanto la ragazza non si senta a suo agio e viva come un affronto quel “potere acquisito” di cui l’amico sembra essersi appropriato grazie all’uso dell’accento caraibico. Jarica Linn Watts dichiara nel suo saggio che il *language-crossing* che riguarda “both Bengali and English characters crossing over into various tongues or dialects [...] is an attempt to perform identity and to negotiate community boundaries by distancing themselves from the social mainstream”²³⁴.

La lingua, come si è detto, lavora assieme allo stile di Millat, il quale “spread his legs like Elvis, slapped his wallet down the counter”²³⁵ e ne avvalora l’appartenenza ad un certo gruppo, quello dei *Raggastani*, i quali mischiano diversi linguaggi e stili, influenze culturali e religiose:

²³³ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 239.

²³⁴ Jarica Linn Watts, “‘We are Divided People, aren’t We?’ The Politics of Multicultural Language and Dialect Crossing in Zadie Smith’s *White Teeth*”, *Textual Practice*, Vol. 27, Issue 5, 2013, p. 854.

²³⁵ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 230.

Raggastanis spoke a strange mix of Jamaican patois, Bengali, Gujarati and English. Their ethos, their manifesto, if it could be call that, was equally a hybrid thing: Allah *featured*, but more as a collective big brother than a supreme being, a hard-as-fuck *geezer* who would fight in their corner if necessary; Kung Fu and the works of Bruce Lee were also central to the philosophy; added to this was a smattering of Black Power (as embodied by the album *Fear of a Black Planet*, Public Enemy); but mainly their mission was to put the Invincible back in Indian, the Bad-aaaass in Bengali, the PFunk back in Pakistani²³⁶.

Sembra che il termine *Raggastani*, “a new breed”²³⁷, sia stato inventato proprio dalla Smith, o quantomeno sia stato adottato da lei per la prima volta: “although it’s debatable whether Zadie Smith coined this word, she has certainly popularised it”²³⁸. La Smith, che “dice di aver sentito tutte queste voci dalla gente per strada e dalla tv”²³⁹, non solo dimostra le conseguenze delle fusioni linguistiche di una società multiculturale, ma ne constata il significato sociale per i suoi parlanti, nell’appartenenza ad un gruppo che contrassegna una determinata identità, seppure formatasi nell’incontro e nell’ibridazione tra diverse culture, credo politici e religiosi. Nel caso appena descritto, Millat e la sua *crew* percepiscono una serie di ingiustizie contro le quali si scagliano, attraverso il linguaggio e la performance: non solo il fatto che il bigliettaio disapprovi il modo di atteggiarsi di Millat, ma anche la sua richiesta di “seventy-five pounds”²⁴⁰ con inclusa l’allusione al fatto che l’oro che pende dalle orecchie, dal collo e dai polsi del ragazzo sia frutto di scippi e rapine: “Maybe next time you mug some poor lady [...] you could stop in here first *before* you get to the jewellery store”²⁴¹.

Ben Rampton percepisce l’atteggiamento di Millat come una scelta “obbligata” per l’individuo diasporico (sebbene Millat non lo sia propriamente), il quale, posto di fronte alla scelta, può decidere di “taking on *someone else’s*

²³⁶ *Ivi*, pp. 231-232.

²³⁷ Derica Shields, “Cultural Diversity: Negotiating Mixed Cultural Identities in *White Teeth*”, *University of Cambridge: Cambridge Authors*, 2014, <<http://www.english.cam.ac.uk/cambridgeauthors/smith-cultural-diversity>> (consultato in data 30-04-2014).

²³⁸ An., “*White Teeth* Reading Guide”, *Punked Books*, <<http://www.authortrek.com/zadiesmithpage.html#readingguide>> (consultato in data 2-02-2014).

²³⁹ Francesca Giommi, *Narrare la Black Britain: Migrazioni, Riscritture e Ibridazioni nella Letteratura Inglese Contemporanea*, cit., p. 105.

²⁴⁰ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 230.

²⁴¹ *Ibidem*.

ethnicity, or creating a new one”²⁴². Quando poi il ragazzo, nella seconda parte del romanzo, aderirà al gruppo KEVIN, passerà ad assumere il codice linguistico dei film di mafia per avvalorare la sua presenza nel gruppo ed il suo coinvolgimento con un certo tipo di controcultura criminale. La sua *performance* cambia anche sotto l’aspetto formale, tanto che l’abbigliamento *raggastano* lascia il posto al completo nero da *gangster*.

Per quanto concerne la forma di creolo, quello che identifichiamo nel romanzo come maggiormente verosimile, è parlato da personaggi provenienti dalle varie isole dei Caraibi anglofoni in Gran Bretagna, ed è basato sul creolo giamaicano. In *White Teeth* ne sono illustrate le principali caratteristiche fonologiche, con un’imitazione considerevolmente realistica, soprattutto analizzando il modo di parlare di Hortense e, in alcune occasioni, di Clara. Nel saggio *The Politics of English as a World Language*, Christian Mair sottolinea come sia opportuno, però, differenziare *Jamaican English* e *Jamaican Creole*, il quale è, piuttosto:

not chiefly a ‘product’, a variety or a range of varieties on a continuum characterized by phonetic, morphosyntactic and grammatical properties which need to be listed on a description. Rather, it needs to be seen as a process, and approached from the pragmatic level, through genres, historically evolving traditions of speaking and writing, or – in other words – as the contextualized, situated appropriation of a language by a postcolonial community on its own terms and for its own purposes²⁴³.

Linda Pilière riflette sul modo in cui l’accento caraibico viene rappresentato nel romanzo e sul livello di “fedeltà alla lingua” al quale lo scrittore si attiene; conclude poi che:

it is obvious that the representation of speech in the novel can never be an accurate transcription. Everyday speech contains innumerable redundancies and repetitions, and while writers may occasionally introduce an incomplete sentence or hesitation, they rarely include oral features such as fillers (er, um), hedges (you see, you know), or false starts such as “why why did you say that?”. In fact, many characteristics

²⁴² Ben Rampton, “Language Crossing and the Problematisation of Ethnicity Socialisation”, *Pragmatics*, cit., p. 487.

²⁴³ Christian Mair, *The Politics of English as a World Language: New Horizons in Postcolonial Cultural Studies*, New York: Rodopi, 2003, p. xiii.

of speech, such as intonation, speech rhythms, exact phonetic transcription, simply cannot be represented on the printed page²⁴⁴.

Questo spiegherebbe l'attenzione della Smith alla riproduzione delle caratteristiche fonologiche, piuttosto che quelle grammaticali; le peculiarità fonologiche sono poi espresse e rese attraverso uno spelling modificato delle parole nel testo, come vedremo anche in seguito. Tuttavia, non esistendo un modo univoco di trascrivere le varietà e le sfumature, che si caricano anche di oralità, ne deriva che l'accuratezza della riproduzione del modo di parlare dei protagonisti della Smith subisce, a volte, delle sensibili variazioni in relazione ai parlanti, sebbene appartenenti allo stesso contesto culturale.

Tra i parlanti il *Jamaican English*, comunque, l'autrice fa emergere una differenza sostanziale tra l'uso della lingua da parte della prima generazione di immigrati, e quello da parte della seconda, ovvero i nati in Gran Bretagna. Mentre quelli della seconda generazione usano il creolo con una chiara finalità comunicativa extralinguistica, come precedentemente dimostrato dal caso di Millat, l'immigrato di prima generazione, appartenente ad una *learner generation*, tende ad assumere lo *Standard English* (non senza un certo sforzo di correttezza) nell'interazione con gli altri parlanti; anche grazie agli svariati esempi presenti nel testo è però evidente come, in situazioni in cui prevalga una certa emotività, il parlante di prima generazione torni ad utilizzare la lingua che più gli è naturale e con la quale si sente più a suo agio.

Clara è un esempio di uso dei due registri in parallelo, oltre al *code-switching* ritrovabile all'interno del suo discorso: per quanto concerne l'uso del *code-switching*, riteniamo appropriata al caso la seguente affermazione di Mark Sebba che, con Mair, Wells e Rampton può essere considerato tra i maggiori studiosi delle conseguenze linguistiche dell'emigrazione dalla Giamaica in Gran Bretagna: "speakers [can] switch between different lects at the extremes of their own range"²⁴⁵: Clara, da un lato, usa lo *Standard English*, in modo grammaticalmente corretto e, verso la fine del romanzo, dimostra di

²⁴⁴ Linda Pillière, "The Voice of The Foreigner: Reproducing Caribbean English in The Postcolonial Novel", *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n. 27, 2006, p. 98.

²⁴⁵ Mark Sebba, *London Jamaican: Language Systems in Interaction*, London/New York: Longman, 1993, pp. 33-34.

padroneggiarlo, quando la sentiamo usare costruzioni con il gerundio ed un vocabolario più forbito: “‘I can’t remember *you* being all that keen,’ said Clara, adding her twopence worth. ‘You know, you have a very convenient way, Alsi, of forgetting what happened two minutes ago’”²⁴⁶, oppure quando, dovendo parlare con Joyce, vuole dimostrare la padronanza della lingua come quasi a giustificare la sua completa appartenenza al paese in cui si trova e prova ad avvicinarsi al lessico *snob* dei Chalfen. Dall’altro lato, l’uso del creolo giamaicano appare riservato ai suoi primi anni di permanenza sul territorio britannico (“‘Cheer up bwoy’ she said in a lilting Caribbean accent that reminded Archie of that Jamaica Cricketer”²⁴⁷) e poi alle sue espressioni più autentiche o a situazioni in cui le notizie la colgono di sorpresa:

‘You’re pregnant?’ said Clara ‘You’re pregnant?’ said Clara surprised. ‘Pickney, you so small me kyant even see it.’ Clara blushed the moment after she had spoken; she always dropped into the vernacular when she was excited or pleased about something²⁴⁸.

Clara illustra un altro esempio di variazione da basileto (la lingua meno “elevata” nel sistema culturale e, pertanto, in questo caso, il creolo) ad acroletto (quella più elevata, perciò lo *Standard English*), nel formulare una negazione. Nel primo esempio riportato, la donna usa una forma di *Standard English* (“You don’t say”), mentre nel secondo impiega la negazione creola “ya nah like it”:

‘You don’t say. Well, come and join de club. Dere are a lot of us dis marnin’. What a *strange* party dis is. You know,’ she said brushing a long hand across his bald spot, ‘you look pretty djam good for someone come so close to St Peter’s Gate. You wan’ some advice?’²⁴⁹.

I alreddy say: if ya nah like it, den send da damn ting back. I bought it ‘caus I taut you like it²⁵⁰.

