

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE MODERNE
Dottorato di Ricerca in Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese
Ciclo:XXI
Settore scientifico disciplinare: L-LIN 10

IL TEATRO E DEREK WALCOTT
Prospettive postcoloniali e multiculturali

Presentata da:
Dottoressa MONICA VALCAVI

Coordinatore Dottorato

Chiarissima Professoressa
Silvia Albertazzi

Relatore

Chiarissima Professoressa
Rita Monticelli

Esame finale anno 2009

Il teatro e Derek Walcott.

Prospettive postcoloniali e multiculturali

Indice

CAPITOLO PRIMO: il teatro tra teorie semiotiche e teorie postcoloniali

1.1 Semiotica del teatro: metodologie di analisi testuale	5
Il testo tra scrittura e scena	7
Testo drammatico e testo spettacolare	9
Il segno del teatro	12
Il testo e il racconto.....	14
Il teatro come testo culturale.....	18
Testo teatrale e sincretismo	22
1.2 Prospettive antropologiche e interculturali	25
1.3 Lo spazio del teatro postcoloniale	33
La rappresentazione dell' <i>Altro</i> nel teatro.....	34
Le teorie postcoloniali nel teatro.....	40
<i>The Empty Space</i> , di Peter Brook: terzo spazio e nuove prospettive teoriche.....	43

CAPITOLO SECONDO: Il teatro in Derek Walcott

2.1 Teatro postcoloniale e teatro caraibico	49
2.2 La genesi del teatro di Walcott: “What The Twilight Says” e “Meanings”	60
2.3 Orientamenti critici; specificità del teatro di Walcott	72
2.4. TheTrinidad Theatre Workshop: la scrittura e la regia di Derek Walcott	81
nell'esperienza del teatro caraibico.	

CAPITOLO TERZO: Storie e parabole postcoloniali

3.1 Storie di eroi	90
<i>Henri Christophe</i> . L'eredità della tradizione : la storia e la letteratura	91
<i>Drums and Colours</i>	101
Dipinti e scene carnevalesche: strategie per una nuova storiografia.....	113
<i>The Haitian Earth</i>	117
La rivoluzione femminile: il corpo e la danza.....	122
3.2 Gli Anti-eroi: parabole di vita caraibica	125
<i>The Sea at Dauphin</i>	125
Postcolonialismo: spazio, linguaggio e caratterizzazione dei personaggi.....	126

Il teatro e Derek Walcott

L'eredità di J. M. Synge : <i>Riders to the Sea</i> e il tema religioso.....	139
<i>Ti-Jean and His Brothers</i>	141
La vicenda e i personaggi: la struttura della favola.....	143
Il patto con il diavolo.....	149
Il testo sincretico: influenze stilistiche e tematiche, strategie sceniche e linguistiche.....	155
La conquista di Ti-Jean: la ricezione, il canto e la parola.....	158
<i>Malcochon, or The Six in The Rain</i>	164
Il doppio, la trappola e la compassione.....	168
<i>Dream on Monkey Mountain</i>	172
La ricezione dell'opera. Rappresentazioni e recensioni	
La cornice psicologica: Fanon e Freud.....	174
Il sogno nel teatro.....	178
Il sogno di Makak	185
La scena e la poesia	190

CAPITOLO QUARTO: Il Sincretismo teatrale: riscritture, interculturalità e memoria

4.1 Incontri e scontri culturali	199
<i>O' Babylon!</i>	199
Rastafari e Babilonia	200
La vicenda di Rufus- Aaron: il dilemma esistenziale e individuale nello scontro tra due mondi.....	208
Rude Bwoy e Rufus- Aaron: il doppio dell'identità creola.....	213
<i>Beef, No Chicken</i>	219
I personaggi: comicità e umorismo.....	231
La trasgressione linguistica e i giochi di parole.....	232
Il senso tragico dei personaggi umoristici.....	237
Neo-imperialismo globale: i media nello spazio scenico.....	239
<i>The Last Carnival</i>	242
Carnevale e ricerca d'identità.....	248
Lo scontro culturale: imitazione e autenticità, centro e periferia.....	252

4.2 I luoghi della riscrittura: tradizione e innovazione

<i>The Joker of Seville</i>	257
Il mito di Don Juan.....	258
Le “nuove” avventure di Don Juan.....	260
Il Don Juan caraibico: le manipolazioni e la “traduzione” di Derek Walcott	269
Recitazione, rituale e appropriazione del testo.....	277
La digressione metateatrale.....	280
Il paesaggio di Juan: la città e il Nuovo Mondo.....	284
Il “Joker” di Derek Walcott.....	288
<i>Pantomime</i>	290
Origine e ricezione dell'opera	291
La ri-scrittura di <i>Robinson Crusoe</i> : il ribaltamento dei ruoli.....	301
La pantomima e il teatro.....	307
Il ruolo del teatro in <i>Pantomime</i> : <i>mimicry</i> e creatività.....	311

Il teatro e Derek Walcott

<i>A Branch of the Blue Nile</i>	316
Il palcoscenico e i sentimenti:vita e teatro.....	321
L'eteroglossia: la contaminazione linguistica e culturale.....	333
Il ruolo di Cleopatra per Sheila e Marylin: la recitazione tra imitazione e interpretazione.....	334
<i>The Odyssey. A Stage Version</i>	340
L' <i>Odissea</i> e l'epica: resurrezione e ritorno.....	341
L'intertestualità di Ulisse: colonizzatore e colonizzato.....	342
Il testo teatrale: il mito di Odisseo creolizzato.....	347
L' <i>Odissea</i> come esperienze personali e culturali di Derek Walcott.....	352
La rappresentazione italiana.....	359

4.3 Gli spazi della memoria

<i>Remembrance</i>	367
La costruzione del ricordo personale e la rappresentazione nel teatro.....	380
La memoria di Jordan: il legame con la cultura inglese.....	382
La speranza tra presente e passato:Anna, Esther e Mabel.....	385
<i>The Ghost Dance</i>	387
Il genere western e l'"Indian Theatre".....	388
I riferimenti storici.....	390
La vicenda in <i>The Ghost Dance</i> tra storia e finzione.....	391
Il teatro come rito di assimilazione della Storia americana: la <i>Ghost Dance</i> e la funzione del ricordo.	407
<i>Walker</i>	409
Memoria e scrittura della storia	409
Il teatro come spazio sincretico e multiculturale.....	421

Bibliografia	428
---------------------------	-----

Capitolo Primo

Il teatro tra teorie semiotiche e teorie postcoloniali

1.1 Semiotica del teatro: metodologie di analisi testuale

Le ricerche sul testo teatrale e sulla rappresentazione drammatica si sviluppano principalmente nel campo della semiotica e dell'antropologia teatrale. All'interno dello sviluppo degli studi semiotici si sono scontrate visioni distinte tra quelle cosiddette testo centriche e scenocentriche, per utilizzare la terminologia proposta da Patrice Pavis nel volume *L'analisi degli spettacoli*.¹ Questa spaccatura compare come elemento non trascurabile nella considerazione di un bilancio riguardante il punto di arrivo degli studi che si occupano di semiologia del teatro. L'articolo *Semiotics And Theatre, By Way of Introduction*, considera le diverse prospettive nella ricerca e i diversi risultati prodotti, alla luce delle collaborazioni tra i vari studiosi, a partire dalla metà degli anni '70.² Tenendo presente che la semiotica del teatro comprende principalmente analisi relative ai processi di comunicazione, si individuano due posizioni estreme rappresentate, da un lato, da un approccio che parte da una base testuale, come quella di Cesare Segre in *Teatro e Romanzo*, e, dall'altro, quella che considera come punto di partenza la *performance*, rappresentata da Frank Coppeters in *Performance and Perception*.³ Mentre l'attenzione di Coppeters si sposta sul momento performativo e la percezione da parte dello spettatore, l'analisi di Segre ritiene il testo centrale, considerato in uno schema comunicativo particolare della narratologia in cui si annulla l'"io" del narratore.⁴ Il punto di vista di Coppeters si concentra sulla ricezione e sull'esperienza vissuta dallo spettatore di fronte alla messa in scena, come scrive Christopher Olsen in "Theatre Audience Survey: towards a Semiotic Approach" in *New Theatre Quarterly* 71:

