

La nostra amatissima: intervista con Toni Morrison a cura di Bruno Cartosio e Alessandro Portelli

Una sera a Harlem, dopo l'assegnazione del Premio Nobel, ho visto un cartello nella vetrina di una piccola libreria. Diceva: "Congratulazioni, Toni Morrison, la nostra amatissima" (our beloved"). Che effetto le fa quel "nostra"?

Non mi dispiace affatto. Anzi, mi fa piacere assumermi la responsabilità che si accompagna col fatto di essere rappresentativa. Non mi ci obbliga nessuno, e mi hanno avvertita più volte che poteva essere un peso troppo grande. Ma nei miei libri come nella mia vita io penso molto alle persone che non hanno mai potuto parlare, i ragazzi con le menti bloccate, nelle strade, nella droga. E penso al debito che ho verso le persone che hanno fatto delle cose da cui io ho tratto dei benefici. Penso che non sarebbe giusto dimenticare quel debito, e prendo su di me il debito di persone che non conosco. È importante esserne all'altezza; è importante per me sapere che la mia famiglia, mia nonna, il mio bisnonno, i miei antenati, non gradirebbero affatto che io diventassi una persona privata, disimpegnata, irresponsabile, solo perché sono una scrittrice di successo. La mia vita è facile in confronto a quello che hanno passato loro. Perciò quel cartello, "our beloved", è un segno di riconoscimento a cui tengo molto. Perché vuol dire che non sono sola. C'è stato chi ha fatto cose molto importanti affinché io non fossi sola e affinché potessi essere il più libera possibile. Questa libertà comporta obblighi, e mi dà forza: ci sono moltissime cose che non riuscirei a

sopportare, se dovessi farlo solo a mio nome.

I titoli con cui il "Corriere della Sera" e la "Repubblica" in questi giorni presentano le sue interviste mettono in evidenza la sua ricerca di un "paradiso dove la razza non conta". Alla luce di quello che dice sulla responsabilità collettiva e sull'identità, sul rapporto con gli antenati - sarebbe davvero un paradiso?

Lo vedremo dopo che avrò scritto questo libro. Perché voglio capire che effetto fa scrivere senza etichette razziali. Certe volte, per esempio in Hemingway, leggi: un cubano e un nero pasavano per la strada. Sono cubani tutti e due, ma il nero non ha nazione. La letteratura fa continuamente divisioni di questo genere: si capisce che i personaggi sono bianchi perché nessuno dice niente della loro razza. Allora io voglio eliminare le parole che segnalano la razza, forse non in tutto il libro ma almeno in alcune parti, e misurarmi con la sfida di creare un personaggio che il lettore senta di conoscere tanto a fondo da sapere tutto di lui, eccetto la razza. Voglio dire che la razza conta, ma che non ha significato.

Cioè, non ha significato intrinseco, è solo una costruzione storica e culturale?

Precisamente.

Esistono libri come The Uncalled di Paul Dunbar o Giovanni's Room di James Baldwin, che si sforzano

* Toni Morrison, vincitrice del Premio Nobel per la letteratura nel 1993, è autrice di romanzi -The Bluest Eye (1970), Sula (1973), Song of Solomon (1977), Tar Baby (1981), Beloved (1987), Jazz (1992)- e saggi (Playing in the Dark, 1992), tutti tradotti anche in

italiano. Questa intervista è stata realizzata a Milano il 22 novembre 1994. Su Toni Morrison, "Ácoma" ha pubblicato nel n. 1 il saggio di Giulia Scarpa, "Toni Morrison: la memoria, i fantasmi e la scrittura".

di superare la razza e ne sono in realtà ossessionati (Morrison ride). C'è molta più ossessione per la razza in Giovanni's Room che, mettiamo, in Jazz, dove la sua centralità è scontata. Non corre anche lei lo stesso rischio?