Infine, citiamo anche l’altra sua *performance* linguistica, riconducibile all’episodio in cui Irie irrompe, nel cuore della notte, in camera della madre, in

²⁴⁶ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 513.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 24.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 66.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 25.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 53.

cerca di notizie sul suo passato e scopre che Clara non ha i denti superiori, ma vicino al suo letto, in un bicchiere, galleggia una dentiera:

‘Irie? Wha-? Iss sa middle of sa nice... Go back koo bed... [...] Irie, please... I’m exhausted... I’m shrying koo gesh shome shleep’.
‘Mum? Can you please sit up and speak properly? I’m trying to talk to you? It seems like I’m talking to myself here?’ said Irie with absurd intonations, for this was the year Antipodean soap operas were teaching a generation of English kids to phrase everything as a question. ‘Look, I want your permission, yeah?’
[...] ‘Permishon for what? Koo goo and share and ogle at poor black folk? Dr Livingshtone, I prejume? Iz dat what you leant from da Shalfenz? Because if thash you want, you can do dat here. Jush sit and look at me for shix munfs!’
‘It’s nothing to do with that! I just want to see how other people live!’
‘An’ gek youshelf killed in da proshess! Why don’ you go necksh door, dere are uvver people dere. Go shee how dey live!’²⁵¹

In questo passaggio, la pronuncia appare imperfetta, non solo perché Clara ricorre al creolo, parlando con la figlia in modo spontaneo, ma le storpiature derivano inoltre dal fatto che la donna non sta indossando la dentiera. Nello stesso dialogo, possiamo notare come invece il modo di parlare di Irie sia influenzato dalle *soap operas*, nella modulazione delle frasi, che prendono tutte un’intonazione interrogativa. Relativamente ad Irie, non notiamo elementi ripresi dal creolo giamaicano, forse proprio perché i genitori non sono entrambi immigrati e perché la madre tenta di dissociarsi il più possibile dal suo passato; pertanto la ragazza rappresenta un’eccezione alla definizione dei parlanti di seconda generazione, che ne dà Elisa Conti:

Dei contesti di immigrazione bisogna notare che i parlanti di lingua creola a partire dalla seconda generazione risultano tutti bilingui o multilingui, in quanto apprendono la varietà locale dell’inglese britannico nel periodo scolastico o addirittura prima, dove però sono esposti all’input dell’inglese standard. Nelle conversazioni private il code-switching è molto frequente a partire dalle seconde generazioni, con dominanza dell’EngE sul creolo²⁵².

²⁵¹ *Ivi*, pp. 377-378.

²⁵² Elisa Conti, *Il Creolo Giamaicano e il Creolo Britannico. Gli Obbiettivi e gli Scopi del Progetto di Educazione Bilingue nella Giamaica Stanno per Essere Raggiunti?*, Esame Finale, Pisa: Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, A.A. 2007/2008, p. 41.

Definizione che, a nostro parere, nel contesto di *White Teeth* potrebbe meglio associarsi allo sviluppo della coscienza linguistica nei gemelli Iqbal, i quali in famiglia continuano ad utilizzare, seppur minoritariamente, vocaboli bengalesi, come *Amma* e *Abba* per rivolgersi ai genitori.

Hortense Bowden appare però il più autentico esempio di creolo giamaicano, che in tutto il romanzo non si evolve e non viene “intaccato” né mescolato con l’inglese; quando racconta alla nipote Irie il motivo per cui Ryan Topps adesso vive con lei, dopo la morte di Darcus, il suo dialogo è intensamente permeato di strutture riconducibili al creolo:

The farder is a terrible man, gambler an’ whoremonger ... so after a while, I arks him to come and live with me, seein’ how de room empty and Darcus gone. ‘Im a very civilized bwoy. Never married, though. Married to de church, yes, suh! An’ ‘im call me Mrs Bowden deez six years, never any ting else.’ Hortense sighed ever so slightly. ‘Don’ know de meaning of bein’ improper. De only ting he wan’ in life is to become one of de Anointed. I have de greatest hadmiration for him. He himproved so much. He talk so posh now, you know! And ‘im very good wid de pipin’ an’ plummin’ also²⁵³.

Come suggerisce la parola *farder* al posto di *father*, il creolo giamaicano presenta una *r* rotica²⁵⁴ in posizione postvocalica. Le fricative /θ, ð/ sono realizzate come occlusive /t/ e /d/, come succede nel caso di *ting* e *farder*. Si ha anche il fenomeno dell’*H-dropping* (come in *‘im*, che sta per *him*) e il processo opposto, l’“ipercorrezione”, o *H-adding*, nei casi di parole che iniziano per vocale come *hadmiration* e *himproved*. Hortense inserisce nel suo *patois* anche citazioni tratte dalla Bibbia, creando un’ulteriore curiosa commistione: “Some people [...] have done such a hol’ heap of sinning, it *late* for dem to be making eyes at Jehovah. It take effort to be close to Jehovah. It take devotion and dedication. *Blessed are the pure in heart for they alone shall see God*. Mattew 5:8. Isn’t dat right, Darcus?”²⁵⁵.

²⁵³ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 387.

²⁵⁴ Nella lingua inglese standard britannica (*RP*), non viene mai pronunciata la *r* dopo una vocale (a meno che non segua un’altra vocale, anche iniziale di una parola successiva); si parla pertanto di *r* non-rotica. Nel creolo giamaicano, la *r* è invece rotica, pertanto pronunciata in qualsiasi posizione.

²⁵⁵ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 30.

Nemmeno il creolo dei due avventori di origine giamaicana dell’*O’Connell* vede mai un’evoluzione; Denzel e Clarence, gli ottantenni che giocano a domino nel locale di Abdul-Mickey, ripetono sempre le stesse espressioni: “‘What dat bambaclaot say? [...] Can’t ‘im see me playin’ domino?’”²⁵⁶, e ancora “‘Was dat? [...] You kyan see me playing dominoes? You tryin’ to deprive an ol’ man of his pleasure?’”²⁵⁷. Altri personaggi secondari di lingua giamaicana sono le parrucchiere del negozio dove Irie va a farsi lisciare i capelli, altrettanto rappresentative del *patois*: “‘You wan’ some thing, pickney? [...] What d’you ‘spec us to do wid it if we kyant see it?’”. Infine, un’ultima figura che, nel romanzo, parla il creolo giamaicano è Mad Mary; quando Samad e Poppy la incontrano per strada, la donna usa il creolo con un’energia che ha dello stregato: la sua performance prevede canto e ballo, e durante l’esibizione, le sue affermazioni, espresse con distici rimati, ripetizioni e parallelismi, mettono a nudo la coscienza sporca di Samad:

‘BLACK MAN! DEM BLOCK YOU EVERYWHERE YOU TURN!’
 [...]
 ‘BLACK MAN!’ (She liked to speak in rhyming couplets) ‘DE BITCH
 SHE WISH TO SEE YOU BURN! [...]’
Tru hill and gully, dem follow you them follow you,
Tru hill and gully, de devil swallow you ‘im swallow you. [...]
What ‘as dem ever done for us body bot kill us and enslave us?
What ‘as dem done for our minds bot hurt us an’ enrage us?
What’s the pollution? [...]
 WHAT’S THE POLLUTION? [...]
 WHAT’S THE SOLUTION? [...]
 WHAT’S THE SOLUTION, BLACK MAN?’²⁵⁸

I giamaicani presenti in *White Teeth* non sono coinvolti, fatta eccezione per Clara, nel processo di *language-crossing* poiché, probabilmente, utilizzano un linguaggio già abbastanza comprensibile, al contrario dei protagonisti di origine bengalese, indubbiamente maggiormente coinvolti nel *crossing* per esigenze comunicative e, come Ben Rampton osserva, “crossing generally only occurred in

Secondo l’*Urban Dictionary*, il termine *Bambaclaot* traduce letteralmente *arsewipe*, <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=bumbaclot&page=2>> (consultato in data 4-05-2014).

²⁵⁶ *Ivi*, p. 187.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 248.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 177.

moments, activities and relationships in which the constraints of ordinary social order were relaxed and normal social relations couldn't be taken for granted"²⁵⁹.

Oltre ai già citati casi di *H-dropping* e *H-adding* e all'uso di un vocabolario arricchito di termini *patois*, tra le altre caratteristiche del creolo giamaicano rinvenibili nel testo, sono evidenti altre semplificazioni:

- a) assimilazione
- *leddem, lemme*
- b) elisione della finale (e, pertanto, anche della /g/ in finale -ing di parola)
- you *expec, marnin', wan', jus'*
- c) elisione dell'iniziale
- *'pon, 'bout*
- d) trasformazione della vocale tonica /o/ in /a/
- *nobody* come *nobody*
- *not* come *nat*
- e) assenza della copula
- Your mudder was de same. *And you de same.*
- f) omissione del gruppo consonantico finale del verbo alla terza persona
- Why he *wan'* teach me?
- g) assenza dell'uso della forma passiva
- Well, don't look so *shock.*
- h) omissione degli ausiliari nelle forme verbali
- Not in de sense you *meaning* [...] *He bin* wid me deez six years.
- i) variazione sull'uso dei pronomi personali
- *Me* a survivor
- *'Im* an expert
- l) doppia negazione
- Me *never* have *nobody* before

²⁵⁹ Ben Rampton, "Language Crossing and the Problematisation of Ethnicity Socialisation", *Pragmatics*, cit., p. 500.

Menzione a parte merita il lessico creolo, rintracciabile nel romanzo, che pone, com'è evidente, anche la questione della complessità della traduzione di questo romanzo nelle altre lingue, dato il suo così grande successo in tutto il mondo:

- *Bwoy*: per quanto riguarda il termine *Bwoy*, già ritrovato in precedenti citazioni, L. Emile Adams chiarisce la trasformazione nel creolo dei suoni vocalici in dittonghi, secondo la regola che prevede: “W intrudes between a diphthong and a preceding B”²⁶⁰; ad ampliare questa osservazione, Jim Casey nel suo studio indica che: “Usually W intrudes between OI and the preceding B or P (E.g., bway/boy; pwile/spoil, etc.). The diphthongs OU or OW, when pronounced as in ‘ouch’, are softened to long O sound (E.g., coh/cow; hoh/how; noh/now; etc.)”²⁶¹.
 “Bwoy, me kyant do nuttin’ right today”²⁶². In questo caso, ad esempio, nella traduzione per l’edizione italiana Mondadori a cura di Laura Grimaldi, la precedente frase è tradotta omettendo direttamente il vocabolo, con un “Oggi non ne faccio una giusta...”²⁶³.
- *Mudder*, rappresenta la versione in *Jamaican Creole* di *mother*: “Go ask my mudder if she wan’ get on de bike!”²⁶⁴.
- *Buguyaga* starebbe a significare qualcosa senza valore, “tramp, low rate, worthless”²⁶⁵, e lo ritroviamo ad indicare, in modo umoristico, il buon decoro che, secondo Hortense, si deve avere per entrare nella casa del Signore: “Oh yes, surely that is the holy troot [...] but at the same time, surely a Witness lady don’ wan’ look like a, well, a buguyaga in the house of the Lord”²⁶⁶. In questo caso, la traduttrice italiana Laura Grimaldi ha mantenuto il vocabolo in lingua originale.