In performance theory, semiotics offers the possibility of measuring the response of audiences to a performance event using physical codes (...). In 1976 Frank Coppeters conducted a survey of audiences attending several productions of the People Show(...).⁵

Entrambe le posizioni delineano una realtà teatrale molto complessa costruita sulla base del testo, ma anche sulla realtà scenica e performativa, a sua volta intrecciata con la ricezione del pubblico e quindi con il contesto culturale. Altre importanti considerazioni dello studio del teatro, in particolare come riguardano l'espressione del corpo relativamente alla mimica e ai gesti dell'attore, come in Patrice Pavis⁶, il quale ha cercato di evidenziare il rapporto tra gli elementi corporei (segni materiali e tangibili

¹ Patrice Pavis, *L'analyse de spectacles*, Armand Colin, Parigi, 2005, (trad. It. *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, 2008)

² Ruth Amossy "Semiotics and Theater: By Way of Introduction", in *Poetics Today*, Vol. 2, no, 3, 1981, pp.5-10.

³ Frank Coppeters "Performance and Perception", *Poetics Today*, Vol. 2, no, 3, 1981.

⁴ Cesare Segre, "Contributo alla semiotica del teatro" (Cap. I), "Narratologia e teatro" (Cap. II), in *Teatro e romanzo* Einaudi, Torino 1984 (pp. 3-26) "A Contribution to the Semiotics of Theatre" in *Poetics Today*, Vol. 1, No. 3, 1980, pp. 39-48. (trad di John Meddemen)

⁵ Christopher Olsen, "Theatre Audience Survey: towards a Semiotic Approach" in Clive Barker, Simon Trussler *New Theatre Quarterly* 71, Vol. 18, Cambridge University Press, 2009, pp. 261-269, p. 262.

⁶ Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montréal de l'Université de Québec. 1976, "Problems of a Semiology of Theatrical Gesture." *Poetics Today* 2.3. 1981, 65-93.

della messa in scena) e il testo. Considerando questa polarizzazione iniziale tra testo e messa in scena, risulta chiaro che il punto di partenza nell'analisi del teatro non può essere univoca. Testo e scena sono due realtà composite che si integrano e compongono la complessa realtà del teatro. Si potrebbe dunque affermare che l' "antagonismo" tra testo e messa in scena non esiste, in quanto si tratta di due aspetti complementari di un universo plurimaterico e stratificato dove la parola scritta è contemporaneamente diffusa nella sua dimensione di oralità, dove i tratti assiologici di un personaggio, delineati nel testo drammatico, si incontrano o scontrano con la voce e il corpo dell'attore.

Considerare i testi teatrali di Derek Walcott in questo ambito di ricerca significa partire dall'esperienza della lettura, senza prescindere dalla loro rappresentabilità. La prima considerazione consiste nel vedere l'opera teatrale come un testo, senza dimenticare che il teatro scritto da Derek Walcott è il risultato dell'attività di un uomo di lettere, la cui profonda formazione letteraria e, soprattutto poetica, non può non lasciare che visibili tracce anche nelle opere di teatro:

I am primarily a Caribbean writer. I am obviously a Caribbean poet.⁷

Walcott si autodefinisce scrittore e poeta; le sue opere partono dall'approfondita conoscenza del linguaggio letterario, da una tradizione classica e dal contatto con il background delle Indie Occidentali. Il punto di partenza di questa ricerca è rappresentato dal testo drammatico scritto da Walcott, pur considerandolo, nella realtà del teatro, un elemento indispensabile per la realizzazione della messa in scena. Il testo drammatico, da un lato oggetto di indagini "narratologiche", appartenente ad un genere letterario, e dall'altro visto come *staged text*, definisce il campo d'indagine di questo studio, cercando di delineare le caratteristiche letterarie del testo senza perdere di vista l'esperienza di Walcott come uomo attivo e partecipe nella realizzazione dei suoi spettacoli. Cercheremo di chiarire anche come la realtà del testo, letteraria e linguistica, interagisca profondamente con la pratica spettacolare e come i due momenti si rendano l'uno necessario all'altro. Il punto d'inizio, in questo primo capitolo, è pertanto una disamina del testo teatrale e del rapporto tra testo e scena alla luce delle teorie semiotiche.

Il teatro di Walcott nasce dall'incontro di molteplici forze: dallo sguardo dell'autore alle contraddizioni sociali e culturali della sua terra, ma anche dalla bellezza del paesaggio tropicale; dal forte legame con i classici della letteratura inglese ed europea e dalla tradizione locale delle Antille. Oltre alla molteplicità di istanze tematiche che compongono la realtà ibrida del teatro di Derek Walcott, è possibile percepire il legame tra i due generi prediletti dall'autore: teatro e poesia, spesso generati in un "terreno comune", come sottolinea Edward Baugh in *Derek Walcott*:

Walcott sees himself as, essentially, the poet. He speaks out of a reverential belief in poetry as a well-nigh sacred vocation. (...) But the Nobel lecture had opened with a theatrical image.(...) Interviewers have raised with Walcott the question of the relationship between his poetry and his plays. In his answers, he has remarked the common ground of the two(...)⁸

Prima di fondare la sua compagnia teatrale a Trinidad, e prima di essere anche regista, Walcott ha plasmato le sue opere di teatro sulla pagina, semplicemente scrivendole. Per Derek Walcott, l'opera teatrale nasce anche e, soprattutto, dalla scrittura. Non è l'unico autore di teatro che percepisce questo rapporto in maniera sbilanciata verso il testo. In "Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text", saggio inserito nella raccolta dedicata a Samuel Beckett, *The Cambridge Companion to Beckett*, l'autore, Michael Warton, cita le parole di Beckett a proposito della rappresentazione delle sue opere

⁷ Derek Walcott in "The Art of Poetry", Edward Hirsch, in *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Robert D. Hamner, Washington, Three Continents Press, 1993, pp.63-83.

⁸ Edward Baugh *Derek Walcott*, Cambridge University Press, p. 2.

più famose

... the best possible play is one in which there are no actors, only the text;⁹

nello stesso saggio, Warton riferisce anche il fatto che Beckett, pur cercando di lasciare libertà interpretative e performative agli attori e ai registi relativamente alla messa in scena delle sue opere, si mostrava desideroso di controllare la performance.¹⁰ In un secondo saggio, dello stesso volume, di Ann McMullan, "Samuel Beckett as Director: the Art of Mastering Failure", viene descritto l'atteggiamento dell'autore in rapporto alla rappresentazione di *Endgame*, in cui Beckett con rigore, puntualizza la necessità di seguire alla lettera le sue *stage directions*. In riferimento a *Waiting for Godot*, l'autrice spiega come Beckett disponesse di idee precise in rapporto alla recitazione dell'opera, e di come la prima produzione di *Godot* rendesse visibile il fatto che Beckett avesse creato un "sistema visuale che funzionava come contrappunto ai temi e motivi presenti nel testo".¹¹ L'esempio di Samuel Beckett, trattandosi di uno dei nomi più autorevoli nella tradizione del teatro, autore di testi rappresentativi di mutamenti culturali, ci permette di considerare la complessità intrinseca nel rapporto che lega l'autore di teatro, non solo al suo testo scritto, ma alla rappresentazione come momento di ricezione da parte del pubblico.

Affrontando questa continua e necessaria interazione tra testo scritto e rappresentazione teatrale, cercheremo di considerare le possibili definizioni di testo e la relativa realizzazione scenica, analizzando come questi due aspetti interagiscono per strutturare una realtà complessa, spesso suscettibile di modifiche e rivisitazioni teoriche. Inoltre, questa complessità si mostra ancora più intricata nel contesto culturale e letterario postcoloniale, dove i segni linguistici ed extralinguistici, i messaggi e quindi la comunicazione stessa, sono carichi di contenuti ambivalenti, ibridi, derivanti da incontri/scontri di culture.