È un progetto molto ambizioso. Ho provato a farlo in un racconto, non molto ben riuscito, che si intitola "Recitatif" ed è un tentativo di usare il linguaggio in modo da evitare le etichette razziali. Parla di due bambine, una nera e una bianca, che sono cresciute in un orfanotrofio. Escono dall'orfanotrofio, crescono, si ritrovano da adulte, e io non dico mai se l'una o l'altra è bianca o nera. Tempo fa mi telefona una professoressa di Berkeley, che faceva un seminario su quel racconto; lei aveva sempre dato per scontato che A era bianca e B nera, finché una ragazza nera del suo corso le ha detto "guarda che ti sbagli, è il contrario". Così l'ha riletta, ne hanno discusso, poi mi ha chiamato per chiedermi chi aveva ragione, e mi ha fatto molto piacere perché il senso del racconto sta proprio nel fatto che richiede al lettore di fare i conti col bagaglio che si porta appresso. Puoi usare codici di classe come codici di razza: tutti danno per scontato che se i personaggi sono di classe media, allora sono bianchi; o se gli piace un certo musicista allora sono o l'una cosa o l'altra. Io volevo mettere in evidenza questi stereotipi, questo linguaggio codificato, questi presupposti seppelliti così nel profondo che non li vediamo nemmeno. Era un esperimento per vedere che cosa faceva il lettore col testo, più che per vedere chi è bianca e chi è nera. Comunque, aveva ragione la professoressa.

Perciò lei un'idea in mente su chi era bianca e chi era nera ce l'aveva.

Io lo so sempre. Precisamente.

Si potrebbe fare lo stesso esperimento col genere?

In un certo senso l'ho fatto, con l'io narrante in Jazz.

Io ho sempre dato per scontato che è una donna.

Lo so! (ride). E nera! Ma evitare le connotazioni di genere del linguaggio è un problema più grave

nelle traduzioni in francese o in italiano che in inglese, dove si può usare il neutro.

Infatti – se possiamo fare una digressione, vorrei parlare non solo delle traduzioni, ma della gestione complessiva del suo lavoro. Spesso ho avuto l'impressione che gli editori non si rendessero conto di che cosa avevano fra le mani. Lo si vede anche dalla scitteria delle prime traduzioni. Per esempio, le ultime parole di Nell in Sula – "all that time, all that time, I thought I was missing Jude" – in italiano vengono fuori "lo sapevo, lo sapevo che stavo perdendo Jude".

Ma è sbagliato! Che cosa deprimente

Capovolge tutto il senso del libro. Forse perché il traduttore era un uomo e per lui non aveva senso che Nell rimpiangesse più l'amica che il marito.

È terribile. Ho sentito storie spaventose sulle traduzioni. In una traduzione tedesca di *Sula*, nell'episodio in cui la madre stringe il naso alla bambina per non farglielo venire piatto, e le suggerisce addirittura di metterci una molletta, il traduttore la fa mettere sdraiata nel letto, prendere la molletta e mettersela sul naso. Lei quella molletta la odiava, non se la sarebbe mai messa addosso di sua volontà! Si prendono ogni sorta di libertà coi testi, ma è una cosa troppo difficile da controllare, paese per paese. Sono cose criminali, delitti veri e propri, perché nelle case editrici ci dovrebbero essere persone responsabili di assicurarsi che almeno il senso sia mantenuto.

Tornando alla questione della responsabilità: come mai continua a insegnare? Sente che fa parte del debito, dell'impegno preso? Che significato attribuisce al suo lavoro di insegnante?

È un lavoro che so fare. Non mi sono mai fidata di uno scrittore la cui vita non comprende il lavoro. Delle volte sogno di poter solo scrivere, senza lavorare; ma non credo che sarei adatta. Insegnare mi piace; mi porta via da certi pensieri, mi mette in condizione di dover essere attenta a tutti i nuovi sviluppi, alle nuove idee. Gli studenti ti tengono in forma – anche se sono faticosi, ed esigenti. Mi piace essere messa in discussione; altrimenti ho paura che diventerei troppo isolata, troppo introversa, troppo viziata, in un certo sen-

so. Credo sia più questione di carattere che del mestiere di scrivere, perché ci sono sia persone che fanno tutte e due le cose benissimo, sia altre che non ci riescono. Però io non riesco a scrivere e insegnare nello stesso tempo, perché il ragionamento analitico che devi usare quando scomponi la letteratura per insegnarla interferisce col modo di ragionare e di creare di cui ho bisogno quando scrivo un romanzo. Perciò c'è un conflitto in termini operativi, fra modi di pensare e di scrivere; ma insegnare mi piace, mi piace essere coinvolti.