²⁶⁰ L. Emile Adams, *Understanding Jamaican Patois. An Introduction to Afro-Jamaican Grammar*, Kingston: Kingston Publishers Limited, 1991, p. 11.

²⁶¹ Jim Casey, “Creolization: an Analysis of Jamaican Language”, 12-02-2009, <<http://debate.uvm.edu/dreadlibrary/Casey.htm>> (consultato in data 01-05-2014).

²⁶² Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 36.

²⁶³ Zadie Smith, *Denti Bianchi*, Milano: Arnoldo Mondadori, 2009, p. 42. Le traduzioni di questa edizione sono a cura di Laura Grimaldi.

²⁶⁴ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 42.

²⁶⁵ Philip M. Parker (ed.), *Webster’s Jamaican – English Thesaurus Dictionary*, San Diego: Icon, 2008, p. 7.

²⁶⁶ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., pp. 388-389.

- *Man*: questo termine appare con una certa frequenza, ed è spesso usato come esclamazione: “‘*Man*,’ said Clara [...] ‘I don’ *believe* dis biznezz. Dem were *your* friends”²⁶⁷.
- *Cha!* (oppure *Cho!*) è un’altra frequente esclamazione, che è una “very common, mild explanation expressing impatience, vexation or disappointment”²⁶⁸: “You what? Takin’ liberties! Seventy – *chaaaa*, man. That’s *moody*. I ain’t payin’ no seventy-five pounds!”²⁶⁹.
- *Pickney*: con significato di significare *child* mentre, nella sua variante *grandpickney*, coniata da Hortense, indica, di conseguenza, nipote: “Me never see my only grandpickney”²⁷⁰.
- *Cease an’ sekkle*: Secondo il *Jamaican – English Dictionary*, *sekkle* significa cessare, smettere, mentre l’espressione nella sua interezza “stop everything and relax”²⁷¹: “Come ‘ere. [...] Now come into the kitchen an’ cease an’ sekkle. Runnin’ roun’ on a night like dis, wearin’ flimsy nonsense! You’re having a hot drink of cerace and den gone a bad quicker den you ever did in your life”²⁷².
- *Cerace*: il vocabolo, rintracciabile nella precedente citazione, e anche trascritto come *cerasee*, è tradotto nel *Jamaican – English Dictionary* come *vine*²⁷³, e specificato nel Jamaica Glossary come *cerace* (o) is “a popular vine (bush) in Jamaica; [it] is use[d] to boil cerace tea, which is said to cure various ailments”²⁷⁴. Insieme a questo vocabolo, ci riporta nell’atmosfera giamaicana anche il *Bay rum*²⁷⁵, rimedio menzionato poche

²⁶⁷ *Ivi*, p. 42.

²⁶⁸ An., “Talk Jamaican”, <http://members.tripod.com/~Livi_d/language/patois_dictionary.htm> (consultato in data 06-04-2014).

²⁶⁹ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 230.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 393.

²⁷¹ Mitchell Symons, “The Week Starts Here... For the Notting Hill Carnival, Going Mad for Brad and Making People Laugh”, *The Free Library*, 26-08-2000, <<http://www.thefreelibrary.com/The+The+week+starts+here...+For+the+Notting+Hill+Carnival,+going+mad...-a064614751>>, (consultato in data 01-05-2014).

²⁷² Zadie Smith, *White Teeth*, cit., pp. 382-383.

²⁷³ Philip M. Parker (ed.), *Webster’s Jamaican – English Thesaurus Dictionary*, cit., p. 8.

²⁷⁴ M. Daley, A. Gentiles, “Jamaica Glossary”, <<http://www.jamaicans.com/speakja/patoisarticle/glossary~print.shtml>> (consultato in data 29-04-2014).

²⁷⁵ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 383.

righe sotto da Hortense, e tradotto in italiano da Laura Grimaldi come “rum e profumo di pimento”²⁷⁶.

Ritornando al tema dello *switch* tra *Standard English* e lingua nativa, come avviene per Clara, anche Samad, nella scena finale del romanzo, ritorna alla sua lingua d’origine, quando scopre la menzogna ed il tradimento dell’amico Archie. In questa occasione, così emotivamente rilevante, passa dall’inglese al bengalese:

‘Archibald!’ He turns from the doctor towards his Lieutenant and releases a short, loud, hysterical laugh; he feels like a new bride looking at her groom with perfect recognition just at the moment when everything between the two of them has changed. ‘You two-faced bugging bastard trickster musā mātā, bhainchute, shora-baicha, syut-morāni, haraam jaddā...’ Samad tumbles into the Bengali vernacular, so colourfully populated by liars, sister fuckers, sons and daughters of pigs²⁷⁷.

Generalmente, invece, Samad si sforza di parlare un inglese “corretto”, perché è conscio che verrà giudicato anche dal suo modo di esprimersi (come, d’altra parte, era consapevole Abdul-Mickey). In un’occasione, è addirittura lui a richiamare l’amante Poppy ad un uso più corretto della sua lingua: “‘What kind of phrase is this: ‘So what?’ Is that English? That is not English. Only the immigrants can speak the Queen’s English these days’”²⁷⁸. Secondo quanto sostiene anche Yule in *The Study of Language*, l’impiego di una forma di linguaggio prestigioso è collegata alla percezione di un “higher social status”²⁷⁹, fatto di cui è evidentemente consapevole Samad, e comporta la possibilità di impiegare a proprio favore la forza del potere culturale.

Alsana, da parte sua, dimostra in diverse occasioni di non aver ancora completa padronanza della lingua inglese; un primo esempio si ritrova quando la donna discute con Clara del nome che darà alla bambina e le suggerisce di

²⁷⁶ Zadie Smith, *Denti Bianchi*, cit., p. 387. Il *Bay rum* è un antico rimedio delle Indie Occidentali, un mix di estratti di alloro, agrumi e spezie, preparato facendo bollire l’alloro nel rum bianco. Oltre ad essere considerato, nella cultura popolare, una medicazione ed un ottimo rimedio per allontanare la febbre ed il raffreddore, viene utilizzato come dopobarba, per profumi, lozioni e persino alcuni farmaci.

²⁷⁷ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 533.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 181.

²⁷⁹ George Yule, *The Study of Language. Fourth Edition*, cit., p. 258.

accondiscendere alla scelta del marito: “If I were you dearie, [...] I’d choose Sarah and let that be an end to it. Sometimes you have to let these men have it their way. Anything for a little – how do you say it in English? For a little’ – she puts her finger over tightly pursed lips, like a guard at the gate – ‘shush’²⁸⁰. In un altro caso, sempre mentre conversa con Clara, volendo riferirsi al macchinario medico ad ultrasuoni, dice: “I turned my head and saw that fancy ultra-business thingummybob”²⁸¹. Infine, per citare un ultimo esempio, quando Alsana parla con la nipote Neena dell’argomento dei matrimoni combinati, riporta in maniera errata un modo di dire inglese: “‘I will never know him well. Getting anything out of my husband is like trying to squeeze water out when you’re stoned.’ Neena laughs despite herself. ‘Water out of a stone’”²⁸².

In quest’ultimo passaggio torna nuovamente il confronto tra la prima generazione, *learner generation* e la seconda generazione di parlanti con piena padronanza della lingua, rappresentata in questo caso da Neena. Alsana, inoltre è solita usare la ripetizione di parole come se, non avendo ancora raggiunto pieno controllo della lingua, nella ripetizione tentasse di fare mente locale e tirare fuori le parole che non le vengono spontanee, perché ancora fundamentalmente legata alla lingua bengalese: “I do not see what’s so very funny-funny”, “But I cannot be worrying-worrying all the time”, “Talk, talk, talk and it will be better”²⁸³. Alsana mantiene inoltre intatta la *performance* bengalese accompagnandola con l’abbigliamento tradizionale, tipico della sua terra d’origine.

Lo stesso *Standard English*, che riassume un po’ l’identità inglese nelle sue espressioni cordiali e nella sua - a volte solo apparente - gentilezza, nell’ultimo capitolo del romanzo subisce uno stravolgimento, che corrisponde ad un generale scoprirsi delle carte, sia per i personaggi, i loro scheletri nell’armadio e la simulata armonia, sia per la lingua stessa:

It was the night when England stops saying
pleasethankyoupleasesorrypleasedidI? And starts saying
pleasefuckmefuckyourmotherfucker (and we never say that; the accent is

²⁸⁰ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 76.

²⁸¹ *Ivi*, p. 74.

²⁸² *Ivi*, p. 78.

²⁸³ *Ivi*, pp. 79-80.

wrong; we sound silly). The night England gets down to the fundamentals²⁸⁴.

L'uso del pronome *we* a questo punto del romanzo è inoltre interessante, in quanto implica un'identificazione del narratore con la cultura inglese.

La commistione di stili e l'applicazione di varietà linguistiche così differenti donano al romanzo uno stile eterogeneo del tutto innovativo, che analizza, all'interno del più generale contesto di ibridismo culturale, le possibilità offerte ai parlanti dal multilinguismo e rispecchia ampiamente i caratteri della metropoli dell'ultimo trentennio del secolo. In alcune situazioni, sono addirittura tutti i parlanti a trovarsi nell'imbarazzo di usare la lingua inglese, sia essa acquisita che propria fin dalla nascita; un significativo esempio è dato dall'episodio in cui giamaicani, bengalesi ed inglesi affrontano la seguente discussione sull'avo Mangal Pande:

'Look,' said Millat, 'I'll do the short version. Great-grandfather -'
'Your great-great-grandfather, stupid,' recorrected Alsana.
'Whatever. Decides to fuck the English -' [...] To rebel against the
English, all on his Jack-Jones, spliffed up to the eyeballs, tires to shoot
his captain, misses, tries to shoot himself, misses, gets hung -'
'Hanged,' said Clara absent-mindedly.
'Hanged or hung? I'll get the dictionary,' said Archie²⁸⁵.

Attraverso l'analisi dei linguaggi espressi dai vari protagonisti del romanzo, emerge con chiarezza la capacità della Smith di tratteggiare un quadro quanto mai realistico della complessità linguistica che caratterizza la capitale britannica sul finire del secolo scorso. Lo scopo del multilinguismo in *White Teeth* non è, pertanto, semplicemente stilistico, poiché rende i personaggi più spiritosi e colora le vicende di umorismo, ma, fondamentale, è riuscire a mostrare come l'identità dei parlanti si costruisca anche attraverso il linguaggio, che rappresenta, nel racconto, un ulteriore livello di significato. La Watts riassume efficacemente in questo modo l'approccio della giovane autrice di *White Teeth* all'aspetto sociolinguistico nel romanzo:

²⁸⁴ *Ivi*, p. 491.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 226.