1.1i Il testo tra scrittura e scena

Nella sua definizione più generale il testo si delinea come: catena di enunciati legati da vincoli di coerenza(...) gruppi di enunciati emessi contemporaneamente sulla base di più sistemi semiotici.¹²

Utilizzando un'altra definizione di Umberto Eco, dal *Trattato di semiotica generale*, il testo, restringendo il campo di discussione a quello drammatico, può essere considerato un "testo estetico" in quanto, come l'autore ci informa a proposito delle caratteristiche comuni a vari tipi di testi estetici, esso conduce ad un' "ipercodifica estetica" sia dal punto di vista espressivo sia nel contenuto, precisando come l'esperienza estetica porti ad una continua segmentazione ed ulteriore amplificazione del significato. Utilizzando lo schema di Hjelmslev, Eco dimostra che la fruizione di un testo estetico conduce inevitabilmente ad un allargamento del continuum, sia espressivo che dei contenuti, "ipercodificando" in tal modo il linguaggio del testo estetico.¹³ Tuttavia, esistono diversi tipi di testi estetici, romanzo e poesia, oltre al dramma, spesso analizzati come "generi letterari", che già la cultura

⁹ M. Warton "Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text" in *The Cambridge Companion to Beckett*, John Pilling (ed.) Cambridge University Press, 1994. p. 68.

¹⁰ *Ibid.* p. 67.

¹¹ *Ibid.* pp. 196-197

¹² Umberto Eco, *Semiotica e Filosofia del linguaggio*, Einaudi Torino 1964, p. 64.

¹³ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975. pp. 335.337.

greca, con Platone e Aristotele aveva delineato, definendo la differenza tra "genere mimetico e drammatico" e "espositivo e narrativo"; in particolare Aristotele, nella *Poetica*, restringe il campo dello studio dei generi alla forma drammatica della tragedia, definendo le regole relativamente al metro, quindi la struttura del verso, i personaggi e le unità riguardanti il tempo, lo spazio e l'azione. La priorità data alle forme epiche e drammatiche, che, come vedremo meglio in seguito pervadono la sostanza degli scritti aristotelici, la si ritrova moltissimo secoli dopo in Goethe, poeta e drammaturgo tedesco. Epica, lirica e dramma possono essere compresenti in unico testo che racchiuderebbero "die echte Naturformen der Dichtung".¹⁴

Fino dai tempi più antichi, per giungere al classicismo e idealismo tedesco che, con Hegel ha cercato di teorizzare le caratteristiche del genere drammatico ed epico, si è sempre considerato il teatro, nella sua forma scritta, un genere letterario "alto", superiore forse ad altri generi e sottogeneri. Con lo sviluppo e la nascita del romanzo, a partire soprattutto dal Settecento in Inghilterra e poi nell'Ottocento in tutta Europa, il centro d'interesse dei teorici diventa il genere narrativo e la sua potenzialità di rispecchiare le problematiche sociali e poi psicologiche. Tuttavia non si può negare che il teatro, in particolare grazie alle nuove sperimentazioni del Novecento del Teatro dell'Assurdo, di Ionesco e Genet in Francia, di Pinter, Osborne in Inghilterra, di Peter Weiss in Germania, per nominarne solo alcuni, affiancati e poi seguiti dalle opere degli autori postcoloniali, vincitori di primi Nobel, tra cui anche Walcott, non abbia di fatto mai smesso di essere un testo "estetico" importante, in cui sia la ricerca linguistica che quella rappresentativa, ha prodotto risultati altisonanti. Il genere drammatico si esprime attraverso un testo estetico, per il quale valgono le regole individuate da Eco nel *Trattato* e che, dipendendo dalla rappresentazione scenica, presuppone una continua amplificazione e segmentazione dei propri significati.

Un'ulteriore definizione di testo è elaborata da Cesare Segre, come "metafora che vede il complesso linguistico del discorso come tessuto",¹⁵ espressione che rimanda all'analogia tra il discorso narrativo e la trama di un tessuto. Nella definizione di Segre compare il concetto di testo come "narrazione". Segre infatti lo definisce un "discorso" strutturato da un "tessuto linguistico".¹⁶ Se si esaminano le definizioni di Eco e di Segre non si può fare a meno di notare l'uniformità nel riconoscere che il testo è generato da parole organizzate secondo regole precise (enunciati/discorso), a loro volta concatenate da rapporti di coerenza (vincoli di coerenza/"tessuto"). Nella semiotica teatrale esiste una seconda importantissima definizione: quella di testo spettacolare, in base all'analisi di De Marinis. La definizione di testo spettacolare sottolinea l'"ampiezza" del testo, ora non più solo costruito dalle regole dell'enunciato scritto, ma legato alle specificità della messa in scena. Il testo teatrale da un lato contiene caratteristiche estetiche e letterarie, che possono essere individuate dall'analisi narratologica, dall'altro esso è dotato di segni extralinguistici che lo pongono in una dimensione extra-letteraria, la quale rimanda ad un sincretismo in cui interagiscono diverse forme comunicative che formano lo spettacolo.

¹⁴ Johann Wolfgang von Goethe : "es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie, die klar erzählende, die enthusiastisch aufregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama." in *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans*, citazione derivata del riferimento in Cesare Segre *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino Einaudi 1999. pp. 235-240. (trad. cit da Goethe. "le vere forme naturali della poesia).

¹⁵ *Ibid.* p. 338.

¹⁶ *Ibid.* p.338.

1.1ii Testo drammatico e testo spettacolare

In *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Segre analizza tutte le tipologie testuali da un punto di vista comunicativo. A differenza di autori che hanno negato l'appartenenza del teatro alla letteratura, come Pietro (1969) e Mounin (1970), rigettando la possibilità della comunicazione linguistica in ambito teatrale, data la mancanza di feedback,¹⁷ Segre offre un modello di comunicazione teatrale che, basandosi sull'esistenza fisica degli attori, rapporta i dialoghi testuali al contesto "reale" della comunicazione.¹⁸ Oltre al rapporto tra testo e scena, realizzato in parte dalla presenza dell'attore come condizione necessaria della comunicazione teatrale, esistono rapporti comunicativi interni al testo letterario, individuabili in base alle teorie della comunicazione letteraria postulate da Jakobson:

Analizziamo i fattori essenziali della comunicazione linguistica; ogni atto linguistico implica un messaggio e quattro elementi circostanziali: il trasmittente, il ricevente, il contenuto del messaggio e il codice utilizzato.¹⁹

Considerando la relazione tra mittente e destinatario, Segre analizza il testo drammatico come quello in cui si genera un rapporto comunicativo costruito attraverso il "ricorso ad Io e TU mimetici"²⁰, riconoscendo che il testo teatrale scritto presuppone la presenza di "discorsi e gesti". Segre sottolinea l'importanza delle didascalie, degli "a parte" del personaggio (IO mimetico) per comunicare direttamente al lettore o al pubblico informazioni che devono essere nascoste ad altri personaggi o, come li definisce Segre, TU mimetici.²¹ Questi elementi sono per Segre molto importanti in quanto spezzano la normale possibilità di scambio di battute che avviene nello spazio deittico della rappresentazione. L'analisi del testo drammatico operata da Segre mette in luce che il livello di comunicazione è doppio, in quanto considerando i monologhi e gli a parte, il personaggio evita la comunicazione diretta con altri personaggi della storia inseriti nello spazio scenico, e, talvolta, si rivolge direttamente allo spettatore. Queste osservazioni si rapportano alla volontà di Segre di guardare al testo drammatico come un testo che ha caratteristiche narrative e può essere analizzato secondo il metodo attanziale applicata al testo narrativo.²² Il testo drammatico oltre a condividere caratteristiche specifiche relative ai processi comunicativi presenti in altri tipi di testi letterari è, tuttavia, quello dove la "riproduzione è diretta" e quello dove esiste il "minimo di strumentalizzazione e emozionalizzazione".²³ Il testo drammatico, data la presenza fisica dell'attore, si rapporta ad una realtà concreta: quella mimetica, ma anche quella data dalla materialità della scena. Il rapporto tra testo e messa in scena risulta la parte più complessa di tutta la ricerca semiotica. Che relazioni esistono tra testo e spettacolo? Il testo è prescrittivo rispetto alla scena? Esistono diverse posizioni.