Come le sembra l'università oggi in America? Che spazio è?

Credo che stia cambiando, più in fretta di quanto tanta gente non si renda conto. Io sono tornata all'insegnamento nel 1985 – fino all'83 ho lavorato nell'editoria – e la differenza fra gli studenti che trovai nell'85 e quelli del '92 è davvero notevole. Gli studenti del 1985 erano alla ricerca del lavoro più redditizio; oggi, persino a Princeton, dove tanti vengono da famiglie benestanti e sono tutti molto protetti e coccolati, tuttavia ne sento molti che dicono che non vogliono andare a Wall Street ma vogliono insegnare. Questa generazione di studenti ha una fame disperata di qualcosa che non sia solo l'acquisizione di oggetti. Non sanno che cosa cercano, non gli basta un po' di lavoro volontario estivo, e vogliono lasciare un segno, cambiare le cose. Anche se nessuno li incoraggia. Mi hanno raccontato che Jimmy Carter è andato all'università del Michigan a parlare del suo progetto Habitat, che consiste nel costruire case per i poveri. Ha preso la sala più grande del Michigan, settemila posti, ma sono venuti quindicimila studenti. Perché era una cosa che potevano fare; potevano andare da qualche parte, costruire una casa per una persona che ne ha bisogno. Non era una cosa "politica"; non sto dicendo che stanno costruendo un movimento politico. Ma non era egoistica; sono meno egoisti di quanto sembrano. Gli faceva piacere non di cambiare il mondo, ma di essere coinvolti in qualcosa nel mondo. E non vogliono avere niente a che fare con gli anni Sessanta, perché quel movimento è stato screditato – intenzionalmente screditato. È stato ridotto a "sesso droga e rock and roll", ed

è stata cancellata la sua bellezza, la sua importanza, la sua nobiltà. La lotta contro quella guerra, i diritti civili... È stato il miglior decennio della storia degli Stati Uniti.

E adesso tutti dicono, "ah, tutti i nostri problemi sono il risultato di quegli anni". Il linguaggio è totalmente distorto, tanto che la gente si vergogna persino a dire che ci è cresciuta, negli anni Sessanta. Non era solo una cosa bellissima in termini romantici: funzionava, funzionava davvero.

Ha fatto finire una guerra.

Precisamente. Ha fatto cadere interi regimi. Molte idee di oggi, come l'ambientalismo, sono parte di quell'eredità. Ma adesso si sforzano di farla a pezzi – non solo legislativamente o economicamente, o in termini di politica sociale, ma anche nel modo in cui la gente lo immagina, nei vestiti, nello stile... E c'è complicità da parte di quelli che adesso hanno cinquant'anni, che erano il movimento e che adesso, tanti di loro, sono indotti a vergognarsene, a vergognarsi della loro magnifica giovinezza. Ci vorrebbe gente come Hemingway o Fitzgerald, che erano capaci di scrivere della loro giovinezza e darle splendore, darle potere, tanto da renderla significativa per la generazione degli anni cinquanta. Questo non è successo per gli anni Sessanta e Settanta.

È per questo che la memoria è così importante nei suoi libri, per esempio in Beloved, dove il passato è anche presente...

E tu devi stare lì e guardarlo in faccia. O almeno provarci. E se non lo fai, se non hai almeno un minimo di dialogo col passato, non puoi capire il senso del presente. Tanto meno del futuro.

Lei è anche una madre. Non è facile far crescere dei figli, specie maschi, dandogli l'idea di un futuro possibile. È più difficile ancora per i neri?