Smith's novel reveals to us the complex language dynamics that exist among individuals forced to straddle two different, conflicting cultures. And while she permits colloquial Creole to sit alongside idiomatic Cockney at the table of linguistic diversity, she is also very much aware of the racial tensions, the cultural ideologies and the contemporary language practices that continue to trouble the possibility of complete cultural and linguistic hybridisation within twentieth-century British society²⁸⁶.

²⁸⁶ Jarica Linn Watts, "'We are Divided People, aren't We?' The Politics of Multicultural Language and Dialect Crossing in Zadie Smith's *White Teeth*", *Textual Practice*, cit., p. 870.

Conclusioni

Quasi mezzo secolo separa la pubblicazione del romanzo di Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, da quella di *White Teeth* di Zadie Smith, ma un filo rosso sembra unire i due autori, i quali, mentre da un lato rappresentano poli cronologicamente estremi del discorso sulla diaspora e configurano, in ambito letterario, orizzonti distinti della narrativa *black British*, dall'altro ci forniscono un'ampia e variegata visione dell'evoluzione dell'identità nella metropoli. Un'identità che essi analizzano attraverso il filtro dell'ibridismo culturale ed etnico, valorizzando l'importanza di quell'evoluzione impregnata di multiculturalismo che si verificò a partire dagli anni Cinquanta del secolo passato.

Ciò che in questa trattazione si è tentato di portare alla luce sono, di conseguenza, i cambiamenti nella percezione di alcune tematiche "socialmente urgenti", così come il permanere di altre, verificando come i due autori affrontati abbiano preso in esame le specificità di questi temi in due periodi storici che, seppur piuttosto vicini temporalmente parlando, sono però estremamente distanti per le trasformazioni che la metropoli ha subito, in un arco di anni relativamente breve.

Selvon, rappresentante illustre della prima generazione di scrittori *black British* sbarcati sul territorio britannico, nel raccontare le vicende di un composito gruppo di caraibici, in una città in cui il multiculturalismo era ancora un'ipotesi, offre il primo complesso ritratto della capitale, nel momento cruciale dell'avvio di radicali ed irreversibili trasformazioni sociali. La Smith, invece, si confronta con una società in cui la presenza *black* si è moltiplicata e consolidata, e la cosiddetta *black Britain* è ormai una realtà ineludibile; le comunità diasporiche sono radicate in profondità e, in particolare, quella caraibica di Londra rappresenta, già a partire dalla fine degli anni Novanta, la realtà di immigrazione più vasta al di fuori degli stessi Caraibi.

Così, se entrambi gli autori offrono uno spaccato sulla capitale, con due romanzi urbani che indagano i motivi della dislocazione, dell'integrazione e del rifiuto, è pur vero che prendono le mosse da due diversi *background*, e questo fatto influenza lo spirito dei testi e la loro forma. Selvon stesso è un migrante che vive in prima persona il senso di dislocazione culturale e la frattura identitaria, a volte superandoli con ironia e altre volte dimostrando tutto il suo disappunto verso un paese che riconosce come ostile:

As far as the English were concerned [...] their ignorance of the West Indies was astonishing. You can imagine, after being brought up to believe that Britain was the fountainhead of knowledge and learning, how staggered I was to be asked if we lived in trees, or if there were lions and tigers in my part of the world. Their ignorance engendered a feeling of pride in my own country. I have always thought it would be a most interesting experiment to pit the most ignorant Trinidadian against the same Englishman and see who would win¹.

La Smith, invece, non è una migrante, e neppure si sente tale “per discendenza” materna, ma, anzi, è perfettamente a suo agio nel proiettarsi nell'identità inglese; perciò può descrivere l'esperienza degli immigrati da una posizione “esterna” che risulta, a nostro parere, particolarmente favorevole; il suo punto di vista è in sostanza privilegiato, essendo lei figlia di migranti, ma non avendone condiviso in modo diretto l'esperienza e la condizione:

The people in *White Teeth* are immigrants. I'm not an immigrant, so it's a different experience. But I was around people who had that experience, who felt separated or cut in two, who had moved from one country to another, who had that sense of leading two lives. [...] I think that's a fairly common experience. But that's a guess; I couldn't know².

Analogamente, i personaggi dei due romanzi sembrano porsi sulla stessa lunghezza d'onda dei loro autori: mentre i *boys* di *The Lonely Londoners*, così come Selvon, vivono un progressivo disincanto interfacciandosi con la mancata corrispondenza tra le loro aspettative e la realtà di integrazione che si prospetta

¹, Sam Selvon, “Three Into One Can't Go”, in David Dabydeen and Brinsley Samaroo (eds.), *India in the Caribbean*, cit., p. 16.

² An., “Interview with Zadie Smith”, *Public Broadcasting Service*, cit.

nella capitale inglese, i personaggi di *White Teeth* appaiono già, come la stessa Smith, ben consapevoli delle opportunità di armonizzazione sociale, ma anche degli ostacoli che l'inserimento delle molteplici e variegate identità nel contesto inglese ha generato e continua a portare inevitabilmente con sé.

Secondo Maria Paola Guarducci, “l’opera di Selvon è una pietra miliare nella letteratura della/sulla migrazione, al punto da configurarsi come una sorta di capostipite del canone *black British* del dopoguerra”³. In quest’ottica, la Smith si inserisce consapevolmente nel percorso tracciato dal suo predecessore, affrontando il tema della diaspora, ma allo stesso tempo arricchendolo di alcune prospettive, dall’analisi delle quali la società moderna non può più prescindere. In *White Teeth*, infatti, il raggio d’analisi si amplia ai temi della diaspora bengalese e, rispetto a Selvon, l’autrice valorizza fortemente il punto di vista femminile (minoritario, invece, in *The Lonely Londoners*). Inoltre, sono introdotti temi cardine legati all’estremismo religioso e politico, sebbene *White Teeth* non sembri distinguersi, nell’opinione condivisa dei critici, per il suo impegno politico. Nel romanzo di Selvon avviene, invece, il processo inverso: la mancanza totale di riferimenti al fondamentalismo non sembra precluderne una lettura anche politica, suggerita, forse implicitamente, dall’autore, ma mai apertamente affrontata.

Tra i due scrittori presi in esame in questa trattazione emergono molteplici punti di contatto: ad esempio entrambi si avvicinano in modo onesto alla realtà della Londra multirazziale, che dichiarano di descrivere con obiettività. La Smith afferma:

I was just trying to approach London. I don’t think of it as a theme, or even a significant thing about the city. This is what modern life is like. If I were to write a book about London in which there were only white people, I think that would be kind of bizarre. People do write books like that, which I find bizarre because it’s patently not what London is, nor has it been for fifty years⁴.

Selvon, allo stesso modo, collega la sua opera ad una visione che ritiene “fotografica” della città, scrivendo di “ciò che essa è”. Tutti e due sottolineano la

³ Maria Paola Guarducci, “Solitudini Londinesi in Sam Selvon e Monica Ali”, *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, Università di Roma Tre, 2009, p. 33.

⁴ An., “Interview with Zadie Smith”, *Public Broadcasting Service*, cit.

difficoltà dei migranti (di prima generazione) ad ambientarsi nel Regno Unito, sia per la rigidità climatica e l'insospitalità del territorio, sia per quella degli abitanti. Se i *boys* di Selvon individuano nel pallore del sole e nella rigidità del clima una similitudine con la durezza e l'intolleranza dei bianchi nei confronti degli immigrati ("Nobody in London does really accept you. They tolerate you")⁵, lo stesso disagio trova espressione in *White Teeth* attraverso Hortense, Alsana e Samad, il quale fornisce un amaro quadro dell'ospitalità britannica: "Cold, wet, miserable; terrible food, dreadful newspapers – who would want to stay? In a place where you are never welcomed, only tolerated. Just tolerated. Like you are an animal finally housebroken"⁶.

Episodi di razzismo riguardano poi i protagonisti di entrambi i romanzi con diversi gradi di intensità: dal modo crudele in cui una passante distoglie il suo sguardo e quello del suo bambino dal "nero", in *The Lonely Londoners*⁷, alla maniera brusca e scortese con cui, in *White Teeth*, il vicino di casa di Alsana le si rivolge ("*Bloody Pakis!*")⁸. La percezione collettiva del rifiuto da parte della patria di adozione si accompagna al ricordo, spesso idealizzato, di una mitica terra natia ormai lontana, cosicché i personaggi di Selvon e della Smith approdano ad un'unica, comune riflessione: "We are split people"⁹.

L'identificazione del diverso porta con sé anche un certo grado di curiosità verso l'esotico: in *The Lonely Londoners* le giovani inglesi respingono "in pubblico" gli immigrati, per poi tornare ad incontrarli di nascosto, nel parco, e farsi trasportare lontano con l'immaginazione, verso i sognati paesaggi selvaggi, dai quali ritengono che essi provengano. Anche Joyce, in *White Teeth*, vagheggia l'esotico negli occhi scurissimi di Millat, affascinata dalla sua bellezza così rara, "like Omar Sharif thirty years ago"¹⁰.

Il concetto di *home*, l'essere "figli di un territorio", è un altro nodo cruciale nei romanzi di entrambi gli autori analizzati, così come lo è per gran parte degli scrittori della diaspora. I personaggi di Selvon vagano alla ricerca di uno spazio

⁵ Sam Selvon, *The Lonely Londoners*, cit., p. 126.

⁶ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 407.

⁷ Cfr. Cap. 2.2, p. 67 della presente trattazione, in cui si riporta l'episodio inerente Galahad alla fermata del bus.

⁸ Zadie Smith, *White Teeth*, cit., p. 200.

⁹ *Ivi*, p. 179.

¹⁰ *Ivi*, p. 320.

privato da considerare il loro “porto sicuro” a Londra, ma, nella maggior parte dei casi, non fanno altro che spostarsi da un ambiente ad un altro, sempre come ospiti di amici e conoscenti. Di qui la problematicità del collegamento tra identità e “casa”, una volta che la terra natia è stata abbandonata. La definizione dello spazio privato in *White Teeth* trascende le implicazioni immediate ed oggettive che si rinvenivano in *The Lonely Londoners* e si associa, invece, ad una più sottile indagine introspettiva; questo perché, per i migranti (di prima ma, ancor meno, di seconda generazione) non viene più “fisicamente” a mancare l’ambiente domestico, ma si instaura una maggiore complessità nelle tele dei rapporti tra luoghi e persone. È il caso, ad esempio, della casa dei Chalfen, recepita da Irie come il prototipo dell’armonia e dell’imperturbabilità inglesi, a confronto con la “confusione identitaria” che regna nella sua abitazione e nella sua vita.