Lo studio di de Marinis in *Semiotica del teatro* pone l'accento sulla necessità di evitare di considerare il testo drammatico come fonte privilegiata dello spettacolo, e citando ancora Eco, sottolinea che il linguaggio non ha il potere esclusivo della comunicazione. Infatti il testo drammatico non può essere la struttura profonda dello spettacolo, sussistendo altri importanti elementi da tenere in considerazione.

¹⁷ Cesare Segre, "Contributo alla semiotica del teatro", op. cit.

¹⁸ *Ibid.* p. 44.

¹⁹ Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, 2005, p.8.

²⁰ Cesare Segre, *Contributo alla semiotica del teatro* ", op. cit ("A Contribution to the Semiotics of Theatre", cit p. 17.)

²¹ *Ibid.* p. 18.

²² Cesare Segre *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1999, p. 245.

²³ *Ibid.* p. 253.

Rifacendosi alle teorie di Franco Ruffini, De Marinis puntualizza l'impossibilità di affidare al testo letterario un ruolo primario, relegando lo spettacolo a quello secondario e derivativo del testo drammatico scritto.²⁴ Passando in rassegna i diversi approcci testo- centrici, De Marinis afferma che "il teatro avvolge" il testo scritto,²⁵ andando quest'ultimo, a posizionarsi non tanto in una gerarchia bensì in un insieme di codici e segni che compongono un testo più ampio fatto di parole, gesti, movimenti, oggetti e relazioni che costituiscono il testo spettacolare. L'analisi di De Marinis evidenzia che il testo scritto non è una "prescrizione" di ciò che dovrà essere la relativa messa in scena, al contrario la "transcodificazione spettacolare" è irreversibile, in quanto tra il testo drammatico e quello che viene definito "metatesto spettacolare", sussiste un rapporto di diversità e incommensurabilità. Questo rapporto non riguarda semplicemente le battute dei personaggi bensì le didascalie, a causa del loro linguaggio non-notazionale che non soddisfa i requisiti semantici. La specificità testuale del fatto teatrale, per De Marinis, non è riscontrabile solo nel testo drammatico, ma anche in quello che ha definito come testo spettacolare; in tal modo, si giunge a concepire una certa autonomia della messa in scena rispetto al testo drammatico. De Marinis definisce quindi il testo spettacolare come:

(...) l'altro terminale della transcodificazione scenica: lo spettacolo(...).Parlare di un testo spettacolare significa che sia possibile considerare lo spettacolo teatrale come un testo, sia pure un caso limite di testo, e quindi configurare una semiotica del teatro in termini di analisi testuale.²⁶

Individuando così il testo spettacolare come oggetto semiotico, si ricercano i rapporti di coerenza e di compiutezza non solo delle parti linguistiche ma anche degli altri codici non verbali. Nella conformazione del testo spettacolare confluiscono una molteplicità di codici, che rendono il testo spettacolare un:

oggetto teorico(...) cioè (...) fatto teatrale considerato secondo una pertinenza semiotica e testuale, (...). Possiamo dire, quindi, che il testo spettacolare è un modello teorico dello spettacolo-fenomeno osservabile, da assumersi come principio esplicativo del funzionamento di quest'ultimo in quanto fenomeno di significazione e di comunicazione. Si tratta, perciò del modello teorico di un solo aspetto dell'oggetto-spettacolo: l'aspetto testuale.²⁷

Considerando l'approccio "scientifico" di una delle voci più autorevoli nel campo della semiotica teatrale, come quella di De Marinis, emerge la considerazione del testo scritto come elemento costitutivo dello spettacolo, ma non come quello centrale. Il testo drammatico si compone di regole basate sulla lingua ed i segni linguistici, nel contesto rappresentativo, si rapportano in maniera costante ad altre tipologie di segno. Questo tipo di analisi, suggerita da De Marinis, considera l'integrazione del testo drammatico in una dimensione più ampia, ovvero la realizzazione scenica; tuttavia, il modo di percepire l'analisi del testo -- drammatico e spettacolare -- si basa sulla "lettura" degli elementi costitutivi del fatto teatrale, siano essi testuali che scenici. La questione del rapporto testo drammatico/testo spettacolare è centrale anche nell'opera di Keir Elam, *Semiotica del teatro*, dove ci si pone il problema cruciale di quanto il testo scritto possa o meno vincolare la performance, e se esista un modello performativo inserito nella natura stessa del testo drammatico.²⁸ Anche Elam lascia il problema

²⁴ Marco De Marinis *Semiotica Del Teatro*, Bompiani, Milano, 2003, p. 32

²⁵ *Ibid.* p. 35.

²⁶ *Ibid.* p. 36.

²⁷ *Ibid.* p.36.

²⁸ K. Elam *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London , New York, 1980, (trad. it.) *Semiotica del Teatro*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 217.

aperto, non dando indicazioni di quanto possa essere prioritario il testo scritto sulla rappresentazione o viceversa, ma piuttosto indicando che "esistono reciproci vincoli che costituiscono una poderosa *intertestualità*".²⁹ Ed è proprio questa intertestualità l'anima di molti testi teatrali di Derek Walcott, non solo per le ragioni individuate da Elam, ma anche perché oltre all'interazione transcodificata tra testo scritto e la relativa performance, ogni opera porta in sé altri testi e altre rappresentazioni a cui l'autore, prima, la compagnia teatrale successivamente, si sono riferiti. Il rapporto tra testo e scena, ancora una volta abbraccia un campo aperto, un'indagine ampia e complessa, non definitiva e quanto mai interessante date le diverse posizioni che tale discussione sviluppa. Partendo da una diversa prospettiva, lo studioso francese Patrice Pavis affronta lo stesso problema del rapporto tra testo e messa in scena. Nel capitolo "Il testo (e)messo in scena" del volume *L'analisi degli spettacoli*, l'autore distingue tra lo studio della messa in scena di un testo da quello del testo come emesso in scena. L'analisi di Pavis parte da un approccio incentrato sulla realtà dello spettacolo, cioè la transcodificazione del testo sulla scena e l'analisi di come il testo è "pronunciato, enunciato *emesso* in scena".³⁰ Pavis puntualizza che il testo pronunciato è una versione "concreta e vocale", ed è già integrato in una messa in scena, poiché l'attore (...) l'ha già messo in voce, realizzando *ipso facto* una messa in scena vocale che fa del testo drammatico l'oggetto di una rappresentazione.³¹

Nella stessa sezione, l'autore riflette anche sul rapporto tra la lettura del testo drammatico e la sua messa in scena, sulla fruizione dello spettacolo da parte dello spettatore, giungendo a sottolineare che l'analisi classica dello spettacolo occidentale (...) si fonda su una versione finale, piuttosto stabilizzata, del lavoro teatrale che non si preoccupa tanto dei motivi esatti delle scelte estetiche degli artisti.³²

In questo senso si delinea la relazione tra il testo drammatico e la scena. Pavis infatti afferma la necessità di distinguere il testo letto (la lettura del testo anche silenziosa) da quello recitato³³. Il testo letto è "attivato nell'atto della sua percezione, ma in maniera individuale e silenziosa"³⁴, a differenza del testo recitato, che può essere "ascoltato" solamente o anche "visto", dove l'analisi si inserisce pertanto nell'individuazione di codici e segni, che sfuggono alla sola linguistica, in quanto includono quelli paraverbali, gestuali e visivi. La comprensione del testo letto non può tuttavia prescindere dal rapporto con la rappresentazione. La complessità di definizione del testo si concentra pertanto -- al di là di visioni testo o sceno-centriche -- sulle molteplici percezioni e prospettive di tale realtà testuale, che rimandano ad ulteriori analisi che, a loro volta, devono tenere conto della compresenza di segni e codici che interagiscono simultaneamente sulle capacità percettive. Il teatro -- testo e spettacolo -- racchiude una indefinita molteplicità di segni, che da una parte vanno a comporsi in una realtà testuale scritta, come testo drammatico plasmato da segni puramente linguistici, e dall'altra di segni extralinguistici, visuali, musicali che, come ha indicato Kowzan, vanno a comporre la modularità sincretica del testo spettacolare.