Penso di sì, perché gli anni Sessanta e Settanta avevano davvero prodotto delle aspettative, e nessuno era preparato per il livello di successo che hanno avuto quei movimenti. Quando l'opposizione ha capito che cosa stava succedendo, ha preso misure draconiane per mettervi fine e per manipolarvi, per cambiarne completamente

il senso, anche con la complicità dei media. E c'è stato un crollo, una specie di crollo psicologico. Credo che i genitori abbiano smesso di dire le cose ai figli. C'è stata una frattura: una disperazione, una disperazione enorme. Sapete la battuta che circolava negli anni Ottanta: vince la partita quello che muore con più cose in mano. È un atteggiamento che entra nelle vene di una generazione, anche fra i poveri. Oggi negli Stati Uniti se non hai soldi sei un bambino, sei trattato come un bambino, sei totalmente dipendente. Ti concedono le cose o te le negano, ti dicono dove andare e dove non andare... Sei un bambino, un infante. I soldi sono l'unica cosa che ti fa adulto negli Stati Uniti. Quando era giovane mio padre, lui poteva dimostrare di essere un uomo in molti modi che non avevano a che fare con i soldi: poteva fare un lavoro ben fatto, andare a caccia, costruire una casa. C'erano cose che un adulto poteva fare, per sentirsi tale, anche se era povero. Adesso non c'è niente che puoi fare, eccetto possedere cose o fare figli. Le strade per diventare adulti sono pochissime: l'istruzione, il lavoro, fare figli. E l'idea che devi possedere un sacco di vestiti, o una macchina, è debilitante, è deprimente. Non c'è nessuna guida da parte del governo o dello stato che ti incoraggi a fare di meglio. Anche quando c'è un'ipotesi – come il piano di Clinton per un servizio sanitario nazionale, che piaceva a tutti – i bambini delle classi inferiori non possono permettersi di andare a scuola; e non solo i neri: parlo di classe, non di razza – hanno fatto finta che fosse tutto un imbroglio. Dicono che i programmi sociali sono tutti uno spreco: gli americani si sono fatti convincere che tutto quello che si meritano è uno spreco.

Il suo lavoro viene letto soprattutto come narrazione femminile, la storia della madre. Ma mi pare che ci sia anche dell'altro. Per esempio, in Beloved, ho l'impressione che la figura più eroica sia Denver, che è molto legata all'immagine del padre. C'è tutto questo aspetto della ricostruzione di un'identità maschile, modi alternativi di diventare uomini.

Quello che dite è importante per me, perché io non ho mai voluto scrivere un libro in cui c'erano solo maschi periferici che non contavano niente. Anche in *Song of Solomon*, per me era importante

che Pilate, la figura più forte e resistente, per dodici anni era stata cresciuta dal padre e dal fratello, e aveva imparato da loro un senso del proprio potere, dei propri diritti, della propria indipendenza. Quando dico questo alle donne, si seccano moltissimo. Dicono: "E Hagar? perché è così debole, con una madre simile?". Gli rispondo che Hagar non ha mai avuto quello che aveva avuto Pilate: è sempre stata totalmente isolata dagli uomini, così quando si è innamorata di un uomo ha perso completamente la testa. Non aveva fratelli, capite, non era mai stata in una casa dove c'erano degli uomini. Questo per me era importante anche rispetto al modo in cui le donne diventano donne. E naturalmente Denver, in quella casa blindata; ma la nonna le parla del padre, e lei aspetta che lui venga a prenderla. Questo le dà quel tanto di indipendenza che le permette di uscirne.

Ma suo padre non c'è, quindi deve imparare a gestire l'assenza.

Sì, si tratta proprio di questo. Per me, sono tutte domande, capite. Forse è perché ho avuto due figli maschi, sono divorziata, ho dovuto crescerli io. E mi sono domandata come fanno gli uomini a diventare – non maschi, ma uomini. Era appena morto mio padre, e io ne ho sofferto tantissimo, per molto tempo. Mio padre era una persona straordinaria, ma io non me ne rendevo conto, credevo che in vita mia avrei incontrato sempre uomini così. Ma mi ricordo che quando cominciai a scrivere *Song of Solomon* pensavo che forse non sarei riuscita a farlo bene perché i personaggi centrali erano maschi. E mi ricordo che pensai: chissà che cosa sapeva mio padre di queste cose. Cominciai a pensare a lui, agli uomini che conosceva, al suo ambiente; e a scrivere quasi come se lui fosse dietro le mie spalle, ma non in senso sentimentale. Sentivo che avevo accesso a delle conoscenze che altrimenti non avrei avuto, e se mi sporgevo un po' dalla sua parte potevo vedere le cose che vedevano gli uomini, le loro priorità, e renderli come persone complicate: potenti, vulnerabili, interessanti. Fanno errori, fanno cose giuste, e comunque sono in grado di crescere, come Milkman, e migliorare la qual-

ità della propria vita. Quel romanzo è in un certo senso la mia ricerca su che effetto fa crescere maschi.