Passando ad analizzare l’evoluzione del rapporto tra l’individuo e lo spazio cittadino, questo si connota inizialmente di una reciproca diffidenza, segnalata, ad esempio in *The Lonely Londoners*, dai cartelli sulle case che definiscono la tipologia di affittuari (“No Blacks, No Dogs, No Irish”), ma anche dalla furtiva “fuga” di Tanty Bessy in una città paragonata ad una sorta di intricata giungla moderna. Si attraversano poi fasi in cui, alternativamente, si acutizzano o si smorzano i contrasti sociali, fino a giungere ad una più tiepida indifferenza della città nei confronti dello “straniero”, che, sul finire del secolo scorso, si può considerare del tutto “assimilato” ed ormai parte integrante del contesto urbano. A questo punto, invece di partire per esplorarlo, è il migrante che, con la sua stessa presenza, sovverte la presunta stabilità del quadro cittadino e induce il margine a farsi centro: “Every society and nation that allows its periphery to come closer to the centre, becomes more and more hybrid as its ‘purity’ is disrupted by the periphery but in a positive way which leads to a social and cultural enrichment”¹¹. La domanda sulla rilevanza del luogo, però, rimane sostanzialmente ancora aperta: ammesso che se ne possa individuare con esattezza l’esistenza, dov’è la nostra *home*?

Sia Sam Selvon che Zadie Smith dimostrano di avere una spiccata sensibilità comica o, più spesso, tragicomica, tanto che, in svariate occasioni,

¹¹ Sylvia Hadjetian, *Multiculturalism and Magic Realism in Zadie Smith’s Novel White Teeth Between Fiction and Reality*, Hamburg: Anchor Publishing, 2014, p. 55.

arricchiscono la loro narrazione con episodi divertenti, i quali offrono, contemporaneamente, spunti di riflessione più profondi. *The Lonely Londoners* riporta con ironia l'episodio in cui Galahad, affamato, acciuffa dei piccioni ai Kensington Gardens, davanti agli occhi inorriditi di un'anziana signora che gli grida contro. In questa divertente e colorita scenetta si riassumono molti dei pregiudizi degli inglesi verso i migranti (da loro considerati barbari e violenti), ma è anche chiaramente veicolato lo stato d'animo disperato del protagonista, assalito dai sensi di colpa e, ancora di più, dalla fame e dalla miseria.

Zadie Smith, con la sua caratteristica *verve*, propone una serie di scene umoristiche in *White Teeth*: ad esempio, l'episodio iniziale, in cui Archie pianifica il suicidio ma viene interrotto dal burbero proprietario di una bottega, impegnato fino ad allora nel massacro dei piccioni che sporcano il suo negozio (il piccione stesso sembra ironicamente istituire un collegamento intertestuale tra le scene dei due romanzi). Si passa poi ai goffi tentativi di Irie di abbellirsi ed uniformarsi al canone estetico britannico, sforzi narrati con tutte le sfumature ironiche del caso, e che si rivelano un totale fallimento testimoniando l'intimo disagio del personaggio. La Smith confida nella necessità di una maggiore "leggerezza" nel romanzo moderno ed è consapevole di arrivarvi dopo un lungo periodo in cui, in letteratura, il romanzo aveva acquisito una certa cupezza e malinconia di tono; lei stessa ha dichiarato, relativamente al suo primo grande successo: "*White Teeth* is funny. People like funny things. There has been an incredible rash of solemn fiction in the late eighties and nineties. And I think, now, I'm not the only one who's been writing funny. [...] Thank God for that!"¹².

Tra le differenze tra i due scrittori, già precedentemente sottolineate, si troverebbe anche il motivo per cui Selvon ha deciso di far parlare il narratore con la stessa lingua dei suoi personaggi¹³, mentre Zadie Smith ha riservato il creolo (ma anche l'uso del *Cockney* e dello *slang*) solo alle specifiche situazioni di dialogo, mantenendo per la voce narrante lo *standard English*, con la cui cultura di riferimento si identifica.

¹² An., "Interview with Zadie Smith", *Public Broadcasting Service*, cit.

¹³ Come già discusso nel capitolo 2.3, Selvon utilizza il creolo sia per la lingua dei dialoghi che per la voce narrante, in modo da dare l'impressione che lo stesso narratore sia partecipe delle vicende.

Le scelte formali e linguistiche appaiono essere la novità ed il punto di forza di Selvon; per trasmettere la nuova realtà che vi è associata, egli codifica un nuovo tipo di linguaggio e, usandolo in modo esclusivo in tutta l'opera, supera la tradizionale discontinuità tra le figure del narratore, del personaggio e dello stesso autore: "If it were not for the language, the book would not have come about. I think that the language was the right vehicle to bring out the essences of what I tried to do with Standard English and couldn't succeed. This is why I turned to the dialect"¹⁴. Questo consolida la tesi che la lingua, negli autori post-coloniali, sia un ulteriore strumento per la decostruzione della dicotomia tra centro e periferia: ponendosi in contrapposizione all'"imperial language"¹⁵, attraverso il creolo "the slave was perhaps most successfully imprisoned by his master, and it was in his (mis)use of it that he perhaps most effectively rebelled"¹⁶. Come suggerisce Cristina Benicchi, attraverso il linguaggio prendono forma alcune importanti tematiche e si stabilisce un senso di identità in contrapposizione al potere imperiale:

Nel processo di appropriazione, lo scrittore post-coloniale si impadronisce letteralmente della lingua del dominatore, ne assume il controllo per poterla dis-locare dal suo centro imperiale e ri-collocare nella periferia del luogo colonizzato, dove si arricchisce di parole, suoni ed esperienze completamente nuovi. [...] La lingua coloniale, che per lungo tempo è stata espressione ed estensione dell'oppressione imperiale, nelle mani dello scrittore locale diventa lo strumento grazie al quale affermare la propria identità marginale e periferica, nonché il mezzo per farsi riconoscere dal centro. [...] L'energia della lingua degli scrittori post-coloniali si rigenera costantemente grazie alla tensione che si viene a creare tra l'abrogazione della lingua standard e l'appropriazione che la espone all'influenza delle varietà linguistiche locali¹⁷.

A livello linguistico Zadie Smith è, secondo Meghan O'Rourke, "an impressive versatile prose stylist, at ease with a variety of voices and breeds of urban slang, and in this and in her panoramic approach to multiculturalism she

¹⁴ Feroza Jussawalla, Reed Way Dasenbrock (eds.), *Interviews with Writers of the Post-Colonial World*, Jackson: University Press of Mississippi, 1992, p. 154.

¹⁵ Linda Pillière, "The Voice of The Foreigner: Reproducing Caribbean English in The Postcolonial Novel", *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, cit., p. 96.

¹⁶ Edward Kamau Brathwaite, *The Development of Creole Society in Jamaica*, Oxford: Clarendon Press, 1971, p. 237.

¹⁷ Cristina Benicchi, *La letteratura caraibica contemporanea. Modelli, forme e autori*, cit., pp. 40-41.

resembles Salman Rushdie”¹⁸. L’uso di creolo e dialetto è qui riservato ai dialoghi e non utilizzato per la voce narrante, pertanto la Smith, a differenza di Selvon, privilegia un narratore onnisciente; il multilinguismo consente in ogni caso di raccontare di una società che riconosce e legittima, al suo interno, l’uso di diverse lingue, dialetti e registri.

I critici hanno ampiamente discusso su quanto questi autori siano fedeli o si distacchino dalle marche reali della lingua e dei dialetti che riproducono nel contesto narrativo. In realtà, sembrerebbe che l’accuratezza tecnica e la riproduzione fedele del parlato non siano la principale preoccupazione di questi artisti (cosa che si nota quando, per esempio, alcune espressioni riportate più di una volta, subiscono trascrizioni differenti): essi prestano invece la massima attenzione all’impronta ritmica e stilistica, così da veicolare il senso dell’*otherness*, quel senso di estraneità che si misura anche nel contesto linguistico e che richiede, da parte del lettore, un maggiore sforzo di comprensione. Questo impegno va evidentemente al di là della mera interpretazione letterale: “To understand the meaning, the reader needs to extend his knowledge beyond the text, to reach out to the other culture”¹⁹, verso una comprensione più completa dell’esperienza West Indian (per Selvon), e delle vicende delle seconde generazioni intorno alla fine del secolo passato (per Zadie Smith). Ovviamente, nel reinventare e riproporre la loro versione della lingua, gli scrittori hanno considerato la necessità di raggiungere un pubblico più vasto possibile.

Sam Selvon e Zadie Smith dimostrano che il miglioramento dell’esperienza dei migranti non dipende solo da loro stessi, ma anche dal cambiamento che la nozione di identità ha subito nell’arco di alcuni decenni e continua a subire in Gran Bretagna, rendendo perciò imprescindibile l’osservazione dell’evoluzione di un paese a partire dalla sua memoria culturale e storiografica in relazione al colonialismo. Selvon è stato il primo autore ad introdurre nella letteratura britannica un nuovo canone estetico, inducendo la società a prendere atto di un irreversibile mutamento, della cui presenza

¹⁸ Meghan O’Rourke, “Fiction in Review”, *The Yale Review* 88, n. 3, 2000, p. 166.

¹⁹ Linda Pillière, “The Voice of The Foreigner: Reproducing Caribbean English in the Postcolonial Novel”, *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, cit., p. 102.

l'*establishment* britannico era perfettamente conscio, ma che non voleva riconoscere e continuava consapevolmente ad ignorare.

Sembrerebbe così che, anche grazie all'“invenzione letteraria” selvoniana di una *black London*, la cultura imperiale sia stata scalzata dal suo ruolo egemonico e, grazie a questo processo di “detronizzazione”, in tempi più moderni, la Smith abbia potuto scrivere un romanzo tanto “londinese” quanto ricco di sfumature multiculturali, ambientato nei quartieri a più alta percentuale di minoranze etniche della capitale. Dominic Head analizza questa positiva forza innovativa nei seguenti termini:

If the arrival in the inhospitable mother country was demoralizing, the literature that evolved out of this experience began to transform ‘English literature’ by appending to it a form of migrant postcolonial expression that rewrites the cultural centre. This is especially true of the London novels of Sam Selvon. Selvon’s fiction encapsulates that imaginative freedom of the novel, its ability to anticipate modes of living that are yet to materialize. In essentially realistic fiction, like the Selvon novels considered here, this freedom becomes a question of style, a linguistic as well as a social or political quest for freedom. In such a quest, the writer must find a provisional way of challenging dominant cultural forms. In this procedure an overwhelming sense of displacement - familial and cultural as well as geographical - must be turned into a positive force, an occasion to redefine the identity that might otherwise be overwhelmed²⁰.

Entrambi gli autori svolgono un ruolo fondamentale nel ridefinire le peculiarità della letteratura *black British*, che va combinandosi con tematiche sempre più eterogenee, mantenendo come perno le questioni dell'integrazione e dell'identità del migrante, nel suo duplice rapporto con la patria di provenienza. Nell'analisi delle due opere emerge come la polarizzazione tra bianco e nero si sia fatta sempre più labile, per far spazio a nuovi elementi di identità, e come la stessa definizione di *black British*, relativamente alla letteratura, abbracci un ampio e disomogeneo spettro di ambiti e concetti, che si arricchiscono e ridefiniscono a vicenda.