²⁹ *Ibid.* p. 218.

³⁰ Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, op.cit. p. 240.

³¹ *Ibid.* p. 243.

³² *Ibid.* p. 245.

³³ *Ibid.* p. 246.

³⁴ *Ibid.*

1.1.iii Il segno del teatro

Il riferimento alla frase di T. Kowzan "tutto è segno a teatro",³⁵ racchiude la consapevolezza dell'interazione multipla degli oggetti comunicativi che compongono tutto la realtà testuale e spettacolare del teatro. Come afferma Keir Elam in *Semiotica del teatro*, Kowzan non solo ha riproposto le linee di pensiero dello strutturalismo, nella catalogazione di tutte le varie tipologie di segno, ma ne ha anche messo in evidenza la loro forza connotativa.³⁶ L'idea suggerita da Elam è quella della trasformabilità del segno poiché esso può racchiudere caratteristiche simboliche, iconiche e di indice. In tal senso il segno non solo "indica" l'oggetto che esso denota direttamente, ma si riveste di ulteriori elementi di significato che possono essere associati a tale segno o da esso raffigurati.³⁷ E' interessante inoltre capire come gli elementi che compongono il significato del segno interagiscono e si incrociano nei vari livelli della significazione stessa, ad esempio il livello simbolico può a sua volta diventare indice attraverso un'immagine iconica. La stratificazione del segno teatrale è talmente complessa da indurre un altro importante teorico della semiotica teatrale, Franco Ruffini, a delineare segni parziali, segni globali e segni finali come portatori dei valori connotativi.³⁸ Sempre in riferimento alla classificazione dei segni ad opera di Kowzan, Ruffini riporta l'esempio del "movimento scenico dell'attore", il quale, in rapporto allo spazio, come materia d'espressione, potrebbe "ascrivere il suo significante al campo semantico di un codice iconico più che prossemico",³⁹ anche se tuttavia i due piani semantici si sovrappongono. Ruffini quindi è propenso a vedere la realtà segnica del teatro come una "compresenza di codici", affermando che "la linea significante dello spettacolo non è rintracciabile in un solo codice".⁴⁰ Da qui emerge la complessità legata all'analisi del segno, in quanto non è possibile, in tal senso, individuare il suo diretto significante, bensì tale segno si costituisce con l'intervento simultaneo di più codici portando ad una continua messa in discussione della nozione stessa di significante.⁴¹ Si concretizza la visione del segno di teatro come un valore plasmabile sia dal dato linguistico che da quello visuale e quindi oggetto di indagini multiple che coinvolgono sia l'aspetto di significante e significato ma anche di rilevanza extralinguistica il cui significante è modellato da valori simbolici e connotativi, cioè in maniera meno diretta e automatica rispetto all'analisi strutturalista di De Saussure. Già a proposito del linguaggio poetico, la studiosa Julia Kristeva ha messo in evidenza la coesistenza del semiotico e del simbolico in *La rivoluzione del linguaggio poetico*. Kristeva ipotizza la dissoluzione della distanza tra le due posizioni all'interno delle teorie linguistiche, delineando come le due modalità, nell'individuazione del rapporto tra significante e significato, siano inseparabili nel processo della significazione che costituisce il linguaggio, includendo in tale dialettica anche "sistemi significanti non verbali" come ad esempio la musica.⁴² Kristeva considera come il soggetto -- semiotico e simbolico -- produca sempre un'interazione delle due modalità espressive nella composizione di un dato significato; pertanto da una parte la esiste una componente psicologica, che Julia Kristeva spiega riferendosi alle teorie freudiane, e dall'altra esiste la componente legata alla semiosi, quindi alle

³⁵Tadeusz Kowzan, *Le signe au théâtre*, in "Diogenès", 61, 1968, pp. 59-90

³⁶ K. Elam, op. cit. p. 27.

³⁷ *Ibid.* pp. 28-29.

³⁸ Franco Ruffini *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Bulzoni, Roma, 1978, pp. 69-70.

³⁹ *Ibid.* p. 72

⁴⁰ *Ibid.* p. 110

⁴¹ *Ibid.* p. 115.

⁴² Julia Kristeva *La Rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, 1979, p. 28.

"strutture profonde" che contengono le relazioni logiche, modali e di locuzione nell'atto linguistico. Secondo l'autrice l'incontro tra questi momenti, che interagiscono nella composizione del significato, produce una rivoluzione del linguaggio poetico, creando un testo che, come dispositivo semiotico (...) sconvolge la normatività del linguaggio, della comunicazione, il lessico, la sintassi i rapporti contestuali, le istanze soggettive.⁴³

Questa "trasgressione" testuale, che Kristeva vede realizzarsi nelle avanguardie poetiche di Mallarmé e Lautremont, è di per sé già una realtà nella comunicazione del testo teatrale. Questa sostanziale interazione tra il semiotico e il simbolico porta ad una costruzione "mutidimensionale" del segno teatrale in cui si livellano la parola (prima scritta poi pronunciata), il movimento dell'attore, la sua gestualità, il modo di presentarsi, la scenografia dove si misurano parole e gesti, la musica ed eventualmente anche la danza. Il segno teatrale è un'iperbole di significati dove il semiotico ed il simbolico interagiscono creando un'energia simultanea di significati che derivano sia dall'espressione diretta sia da pulsazioni meno facilmente individuabili. In un articolo di Paolo Fabbri "Le forze del segno", incentrato sulla visione di Artaud, l'autore presenta la concezione del teatro dello stesso artista. In Artaud anche il corpo umano diventa un segno, in quanto la lingua non è sufficiente ad esaurire il "linguaggio fisico" di ciò che avviene sulla scena.⁴⁴ Il riferimento ad Artaud è necessario poiché in *Le théâtre et son double* Artaud ha elaborato una vera e propria teoria del linguaggio teatrale. Le teorie di Artaud sottolineano la necessità di evitare la priorità del testo letterario rispetto alla rappresentazione. La concezione di autonomia del linguaggio teatrale proposta da Artaud presuppone la considerazione della parola nella sua forza vocale e vibratoria, cercando di delineare una realtà scenica in cui spazio, comunicazione e gesto concorrono a formare una realtà unica e indipendente dal testo letterario. Artaud ha parlato di una concorrenza di segni teatrali che portano alla creazione di un segno poetico e magico.⁴⁵ Forse appare un po' ingenuo, ma la concatenazione di significati e la stratificazione delle modalità comunicative prodotte sulla scena teatrale, l'inafferrabilità del sincretismo parziale o totale della scena e del suo testo non possono che non rendere elusivo tale segno, tanto che la parola "magia" sembra essere quella che meglio descrive l'irriducibilità del segno del teatro. Nella tradizione del teatro occidentale, questa consapevolezza del carattere magico e inafferrabile del segno teatrale è ben presente anche in Shakespeare. In *The Tempest*, il mago Prospero, alter-ego dell'autore e creatore del testo, che attraverso i suoi incantesimi manipola gli eventi e i personaggi a sua discrezione, sa bene, come rivela nel monologo finale, che tutto ciò che ha creato (metafora del testo teatrale) è un gioco di finzione. Tutto, parole e oggetti, così come le persone-personaggi sono irreali, e sono segni magici che evocano un mondo "fatto della stessa materia dei sogni".⁴⁶ D'altra parte, è vero anche il contrario: Prospero, come il suo autore e come tutto ciò che crea e che rappresenta sulla scena è concreto, ed il vero e l'unico creatore della sua storia. Prospero, metafora del drammaturgo ma anche del regista, non solo "gioca" con quella lingua di cui è conoscitore e padrone, ma ne utilizza la magia per creare i suoi incantesimi (le scene) e per manipolare i personaggi a suo piacimento, dirigendo le loro azioni verso una risoluzione finale (intreccio e regia). Quello di Prospero -- guidato a sua volta dal vero autore -- è un *plot* che si affida alla lingua, intesa come espressione verbale, parola pensata e pronunciata, per poi andarsi a comporre in una struttura più ampia, magica se vogliamo, quella della composizione di una

⁴³ *Ibid.* p. 568.