Una ragione per cui mi aveva colpito quella parola, "nostra" nel cartello della libreria a Harlem è che più leggo Beloved e più ho la sensazione che lei usi la schiavitù anche come metafora di altri rapporti – la schiavitù è un rapporto in cui si posseggono delle persone, ma anche nella famiglia, o nella comunità, c'è possesso...

Essere proprietari dei propri figli – che è quello che pensa Sethe: “loro, gli schiavisti, hanno la proprietà dei miei figli? no, ce l’ho io.” La vera questione che c’è sotto la sua esperienza, quello che lei veramente impara, è che liberarsi è una cosa, ma diventare padroni di se stessi è un’altra.

La critica parla molto della sua ricerca del suono, della voce. Eppure gran parte del suo lavoro in realtà ha per argomento la scrittura. In Jazz mi sembra che il testo esplori fino a che punto si può arrivare nello scrivere la voce, nell’immettere voce nella scrittura, e conclude che si può arrivare solo fino a un certo punto, e non oltre.

(Ride) Sì, sono arrivata a quel punto. Ma quello che stavo veramente cercando di fare era creare una voce narrante che a mano a mano si problematizza e diventa quasi paralizzata come voce, così che non è più totalitaria, monocromatica, so-tutto-io... Comincia dicendo “La conosco, quella donna” – in una posizione di conoscenza – e poi finisce con un’epifania, dopo che è stata spogliata un poco per volta. In realtà volevo fare precisamente quello che dite, giocare il più possibile con quest’idea della voce narrativa rassicurante, affidabile, attendibile: un bellissimo autoinganno.

Parlavo anche in termini letterali, materiali, del suono: ci sono parti del libro in cui si mette in evidenza che è realmente impossibile scrivere i suoni (Morrison ride). Tutti leggono Jazz come un libro che parla di suono, di musica. A me invece, specie dopo che ci si rende conto che la voce narrante è il libro stesso, sembra che il testo dica: qui si parla di scrittura.

(Ride). Lo so: mi sono divertita ad aprire il libro con quell’onomatopea...

Che in realtà non si può scrivere.

Già. Non si può scrivere.
O la sai...

O sai che suono è, oppure ti chiedi: “che cos’è?”. Perché non si può scrivere. Eppure l’artificio rimane: si tratta di scrivere, cercare di scrivere, con queste ventisei lettere, queste cose che non si possono scrivere.

Ho due domande da parte dei miei studenti. Una è una studentessa che ha scritto una tesi di laurea su Beloved e The Scarlet Letter, e ha trovato una quantità di corrispondenze, tante che a un certo punto si è chiesta: me le sto inventando? Ha mai pensato a The Scarlet Letter, mentre scriveva?

No, ma adesso che mi ci fate pensare – le bambole... Hester... Può darsi. Qualcun altro mi ha detto la stessa cosa. Non credo che sia una lettura forzata: ci dev’essere qualcosa.

L’altra riguarda Sula e il rapporto col tragico. Lei ha studiato letteratura classica all’università; da dove viene il suo senso della tragedia?

Il mio uso del coro è influenzato dall’esempio della tragedia classica. Il senso del coro formale nella tragedia greca somiglia molto all’antifonalità, il *call-and-response* delle chiese o dei gruppi vocali neri: la gente della città o del quartiere che risponde, trasforma, spettegola, sussurra... Questo senso di stupore o di premonizione può essere presente nella voce narrante, o nella comunità stessa che segue l’azione o vi partecipa. Queste strategie narrative mirano a fondere i rituali culturali delle comunità nere con quello che so della forma della tragedia greca.

C’entra anche Faulkner?

Non nelle cose che scrivo, ma Faulkner l’ho studiato molto, e mi sono sempre sentita molto coinvolta dal suo approccio sperimentale. Il suo modo di dire attraverso le strutture, cose che il contenuto non potrebbe dire, è stato molto importante per me. Anche se non sempre condivido l’evoluzione dei suoi personaggi, il modo come ne sopprime alcuni e ne fa tacere altri.