Susheila Nasta afferma che i due autori forniscono un ritratto vivido della capitale: “One could make illuminating comparisons between the creation of Sam Selvon black city of words in the 1950s, and that of Zadie Smith’s multicultural

²⁰ Dominic Head, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*, cit., p. 165.

Willesden today”²¹. Così, i semi di quell’ibridismo culturale di Londra registrato da Selvon per la prima volta, vengono raccolti con rinnovato successo da Zadie Smith, la quale li legge attraverso il moderno caleidoscopio sociale che la capitale britannica continua a rappresentare.

²¹ Susheila Nasta, *Home Truths. Fictions of the South Asian Diaspora in Britain*, Basingstoke: Palgrave, 2002, p. 244.

Bibliografia

Testi Primari:

- Selvon, Sam, *The Lonely Londoners* (1956), London: Penguin Books, 2006.
- Smith, Zadie, *White Teeth*, London: Penguin, 2000.
- Smith, Zadie, *Denti Bianchi*, Milano: Arnoldo Mondadori, 2009; trad. it. di Laura Grimaldi.

Testi Secondari:

- An., “The Transformation of Zadie Smith”, *The Journal of Blacks in Higher Education*, n. 31, Spring 2001, pp. 50-68.
- Asnes, Tania, *White Teeth. Zadie Smith*, United States of America: Gradesaver LLC, 2006.
- Bastida Rodríguez, Patricia, “La Representación de la Femenidad Contemporánea en *White Teeth* de Zadie Smith”, *Revista Garoza*, n. 8, Septiembre 2008, pp. 27-40.
- Bentley, Nick, “Form and Language in Sam Selvon’s ‘*The Lonely Londoners*’”, *Ariel*, Vol. 36, n. 3-4, July-October 2005, pp. 65-83.
- Buchanan, Bradley W., “Oedipus Reconsidered: Humanism as a Post-Structuralist Narrative in Christine Brooke-Rose and Zadie Smith”, in *Oedipus Against Freud: Myth and the End(s) of Humanism in Twentieth-Century British Literature*, Toronto: University of Toronto Press, 2010, pp. 149-170.
- Chamberlain, Karen Mah, “The Caribbean without Frames. Narrative Structures in Samuel Selvon’s London Novels”, in Dorsia Smith,

- Raquel Puig, Ileana Cortés Santiago (eds.), *Caribbean Without Borders: Literature, Language and Culture*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 3-16.
- Cuder-Dominguez, Pilar “Ethnic Cartographies of London in Bernardine Evaristo and Zadie Smith”, *European Journal of English Studies*, Vol. 8, Issue 2, 2004, pp. 173-188.
 - Dotti, Alessandra, “‘Oldtalk’: Two Interviews with Sam Selvon. With John Thieme and Alessandra Dotti (1983)”, in Martin Zehnder (ed.), *Something Rich and Strange: Selected Essays on Sam Selvon*, Leeds: Peepal Tree, 2003, pp. 119-131.
 - Dreyer, Dagmar, “London at the Millennium: Imaginary, Constructions of the City in Zadie Smith’s *White Teeth* and Diran Adebayo’s *My Once Upon a Time*”, in Vanessa Guignery (ed.), *(Re-)Mapping London. Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Paris: Éditions Publibook Université, 2008, pp. 169-186.
 - Fernández, Irene Pérez, “Exploring Hybridity and Multiculturalism: Intra and Inter Family Relations in Zadie Smith’s *White Teeth*”, *Odissea*, n. 10, 2009, pp. 143-154.
 - Giommi, Francesca, *Narrare la Black Britain: Migrazioni, Riscritture e Ibridazioni nella Letteratura Inglese Contemporanea*, Firenze: Le Lettere, 2010.
 - Gonzalez, Anson, “First of the Big Timers - Samuel Selvon”, in Susheila Nasta (ed.), *Critical Perspectives on Sam Selvon*, Washington: Three Continent Press, 1988, pp. 44-51.
 - Guarducci, Maria Paola, “Solitudini Londinesi in Sam Selvon e Monica Ali”, *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, Università di Roma Tre, 2009, pp. 33-43.
 - Hadjetian, Sylvia, *Multiculturalism and Magic Realism in Zadie Smith’s Novel White Teeth. Between Fiction and Reality*, Hamburg: Anchor Publishing, 2014.

- Kabesh, Lisa M., “Mapping Freedom, or Its Limits: The Politics of Movement in Sam Selvon’s ‘The Lonely Londoners’”, *Postcolonial Text*, Vol. 6, n. 3, 2011, pp. 1-17.
- Lauritzen, Marie, “The End is Simply the Beginning of an Even Longer Story. Mess and Complexity in Zadie Smith’s *White Teeth*”, *Akademiet for Aestetikfaglig Forskeruddannelse*, n. 1, 2010, pp. 1-13.
- MacLeod, Lewis, “‘You Have to Start Thinking All Over Again’: Masculinities, Narratology and New Approaches to Sam Selvon”, *Ariel*, Vol. 36, n. 1-2, 2005, pp. 157-181.
- McGoogan, Ken, “Saying Goodbye To Sam Selvon”, *Ariel*, Vol. 27, n. 2, Autumn 1996, pp. 65-75.
- Moss, Laura, “The Politics of Everyday Hybridity. Zadie Smith’s *White Teeth*”, *Wasafiri*, Vol. 18, Issue 39, 2003, pp. 11-17.
- Nasta, Susheila (ed.), *Critical Perspectives on Sam Selvon*, Washington: Three Continent Press, 1988.
- Nasta, Susheila, “Introduction”, in *The Lonely Londoners*, London: Penguin Books, 2006.
- O’Grady, Kathleen “*White Teeth*: A Conversation with Author Zadie Smith”, *Atlantis: A Women’s Studies Journal*, Vol. 27, 2002, pp. 105-110.
- Salick, Roydon, *The Novels of Samuel Selvon. A Critical Study*, Westport: Greenwood Press, 2001.
- Schäfer, Stefanie, “‘Looking Back, You Do Not Find What You Left Behind’. Postcolonial Subjectivity and the Role of Memory in *White Teeth* and *The Inheritance of Loss*”, in Jan D. Kucharzewski, Stefanie Schäfer, Lutz Schowalter (eds.), *Hello, I Say, It’s Me’: Contemporary Reconstructions of Self and Subjectivity*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2009, pp. 107-127.

- Selvon, Sam, “Three Into One Can’t Go”, in David Dabydeen and Brinsley Samaroo (eds.), *India in the Caribbean*, London: Hansib, 1987, pp. 16-17.
- Sesay, Kadija, “Introduction”, in *Write Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*, in Kadija Sesay (eds.), Hertford: Hansib, 2005, pp. 15-19.
- Sindoni, Maria Grazia, *Creolizing Culture: A Study on Sam Selvon’s Work*, New Delhi: Atlantic, 2006.
- Smith, Zadie, “Library Life”, in Mark Haddon, Michael Rosen, Zadie Smith, Carmen Callil, Jeanette Winterson, Tim Parks, Blake Morrison, Dr. Maryanne Wolf, Mirit Barzillai and Nicholas Carr, Jane Davis, *Stop What You’re Doing And Read This!*, London: Vintage, 2011, pp. 1-12.
- Squires, Carol, *Zadie Smith’s White Teeth: A Reader’s Guide*, London: Continuum Contemporaries, 2002.
- Tan, Kathy-Ann, “‘Caught Between Worlds’: Cultural Difference and Spatial Re-Negotiations in the Works of Zadie Smith, Jhumpa Lahiri, and Monica Ali”, in Gerhard Stilz (ed.), *Territorial Terrors: Postcolonial Literature and Theory*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, pp. 227-238.
- Thieme, John, “‘Oldtalk’: Two Interviews with Sam Selvon. With John Thieme and Alessandra Dotti (1983)”, in Martin Zehnder (ed.), *Something Rich and Strange: Selected Essays on Sam Selvon*, Leeds: Peepal Tree, 2003, pp. 72-75.
- Thompson, Molly, “‘Happy Multicultural Land’? The Implications of an ‘Excess of Belonging’ in Zadie Smith’s *White Teeth*”, in Kadija Sesay (ed.), *Write Black, Write British, From Post Colonial to Black British Literature*, Hertford: Hansib, 2005, pp. 123-140.
- Tomiotti, Gianni, *Crossroads in Creole. Tradurre i Racconti di Sam Selvon*, Roma: Aracne, 2009.

- Walker Paproth, Matthew, “The Flipping Coin: The Modernist and Postmodernist Zadie Smith”, in Tracey Lorraine Walters (ed.), *Zadie Smith: Critical Essays*, New York: Peter Lang, 2008, pp. 9-30.
 - Walters, Tracey Lorraine (ed.), *Zadie Smith: Critical Essays*, New York: Peter Lang Publishing, 2008.
 - Watts, Jarica Linn, “‘We are Divided People, aren’t We?’ The Politics of Multicultural Language and Dialect Crossing in Zadie Smith’s *White Teeth*”, *Textual Practice*, Vol. 27, Issue 5, 2013, pp. 851-874.
 - Wyke, Clement H., *Sam Selvon’s Dialectal Style and Fictional Strategy*, Vancouver: University of British Columbia, 1991.
 - Young, Lola, “Foreword”, in Kadija Sesay (ed.), *Write Black, Write British: From Post Colonial to Black British Literature*, Hertford: Hansib, 2005, pp. 13-14.
 - Zoppi, Isabella Maria, “Talking to Sam Selvon”, *Rivista di Studi Canadesi*, n. 5, 1992, pp. 24-31.
- *Lecture di approfondimento sulla letteratura black British, sulla lingua e sul contesto storico, culturale e sociale del secondo Novecento:*
 - Abiola, Irele Francis and Biodun Jeyfo (eds.), *The Oxford Encyclopedia of African Thought*, Oxford: Oxford University Press, 2010.
 - Adams, L. Emile, *Understanding Jamaican Patois. An Introduction to Afro-Jamaican Grammar*, Kingston: Kingston Publishers Limited, 1991.
 - Alfonzetti, Giovanna, “Per un Approccio Polifunzionale al Code-Switching”, in Giovanni Gobber (ed.) *La Linguistica Pragmatica*, Roma: Bulzoni, 1992, pp. 163-207.