⁴⁴ Paolo Fabbri "Le Forze del segno", in Rivista dell'Associazione Italiana degli Studi semiotici On-line, in <http://www.paolofabbri.it/articoli/forze.html>, pp. 1-11.

⁴⁵ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* Gallimard, Parigi, 1938, trad. it, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000.

⁴⁶ "we are such stuff as dreams are made on" in William Shakespeare *The Tempest*, Act IV, scene I, The Folger Shakespeare Library, Washington Square Press, New Yor, 1994, p. 165.

storia in cui non solo le parole, ma anche i volti e le espressioni, la musica, il movimento e lo spazio sono elementi di una narrazione.

1.1.iv Il testo e il racconto

Come già accennato all'inizio di questo capitolo, il testo drammatico possiede una sua specificità linguistica e letteraria, essendo anche lo spazio della narrazione.

In tal senso, come già accennato, il testo drammatico e il testo spettacolare rientrano nella categoria di "testi estetici", in cui esiste una "manipolazione dell'espressione e riassetto del contenuto, producendo una "nuova visione del mondo".⁴⁷ Eco collega immediatamente le caratteristiche legate alle modalità espressive di un testo estetico alla creazione di una nuova cultura, relazione che si rileverà centrale nella nostra analisi a proposito del teatro di Walcott. Parlando del testo estetico Umberto Eco sottolinea le potenzialità di deviazione dalle regole del codice data l'ambiguità e l'autoriflessività del messaggio poetico, come già aveva puntualizzato Jakobson a proposito delle funzioni linguistiche⁴⁸. L'ambiguità dei messaggi caratterizzanti il testo estetico, nel caso del testo drammatico e spettacolare, si ricollega a quanto analizzato a proposito dei segni teatrali e della loro molteplicità espressiva. Eco spiega come la violazione del codice, messa in atto dal testo estetico, giochi sia sull'espressione che sul contenuto, manipolando i valori fonetici, ad esempio nel linguaggio poetico, o altri elementi sostanziali dell'espressione, agendo direttamente anche sul piano del contenuto. Tali mutamenti sono individuati da Eco come continui e funzionali nel testo estetico e riguardano principalmente una trasformazione del codice.⁴⁹ Il mutamento di codice prodotto dal testo estetico, porta ad una tensione abducente relativamente all'atto della fruizione del testo stesso (il momento in cui si percepisce tale oggetto estetico) che Eco identifica come "fuga semiotica" provocata da una "struttura multilivellare dalle connessioni labirintiche, le denotazioni si trasformano in connotazioni e ogni elemento non si arresta al suo interpretante immediato".⁵⁰ Interessante è ancora la possibilità del collegamento tra le parole di Eco e la definizione del segno teatrale, ma forse maggiormente la conferma, data la necessità della fruizione nella tensione abducente, che il testo estetico è un testo comunicativo:

La definizione semiotica del testo estetico provvede pertanto al *modello strutturale di un processo non strutturato di interazione comunicativa*. Al destinatario viene richiesta una collaborazione responsabile. Egli deve intervenire a colmare i vuoti semantici, ridurre la molteplicità dei sensi, a scegliere i propri percorsi di lettura, a considerarne molti a un tempo - anche se mutuamente incompatibili - e a rileggere lo stesso testo più volte, ogni volta controllando presupposizioni contraddittorie. Il testo estetico diventa così la fonte di un imprevedibile atto comunicativo".⁵¹

Il testo estetico, in quanto testo teatrale, si presuppone pertanto la creazione di messaggi attraverso il racconto e la modulazione di una storia. Anche nel teatro dell'assurdo, dove regna la tendenza ad annullare la storia, o comunque l'intreccio, non si può prescindere dalla domanda "cosa è raccontato?" e/o "cosa avviene sul palcoscenico?". La comunicazione del teatro parte dal testo drammatico per estendersi -- attraverso l'attualizzazione di diversi segni e codici -- a quello spettacolare. Anche in

⁴⁷ Umberto Eco, *Trattato di Semiotica generale*, op. cit. p. 329.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *ibid.* p. 339.

⁵⁰ *Ibid.* p.341.

⁵¹ *Ibid.* P. 343.

questo caso si può quindi considerare l'atto comunicativo sia dal punto di vista della performance, ma anche dal punto di vista letterario e linguistico. Discutendo gli aspetti legati alla comunicazione teatrale, Elam chiarisce che trattandosi di teatro, "la significazione teatrale non è riducibile ad un insieme di rapporti binari fra i singoli veicoli segnici e il loro significati individuali".⁵² Infatti, ritornando al concetto della molteplicità segnica del teatro, è necessario considerare i diversi livelli di analisi dell'atto comunicativo, e delle relative molteplicità di messaggi derivanti dalla performance, ma anche dal testo drammatico. L'autore parla di "moltiplicazione" dei fattori comunicativi,⁵³ che a loro volta vanno a comporre un messaggio recepito dallo spettatore come "discorso teatrale e la struttura che ne deriva, articolata nello spazio e nel tempo, (è) un testo".⁵⁴ L'analisi di Elam giunge alla definizione di testo spettacolare come una densa e articolata struttura comunicativa, resa sia dalla performance ma anche dallo stesso testo drammatico, in quanto si tratta di un testo estetico. Parlando di comunicazione, è necessario distinguere tra quella tra attore e spettatore e quella interna al testo/performance, intesa come scambio comunicativo tra i personaggi strutturato a sua volta come dialogo, monologo e "a parte". Questo scambio interno, che Elam non a caso definisce *fictional* è rilevante anche nel testo drammatico in quanto analizzabile da un punto di vista narratologico; l'elemento comunicativo "fictional" rientra nella specificità del testo drammatico letterario e può comprendere il messaggio trasmesso anche dall'attività di lettura del testo. Nel saggio di Steen Jansen "Fondamenti per una teoria del testo drammatico", si mette in relazione l'attività di lettura del testo e la fase interpretativa. L'autore pone l'accento sul fatto -- già ampiamente dibattuto -- che il testo drammatico produca molteplici significati e quindi possibilità di interpretazioni; sottolineando la diversa percezione da parte del lettore verso l'universo di spazio e di personaggi nel testo drammatico rispetto a quello narrativo, si individua così un tendenza a "visualizzare" la realtà scenica nel momento stesso della lettura. Il testo drammatico è, secondo Jansen, un testo "privilegiato", in quanto dalla lettura emerge un'interpretazione che confluisce in una messinscena, sia essa reale che virtuale, o semplicemente visualizzata.⁵⁵

Il rapporto tra testo drammatico e la lettura è oggetto di riflessione in Jean- Pierre Ryngaert, *L'analisi del testo teatrale*. Si tratta probabilmente di un paradosso stabilire l'esistenza di un "teatro in poltrona".⁵⁶ Tuttavia l'autore ne riconosce l'esistenza come quella di un testo che ha "accettato di rinunciare a qualsiasi prolungamento verso la scena".⁵⁷ Ryngaert non ha certo inventato la frase, che riconosce avere rubato dal teatro di Musset, ma ritiene si possa applicare al teatro non rappresentabile, senza però indicare quale siano i criteri per definire ciò che è rappresentabile e ciò che non lo è. Rischiando di sconfinare in campi che non ci appartengono, possiamo riconoscere ancora una volta la complessità di ciò che regola il rapporto tra un testo e la relativa realizzazione scenica. Resta implicito il fatto che l'operazione di lettura è comunque necessaria, sia per la considerazione del testo come "documento" in una prospettiva storica, sociologica, antropologica o letteraria; sia come lettura che permette a registi e attori di verificare il materiale testuale che andrà a comporre la resa spettacolare.