- Appignanesi, Richard (ed.), *Beyond Cultural Diversity: The Case for Creativity*, London: Third Text Publications, 2010.
- Araeen, Rasheed, “Black Art: A Discussion with Eddie Chambers”, in Kwesi Owusu (ed.), *Black British Culture and Society: A Text Reader*, London: Routledge, 2000, pp. 257-274.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin (eds.), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literature*, London and New York: Routledge, 2004.
- Baldini, Gabriele (ed.), *William Shakespeare: Sonetti*, Milano: Feltrinelli, 2004.
- Ball, John Clement, *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*, Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- Bell, Vikki (ed.), “On Speech, Race and Melancholia: An Interview with Judith Butler”, in *Performativity & Belonging*, London: Sage, 1999, pp. 163-175.
- Benicchi, Cristina, *La letteratura caraibica contemporanea. Modelli, forme e autori*, Bologna: Bononia University Press, 2010.
- Bennett, Louise, “Colonisation in Reverse”, in James Procter (ed.), *Writing Black Britain 1948-1998: An Interdisciplinary Anthology*, Manchester: Manchester University Press, 2000, pp. 16-17.
- Berry, John W., “Acculturation: Living Successfully in Two Cultures”, *International Journal of Intercultural Relations*, n. 29, 2005, pp. 697-712.
- Bhabha, Homi K., “Signs taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside - Delhi, May 1817”, in *The Location of Culture*, London & New York: Routledge, 1994, pp. 102-122.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London & New York: Routledge, 1994; trad. it. a cura di Antonio Perri, *I luoghi della cultura*, Roma: Meltemi, 2001.

- Bickerton, Derek, *Bastard Tongues. A Trailblazing Linguist Finds Clues to Our Common Humanity in the World's Lowliest Languages*, New York: Paperback, 2009.
- Blome, Richard, *A Description of the Island of Jamaica*, London: T. Wilbourn (printed by) and J. Williams (sold by), 1672, archivio online.
- Bloom, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, London and New York: Harcourt Brace & Company, 1994.
- Blunkett, David, “Integration with Diversity: Globalisation and the Renewal of Democracy and Civil Society”, in Phoebe Griffith and Mark Leonard (eds.) *Reclaiming Britishness*, London: The Foreign Policy Centre, 2002, pp. 65-77.
- Bradford, Richard, *The Novel Now. Contemporary British Fiction*, Oxford: Blackwell, 2007.
- Brathwaite, Edward, *The Development of Creole Society in Jamaica*, Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Brathwaite, Edward, “Nation Language”, in Lucy Burke, Tony Crowley, Alan Girvin (eds.), *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*, Routledge: London and New York, 2000, pp. 310-331.
- Brown, J. Dillon, *Migrant Modernism: Postwar London and the West Indian Novel*, Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2013.
- Chambers, Iain, *Migrancy, Culture, Identity* (1994), London and New York: Routledge, 2005.
- Clutterbuck, Richard L., *Britain in Agony: the Growth of Political Violence*, London: Penguin, 1978.
- Collins, Beverly, Inger M. Mees, “A Brief Look at Other Accents of the British Isles”, in *The Phonetics of English and Dutch*, Leiden/Boston: Brill, 2003, pp. 294-303.

- Collinson, Sarah, *Europe and International Migrations*, London: Pinter, 1993, trad. it. *Le Migrazioni Internazionali e l'Europa: Un Profilo Storico Comparato*, Bologna: Il Mulino, 1994.
- Conti, Elisa, *Il Creolo Giamaicano e il Creolo Britannico. Gli Obbiettivi e gli Scopi del Progetto di Educazione Bilingue nella Giamaica Stanno per Essere Raggiunti?*, Esame Finale, Pisa: Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, A.A. 2007/2008.
- DeCamp, David, “Introduction: The Study of Pidgin and Creole Languages” in Dell Hymes (ed.), *Pidginization and Creolization of Languages*, Cambridge: Cambridge University Press, 1971, pp. 13-39.
- Dennis, Ferdinand and Naseem Khan (eds.), *Voices of The Crossing: The Impact of Britain on Writers From Asia, the Caribbean and Africa*, London: Serpent’s Tale, 2000.
- Donnell, Alison, “Introduction”, in Alison Donnell (ed.), *Companion to Contemporary Black British Culture*, London & New York: Routledge: 2002, pp. xii-xvi.
- Donnell, Alison, *Twentieth Century Caribbean Literature: Critical Moments in Anglophone Literary History*, London: Routledge, 2006.
- Egbuna, Obi, “Destroy This Temple”, in Owusu, Kwesi (ed.), *Black British Culture and Society: a Text Reader*, London: Routledge, 2000, pp. 61-72.
- Ellis, David, *Writing Home: Black Writing in Britain since the War*, Stuttgart: Ibidem, 2007.
- Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks* (1967), London: Pluto Press, 2008.
- Fowler, Corinne, “A Tale of Two Novels: Developing a Devolved Approach to Black British Writing”, *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 43, Issue 3, September 2008, pp.75-94.

- Gikandi, Simon, *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism*, New York: Columbia University Press, 1996.
- Gilroy, Paul, *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*, London: Routledge, 1992.
- Grosz, Elizabeth, “Bodies-Cities”, in *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, London: Routledge, 1995, pp. 382-391.
- Guignery, Vanessa (ed.), *(Re-)Mapping London. Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Paris: Éditions Publibook Université, 2008.
- Hall Stuart, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke and Brian Roberts, *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*, London: Macmillan, 1978.
- Hall, Stuart, *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*, London: Verso, 1988.
- Hall, Stuart, “New Ethnicities”, in Houston A. Baker, Manthia Diawara, Ruth H. Lindeborg (eds.), *Black British Cultural Studies: A Reader*, London: The University of Chicago Press, 1996, pp. 163-170.
- Hall, Stuart, “Frontlines/Backyards”, *New Formations*, n. 33, Spring 1998, pp. 3-38.
- Hansen, Randall A., *Citizenship and Immigration in Post-war Britain: The Institutional Origins of a Multicultural Nation*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Head, Dominic, *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Helyer, Ruth, “‘England as a Pure, White Palladian Mansion set Upon a Hill Above a Silver Winding River’: Fiction’s Alternative Histories”, in Robert Burden, Stephan Kohl (eds.), *Landscape and Englishness*, Amsterdam: Rodopi, 2006, pp. 243-260.

- Hinrichs, Lars, “English and Patois in the Jamaican Diaspora”, in *Codeswitching on the Web*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006, pp. 14-15.
- James, Louis, *Caribbean Literature in English*, Harlow: Pearson Education, 1999.
- Jay, Paul, “Multiculturalism and Identity”, in *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*, New York: Cornell, 2010, pp. 154-170.
- Jussawalla, Feroza, Reed Way Dasenbrock (eds.), *Interviews with Writers of the Post-Colonial World*, Jackson: University Press of Mississippi, 1992, pp. 151-154.
- Khan, Naseem, *The Arts Britain Ignores: The Arts of Ethnic Minorities in Britain*, London: Commission for Racial Equality, 1976.
- King, Bruce, “The Internationalization of English Literature”, in Jonathan Bate (ed.), *The Oxford English Literary History*, Oxford: Oxford University Press, 2002, pp. 80-95.
- Klimova, Zuzana, “Language as a Mirror of Cultural Syncretism and Hybridity”, *Theory & Practice in English Studies*, Vol. VI, Issue 2, 2013, pp. 93-104.
- Knopp, Eva, “There are No Jokes in Paradise: Humour as a Politics of Representation in Recent Texts and Films from the British Migratory Contact-Zone”, in Petra Rüdiger, Konrad Gross (eds.), *Translation of Cultures*, Amsterdam: Rodopi, 2009, pp. 60-72.
- Kuan-Hsing, Chen, “An Interview with Stuart Hall”, in Kwesi Owusu (ed.), *Black British Culture and Society. A Text Reader*, London: Routledge, 2000, pp. 441-450.
- Kureishi, Hanif, “The Rainbow Sign”, in *My Beautiful Laundrette*, London: Faber and Faber, 1996, pp. 1-2.
- Lamming, George, *In the Castle of My Skin* (1953), Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991.

- Lamming, George, *The Pleasures of Exile* (1960), Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- Lamming, George, “The Occasion for Speaking” (1960), in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London: Routledge, 1995, pp. 12-17.
- Logaldo, Mara, “‘Only the Immigrants Can Speak the Queen’s English these Days’ but all Kids Have a Jamaican Accent: Overcompensation vs. Urban Slang in Multinethnic London”, in Roberta Facchinelli, David Crystal, Barbara Seidlhofer (eds.), *From International to Local English and Back Again*, Bern: Peter Lang, 2010, pp. 115-145.
- Mair, Christian, “Literary Sociolinguistics. A Methodological Framework for Research of the Use of Nonstandard Language in Fiction”, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Vol. 17, n. 1, 2002, pp. 103-123.
- Mair, Christian, “Language, Code, and Symbol: The Changing Roles of Jamaican Creole in Diaspora Communities”, *AAA, Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 2003, pp. 231-248.
- Mair, Christian, *The Politics of English as a World Language: New Horizons in Postcolonial Cultural Studies*, New York: Rodopi, 2003.
- Massey, Doreen, *For Space*, London: Sage, 2005.
- McKay, James, “The Passage of The 1962 Commonwealth Immigrants Act: a Case-Study of Backbench Power”, *Observatoire de la Société Britannique*, giugno 2008, pp. 89-108.
- Millward, C. M. and Mary Hayes (eds.), *A Biography of the English Language*, Boston: Wadsworth, 2012.
- Nasta, Susheila, *Home Truths. Fictions of the South Asian Diaspora in Britain*, Basingstoke: Palgrave, 2002.
- Naipaul, V. S., *The Mimic Men* (1967), New York: Vintage International Edition, 2001.

- O'Rourke, Meghan, "Fiction in Review", *The Yale Review* 88, n. 3, 2000, pp. 159-170.
- Parker, Philip M. (ed.), *Webster's Jamaican – English Thesaurus Dictionary*, San Diego: Icon, 2008.
- Peach, Ceri, "Trends in Levels of Caribbean Segregation, Great Britain", 1961-91, in Mary Chamberlain (eds.), *Caribbean Migration: Globalised Identities*, London: Routledge, 1998, pp. 210-226.
- Phillips, Caryl (ed.), *Extravagant Strangers: A Literature of Belonging*, New York: Faber & Faber, 1997.
- Phillips, Mike, "London: Time Machine", in Mark Fisher, Ursula Owen (eds.) *Whose Cities?* London: Penguin, 1991, pp. 115-122.
- Phillips, Mike and Trevor Phillips, (eds.), *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*, London: Harper Collins, 1998.
- Pillière, Linda, "The Voice of The Foreigner: Reproducing Caribbean English in The Postcolonial Novel", *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, n. 27, 2006, pp. 95-110.
- Pouchet Paquet, Sandra, *Caribbean Autobiography: Cultural Identity and Self-Representation*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2002.
- Procter, James (ed.), *Writing Black Britain 1948-1998. An Interdisciplinary Anthology*, Manchester: Manchester University Press, 1998.
- Rajeshwar, Mittapalli and Joel Kuortti (eds.), *Salman Rushdie: New Critical Insights*, New Delhi: Atlantic, 2003.
- Ramchand, Kenneth and Susheila Nasta (eds.), *Foreday Morning: Selected Prose 1946-1986*, Harlow: Longman, 1989.
- Rampton, Ben, "Language Crossing and the Problematisation of Ethnicity Socialisation", *Pragmatics*, 5:4, 1995, pp. 483-513.