Il libro di Ryngaert si presenta come una base di analisi molto pratica nello studio del testo scritto e ne presuppone l'analisi in senso narratologico. Esordendo dalle teorie di Umberto Eco, anche Ryngaert si

⁵²Elam K. *Semiotica del teatro*, op. cit. p. 39

⁵³ *Ibid.* p. 43.

⁵⁴ *Ibid.* p. 51.

⁵⁵ Steen Jansen in *Interazione, Dialogo, Convenzioni, il caso del Testo Drammatico*. Aston, G. Dodd W. , Mullini R. Pugliatti P. , Zacchi R. (a cura di). Clueb Bologna 1982, pp. 75-101.

⁵⁶ Jean-Pierre Ryngaert *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, Parigi, 2005 (trad.it) *L'analisi del testo teatrale*, Audino, Roma 2006, p. 19.

⁵⁷*Ibid.* p.19

pone il problema di definire il testo teatrale, valutarne la sua specificità nell'ambito della letteratura come genere, circoscrivere il rapporto tra la parola scritta e la parola pronunciata e di come questa possa agire a livello catartico sullo spettatore, quindi l'imprescindibilità del testo drammatico dalla rappresentazione sia in un'ottica più vicina al testo sia in un'altra che considera la rappresentazione possibile anche senza testo. Lo studio di Ryngaert si concentra sulla descrizione analitica del testo drammatico come genere letterario. Dalla considerazione del titolo, la divisione in atti e scene e la strutturazione cronologica che costituisce la continuità o la discontinuità dell'azione, alla rilevazione del materiale testuale, alternato in battute del dialogo e didascalie configuranti l'azione sia attraverso materiale espressivo verbale e quello gestuale del movimento del corpo, Ryngaert dedica ampio spazio all'analisi testuale degli elementi che compongono l'aspetto "narrativo" del testo. Ciò contribuisce a definire il testo drammatico come una storia che "si racconta". La storia è pertanto una finzione, un gioco, in inglese un *play*, parola che comprende il significato di "gioco" e "opera di teatro" proprio per supportare la comune origine "fictional" tra gioco e teatro. Il testo drammatico, come anche il testo narrativo, racconta una storia che nasce dall'immaginazione dell'autore, il quale manipola e regge i fili dell'azione. La definizione di *fabula*, come ce la presenta Ryngaert, racchiude il concetto di una "storia" inventata e raccontata. L'autore pone l'accento sul fatto che la modalità di "invenzione dei poeti drammatici si manifesta nel modo in cui dispongono il materiale della *fabula*",⁵⁸ e puntualizzando l'importanza del rispetto dei legami logici e cronologici, Ryngaert sottolinea che nel teatro la modalità del racconto si fonda sull'imitazione dell'azione.⁵⁹ L'identificazione della storia deve contenere pertanto l'analisi di tutti quei "nodi", "peripezie" e "attriti" che vanno a comporre non semplicemente la *fabula*, quindi la serie di eventi, ma la loro connessione nei rapporti di causalità, di continuità e discontinuità, intesi come momenti di climax, tensione, conflitto ed eventuale risoluzione e scioglimento. Ryngaert come Elam, si riferisce all'analisi derivante dal modello attanziale, introdotto da Greimas, nel rilevare le modalità relative ai rapporti tra personaggi e eventi nel dramma. Tale modello, definito in ambito teatrale da studiosi come Anne Ubersfeld, fornisce elementi logici definiti da ruoli sostanziali dei personaggi che determinano precise azioni,⁶⁰ delineando categorie di personaggi, quali *aiutanti*, *oppositori*, *destinatari*, all'interno di un preciso gioco di rapporti. Il modello attanziale è una struttura di riferimento che "incasella" personaggi e forze interne al racconto, dando la possibilità di definire "i giochi di forze per rendere conto delle strutture profonde dell'opera".⁶¹ Si tratta di un modello che permette la scomposizione dell'opera facendone emergere le diverse dimensioni tematiche, ideologiche, storiche, ma che pone la tragedia e la commedia sullo stesso piano - in questo caso - di altri testi dotati di una struttura narrativa che è propria del romanzo e del racconto. Lo scopo del modello attanziale, quindi, oltre che quello di scoprire da un punto di vista della relazione linguistiche, la logica del testo drammatico è quello di fornirci elementi che giustificano la visione del testo drammatico, ma anche quello spettacolare come quello che ha tra le sue funzioni, quella di raccontare la storia. La "narrativizzazione" è in parte definita dagli elementi del testo drammatico, e in parte riflette la leggibilità del dramma che viene rappresentato a teatro. A questo proposito Elam, riconosce l'importanza dell'analisi del testo scritto, allo scopo di individuare "la coesione logica e la struttura dell'azione"⁶² che, distinta dall'analisi della performance, esprima i legami strutturali che formano

⁵⁸ *ibid.* p. 40.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Anne Ubersfeld *Lire le théâtre I* Belin, Parigi, 1996.

⁶¹ Jean-Pierre Ryngaert *L'analisi del testo teatrale*, op. cit. ,p. 50

⁶² Elam, op. cit, p. 104.

l'azione del dramma, ovvero l'individuazione di tutti gli elementi che formano il *plot*. Esiste tuttavia un profondo contrasto tra le modalità di ricezione del racconto del testo drammatico, distinguendo tra l'esperienza di lettura e quella di visione dello spettacolo. I due approcci non presuppongono una differente fruizione del messaggio del testo, bensì uno scarto nella deissi implicita nel testo spettacolare. Scrive Elam:

Non si deve pensare che un lettore di testi drammatici costruisca il mondo drammatico nello stesso modo di uno spettatore: non solo quest'ultimo ha a che fare con tipi d'informazione più svariati e specifici (tramite i veicoli scenici) ma le condizioni percettive temporali sono del tutto differenti⁶³.

Se il testo "letto" può essere dilatato in un intervallo temporale, scelto arbitrariamente dal lettore, il tempo della performance è simultaneo. La performance riunisce e concentra tutti gli elementi scenici e testuali che la sola lettura può trasmettere in maniera meno incisiva e significativa. Nella cosiddetta logica drammatica compaiono le costruzioni di "mondi possibili"⁶⁴ come luoghi e situazioni ipotetiche che lo spettatore riconosce come fittizi o non- reali, ma "incorporati" come e se "fossero *in progress* nel qui e ora attuale"⁶⁵. Il "mondo possibile" è quindi la realizzazione del luogo e dello spazio immaginato di una tragedia o di una commedia che lo spettatore percepisce come possibilità di una realtà, ovvero come una "finzione". La logica drammatica, in tal senso, ci impone un patto di "suspension of disbelief", che permette allo spettatore di vedere e sentire ciò che accade sul palcoscenico, come un possibile fatto "reale". Come già accennato precedentemente il modello attanziale viene riconosciuto come modello teorico per individuare le relazioni strutturali del testo: azioni e sequenze componenti la fabula, le interazioni dell'intreccio, l'individuazione dei rapporti tra i personaggi e i relativi ruoli. Ciò che Elam sottolinea, nella sua approfondita analisi della logica drammatica è, rifacendosi a Pirandello, la centralità della parola nel dramma. Il fatto teatrale si realizza come "azione parlata", la quale, sebbene amplificata nella dimensione performativa attraverso la gestualità dell'attore e la scenografia, resta pur sempre un elemento analizzabile anche dal testo scritto. Il discorso drammatico, all'interno del suo contesto *fictional*, rimanda a considerazioni sul piano del linguaggio, non solo relativamente ai personaggi e ai loro ruoli che determinano l'atto comunicativo, ma anche in riferimento a modalità specifiche del discorso del dramma. Da un punto di vista performativo, il discorso drammatico si realizza attraverso un enunciato che è sempre il "qui e ora". Da un punto di vista letterario esistono specifiche regole che sono analizzabili anche semplicemente leggendo il testo scritto, come la co-referenza e l'anafora⁶⁶. Come scrive Elam, infatti le regole co-referenziali rendono la coerenza semantica del dialogo, sia in senso di riferimento consapevole ad un fatto a cui ci si riferisce, sia in senso "trasgressivo", creando effetti comici o "misunderstanding" che sia pubblico che lettore riescono ad individuare. Analogamente, la retrospezione rappresenta un elemento importante nella strutturazione di meccanismi interni al discorso che permettono di definirne la sua coerenza linguistica. Tutte queste operazioni di analisi sono pertanto rese concrete anche da una *close reading* del testo drammatico. L'individuazione degli aspetti logici del testo -- la creazione di mondi possibili -- l'analisi attraverso il modello attanziale del discorso drammatico sono strumenti che aiutano a "studiare" il testo drammatico allo scopo di capirne il suo messaggio. Si può anche considerare il testo drammatico come la traccia dell'azione, la storia raccontata, che in parte rappresenta un importante riferimento della realizzazione dello spettacolo, nel senso che fornisce il materiale della storia (il mondo possibile) da cui partirà la

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *ibid.* pp. 104-105.