- Reichl, Susanne, *Cultures in the Contact Zone. Ethnic Semiosis in Black British Literature*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002.
- Reynolds, Tracey, *Caribbean Families, Social Capital and Young People's Diasporic Identities*, London: London South Bank University, 2004.
- Rohlehr, Gordon, "The Folk in Caribbean Literature", in Edward S. Baugh (ed.), *Critics on Caribbean Literature. Readings in Literary Criticism*, London: Allen and Unwin, 1978, pp. 160-163.
- Rutherford, Jonathan, "The Third Space. Interview with Homi Bhabha", in Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart, 1990, pp. 207-221.
- Sebba, Mark, *London Jamaican: Language Systems in Interaction*, London/New York: Longman, 1993.
- Shukra, Kalbir, *The Changing Pattern of Black Politics in Britain*, London: Pluto Press, 1998.
- Sibilio, Elena, "'In principio era il canone': Peregrinazioni semantiche di una parola", in Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini (a cura di), *Altri Canoni / Canoni Altri: Pluralismo e Studi Letterari*, Firenze: Firenze University Press, 2011, pp. 11-28.
- Sindoni, Maria Grazia, "Creole in the Caribbean: How Oral Discourse creates Cultural Identities", *Journal des Africanistes*, n. 80 (1-2), 2010, pp. 217-236.
- Sivanandan, Ambalavaner, "The Liberation of the Black Intellectual", in Kwesi Owusu (ed.), *Black British Culture and Society: A Text Reader*, London: Routledge, 2000, pp. 73-85.
- Solomos, John, Bob Findlay, Simon Jones and Paul Gilroy, "The Organic Crisis of British Capitalism and Race. The Experience of the Seventies", in Centre for Contemporary Cultural Studies (ed.) *The Empire Strikes Back. Race and Racism in 70s Britain* (1982), London and New York: Routledge, 2005, pp. 7-44.

- Spencer, Ian R. G., *British Immigration Policy Since 1939: the Making of Multi-Racial Britain*, New York: Routledge, 1997.
- Splendore, Paola, “‘Between Mimicry and Mockery’: Straniamento e Autoparodia nella Letteratura della Migrazione”, *Quaderno del dipartimento di letterature comparate*, n. 2, 2006, pp. 73-86.
- Stein, Mark, *Black British Literature: Novels of Transformation*, Columbus: Ohio State University Press, 2004.
- Vecchi, Roberto e Silvia Albertazzi (a cura di), *Abbecedario Postcoloniale: Dieci voci per un lessico della Postcolonialità*, Macerata: Quodlibet, 2001.
- Wells, John C., *Accents of English* (1982), Cambridge: CUP, 2000.
- Young, Robert J. C., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race* (1995), London and New York: Routledge, 2005.
- Yule, George, *The Study of Language. Fourth Edition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Zephaniah, Benjamin, “Knowing Me”, in *Too Black, Too Strong*, Tarsset: Bloodaxe, 2001, pp. 61-63.

Sitografia:

- www.legislation.gov.uk/ukpga/1948/56/pdfs/ukpga_19480056_en.pdf
- www.nationalarchives.gov.uk/pathways/citizenship/brave_new_world/citizenship4.htm
- www.itzcaribbean.com/lordkitchener
- www.britishcitizen.info/CIA1968.pdf

- www.britishcitizen.info/IA1971.pdf
- www.enochpowell.net/fr-79.html
- www.ons.gov.uk
- www.margarethatcher.org/document/103485
- *Contributi, interviste, articoli riguardanti Selvon, Smith ed aspetti di indagine storica, linguistica e sociale della letteratura black British:*
 - An., “A Conversation with Zadie Smith”, *Bold Type*, Volume 4.3 *Obsessions*, July 2000, <<http://www.randomhouse.com/boldtype/0700/smith/interview.html>>.
 - An., “Biography: The Difference Between S and Z”, *Public Broadcasting Service*, 2002, <http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/teeth/ei_smith.html>.
 - An., “Zadie Smith”, *British Council Literature*, 2011, <<http://literature.britishcouncil.org/zadie-smith>>.
 - An., “Her Nibs. Profile: Zadie Smith”, *The Telegraph*, 8-09-2002, <<http://www.telegraph.co.uk/comment/personal-view/3581389/Her-nibs.html>>.
 - An., “In Brief: *White Teeth*”, *The Guardian*, 15-09-2000, <<http://www.theguardian.com/books/2000/sep/15/guardianfirstbookaward2000.guardianfirstbookaward>>.
 - An., “Interview with Zadie Smith”, *Public Broadcasting Service*, 2002, <http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/teeth/ei_smith_int.html>.
 - An., “Talk Jamaican”, <http://members.tripod.com/~Livi_d/language/patois_dictionary.htm>.

- An., “Zadie Smith: Willesden to Whitbread”, *BBC News World Edition*, 6-01-2001, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/1102556.stm#top>.
- An., “*White Teeth* Reading Guide”, *Punked Books*, <<http://www.authortrek.com/zadiesmithpage.html#readingguide>>.
- Bollen, Christopher, “Zadie Smith”, *Interview Magazine*, June 2012, <http://www.interviewmagazine.com/culture/zadie-smith#_>.
- Casey, Jim, “Creolization: an Analysis of Jamaican Language”, 12-02-2009, <<http://debate.uvm.edu/dreadlibrary/Casey.htm>>.
- Conrad, Peter, “Changing My Mind: Occasional Essays by Zadie Smith”, *The Observer*, 15-11-2009, <<http://www.guardian.co.uk/books/2009/nov/15/changing-my-mind-zadie-smith-review>>.
- Daley, M. and A. Gentiles, “Jamaica Glossary”, <<http://www.jamaicans.com/speakja/patoisarticle/glossary~print.shtml>>.
- Hastings, Chris, “‘I’m not too beautiful to be an author’: Zadie Smith Condemns ‘Ridiculous’ Obsession with Her Looks”, *Daily Mail*, 21-09-2013, <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2428601/Im-beautiful-author-Zadie-Smith-condemns-ridiculous-obsession-looks.html>>.
- Hattenstone, Simon, “White Knuckle Ride”, *The Guardian*, 11-02-2000, <<http://www.theguardian.com/books/2000/dec/11/fiction.whitbread-bookawards2000>>.
- Jaggi, Maya, “Caryl Phillips: Rites of Passage”, *The Guardian*, 3-11-2001, <<http://www.theguardian.com/books/2001/nov/03/fiction.artsandhumanities>>.
- Jones, Chris, “Zadie Smith: Willesden to Whitbread”, *BBC Interview*, 06/01/2001, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/1102556.stm>.
- Mason, Wyatt, “White Knees: Zadie Smith’s Novel Problem”, *Harper’s Magazine*, <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-137502050.html>>.

- Merritt, Stephanie, “A Thing of Beauty”, *The Observer*, 04/09/2005, <<http://www.guardian.co.uk/books/2005/sep/04/fiction.zadiesmith>>.
- Merritt, Stephanie, “She’s Young, Black, British - and the First Publishing Sensation of the Millennium”, *The Observer*, <<http://www.theguardian.com/books/2000/jan/16/fiction.zadiesmith>>.
- Moss, Stephen, “*White Teeth* by Zadie Smith”, *The Guardian*, 26-01-2000, <<http://www.theguardian.com/books/2000/jan/26/fiction.zadiesmith>>.
- Mullan, John, “After Post-Colonialism”, *The Guardian*, 12-10-2002, <<http://www.theguardian.com/books/2002/oct/12/featuresreviews.guardianreview31>>.
- Murphy Moo, Jessica, “Zadie, Take Three”, *The Atlantic*, 16-09-2005, <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2005/10/zadie-take-three/304294/>>.
- Phillips, Caryl, “Mixed and Matched”, *The Observer*, 09-01-2000, <<http://www.theguardian.com/books/2000/jan/09/fiction.zadiesmith>>.
- Philogene, Jerry, “Belonging to In-Between”, *The Caribbean Review of Books*, gennaio 2011, <caribbeanreviewofbooks.com/crb-archive/25-january-2011/belonging-to-in-between/>.
- Porter, Roy, “The World’s Melting Pot: London has Always been a Multicultural Metropolis”, *The Independent*, 18-05-1994, <www.independent.co.uk/voices/the-worlds-melting-pot-london-has-always-been-a-multicultural-metropolis-1436687.html>.
- Ramchand, Kenneth, “Samuel Dickson Selvon (1923–1994)”, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford: Oxford University Press, 2004, <www.oxforddnb.com/view/article/69606>.
- Rich, Frank, “Zadie Smith’s Culture Warriors”, *New York Times*, 18-09-2005,

<www.nytimes.com/2005/09/18/books/review/18rich.html?pagewanted=all&_r=0>.

- Shields, Derica, “Cultural Diversity: Negotiating Mixed Cultural Identities in *White Teeth*”, *University of Cambridge: Cambridge Authors*, 2014, <<http://www.english.cam.ac.uk/cambridgeauthors/smith-cultural-diversity>>.
- Simpson, Janice C., “Zadie Smith”, *Time Magazine*, 08-05-2006, <http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1975813_1975838_1976256,00.html>.
- Smith, Zadie, “On the Road: American Writers and Their Hair”, *Neal Pollack’s Timothy McSweeney’s Festival of Literature, Theater, and Music*, 2001, <<http://eyeshot.net/zadie.html>>.
- Symons, Mitchell, “The Week Starts Here... For the Notting Hill Carnival, Going Mad for Brad and Making People Laugh”, *The Free Library*, 26-08-2000, <<http://www.thefreelibrary.com/The+The+week+starts+here...+For+the+Notting+Hill+Carnival,+going+mad...-a064614751>>.
- Taylor, Jeremy, “Play it again Sam: Remembering Sam Selvon”, *Caribbean Beat*, Issue 11, September-October 1994, <<http://www.caribbeanwindow.com/beat/issue-11/play-it-again-sam-remembering-sam-selvon>>.
- Tinline, Phil, “Weathering Heights”, *The Guardian*, 26-02-2005, <<http://www.theguardian.com/books/2005/feb/26/featuresreviews.guardianreview37>>.
- Villa, Nicola, “Zadie Smith’s Roman Holiday”, *Il Sole 24 Ore*, 02-03-2008, <http://nicolavilla.nova100.ilsole24ore.com/files/zadie_smiths_roman_holyday.pdf>.
- Volpicelli, Gian Maria, “La Londra di Zadie Smith”, *The Post Internazionale*, 14-08-2013, <<http://www.thepostinternazionale.it/blog/the-book-internazionale/la-londra-di-zadie-smith>>.