⁶⁵ *Ibid.* p. 106.

⁶⁶ *Ibid.* p. 154.

produzione dello spettacolo.

Interessante a questo proposito è l'analisi riguardante la modalità di trasmissione dell'informazione dal testo, elaborata nel saggio "L'informazione nel testo" di R. Zacchi e P. Pugliatti, in cui gli autori sviluppano un quadro di riferimento teorico allo scopo di individuare i meccanismi che permettono la comprensione dei vari livelli d'informazione presenti nel testo. Partendo da una situazione "data" di ciò che è conosciuto dell'autore e implicitamente scontato per il lettore/spettatore, attraverso dei meccanismi logico-cognitivi, si elabora uno schema molto articolato, in cui le informazioni testuali sono date contestualmente essendo legate agli elementi più propriamente linguistici da marcatori contestuali che riguardano il rapporto tra la lingua e il mondo possibile/fittizio creato dall'autore. I marcatori intertestuali e metatestuali che "organizzano il sapere condiviso"⁶⁷ all'interno del mondo del dramma, creano una strutturazione di significati impliciti; la conclusione del saggio indica chiaramente l'esistenza di un implicito nel testo teatrale che ha a che fare con la condivisione di un sapere "data", tra autore e lettore/spettatore. Questo tipo di analisi è una tappa obbligata nello studio di opere di teatro postcoloniali come quelle di Walcott. La scoperta dei fattori impliciti nei testi di teatro di Walcott porta a riflettere sulla cultura dell'autore e del suo spazio postcoloniale, considerando un'opera drammatica il cui intento è "narrare" e creare "mondi possibili" relativi a storie in cui si riflette la realtà culturale dei Caraibi.

1.1.v Il teatro come testo culturale

Se la letteratura, e quindi anche il genere teatrale, riflette un patrimonio culturale, inteso come sistema di valori, tradizioni e filosofia di un popolo in un dato momento storico, potrebbe essere anche vero che esiste un rapporto di scambio reciproco tra il testo e la cultura. Secondo la definizione di Lotman tratta da *Tipologia della cultura*, il sistema culturale potrebbe apparire come griglia interpretativa dei testi, intesi come sistemi di segni. La cultura è infatti

il meccanismo duttile e complesso della conoscenza⁶⁸,

e in quanto tale -- nella sua duttilità -- presuppone che gli stessi sistemi segnifici possano cambiare. Il problema rimane tuttavia stabilire dove parte tale cambiamento, se nella cultura o nel testo, ma come abbiamo appena accennato è ipotizzabile un rapporto continuo di scambio reciproco.

Il testo teatrale nell'accezione di testo estetico potrebbe pertanto generare cultura. Partendo sempre dal *Trattato* di Eco, si deduce la forza dell'atto comunicativo come la possibilità di mettere "in questione le verità acquisite, invitando a una nuova analisi dei contenuti"⁶⁹, sottolineando come il testo estetico fornisca un "incremento di conoscenza culturale". Umberto Eco quindi chiarisce come il testo estetico generi una potenzialità di contenuti nuovi che possono modificare la "visione del mondo"⁷⁰. La comunicazione linguistica rappresenta un elemento centrale sia in campo semiotico che letterario e, nel caso di Walcott, la questione della lingua occupa una posizione di grande rilievo nello studio delle sue opere, in quanto esprime, da un lato, l'identità frammentata di un'artista dibattuto tra l'eredità culturale europea e quella africana-caraibica, e dall'altro, rappresenta proprio il mezzo per giungere ad un'armonizzazione di tale forze e incongruenze.

⁶⁷ Romana Zacchi, Paola Pugliatti "L'informazione nel Testo" in *Interazione, Dialogo, Convenzione*, op. cit. p. 197.

⁶⁸ J.M. Lotman, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 28.

⁶⁹ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, op. cit. p. 341.

⁷⁰ *Ibid.* p. 342.

Analizzando il testo drammatico, De Marinis indica la sua specificità comunicativa, intesa come atto linguistico legato alla particolarità enunciativa; in relazione a ciò, l'autore si sofferma sul concetto di *deissi*, cioè di costante temporale inscritta nel presente⁷¹. Il fatto teatrale, inteso come testo drammatico e performance, si realizza in un enunciato inscritto in un continuo presente. Tutto ciò che compone la realtà testuale del teatro -- battute, didascalie, a parte, monologhi -- sia da un punto di vista di scrittura sia da quello della realizzazione scenica, è finalizzato a quel momento -- sempre presente -- dell'enunciato performativo. Come scrive anche Elam riportando la frase di Thornton Wilder, "l'azione si svolge in un perpetuo presente e sul palcoscenico è sempre adesso"⁷², chiarendo che, sebbene il tempo sia sempre lo stesso, l'azione non si propone come fissa immutabile e statica, bensì in una dinamicità in cui i diversi "presenti" si succedono l'uno dopo l'altro.⁷³

Questa temporalità dell'azione rende il messaggio espresso dalla scena sempre attuale e concreto; a maggior ragione se si tratta di messaggi politici e sociali l'urgenza comunicativa si rende in maniera più significativa attraverso una rappresentazione teatrale che trasmette direttamente al pubblico i contenuti presupposti dall'autore. L'articolazione del testo drammatico, attraverso la rappresentazione, diventa un fatto, non più soltanto teatrale, ma anche culturale, veicolando motivi, temi e stili linguistici. In questo senso ciò che si deduce dall'analisi di De Marinis a proposito della *deissi* del teatro, visibile in un atto di enunciazione presente attraverso lo spettacolo, lo si ritrova in riferimento all'espressione della cultura in Homi Bhabha:

My shift from the cultural as an epistemological object to culture as an enactive, enunciatory site opens up possibilities for other "times" of cultural meaning (retroactive, prefigurative) and other narrative spaces (metaphorical). My purpose in specifying the enunciative present in the articulation of culture is to provide a process by which objectified others may be turned into subjects of their history and experience "⁷⁴

Il concetto di cultura proposto dalla critica postcoloniale di Bhabha si basa sull'individuazione di uno spazio enunciativo che si realizza nel presente allo scopo di riformulare una prospettiva storica, precedentemente fatta ad "uso e consumo" della cultura dominante. Il nuovo concetto di cultura potrebbe proprio concretizzarsi nel fatto teatrale che, data la sua specificità di enunciazione al presente, sviluppa concetti e prospettive culturali. Le teorie di Bhabha si adattano alle teorie semiotiche del teatro in quanto, individuando spazi culturali liminali, ibridi e strutturati nei confini (in-betweeness), accentano l'importanza del linguaggio performativo (al presente) di determinate espressioni culturali. La dimensione testuale del teatro che va là di là della parola si ritrova ad esempio nella sua considerazione di un linguaggio che si articola in uno spazio culturale "outside the sentence"⁷⁵; sono concetti che riprendono le idee di Roland Barthes nella definizione di un linguaggio "performativo" che sviluppa nuove prospettive multiculturali.

Il testo drammatico e la sua consistenza scenica si strutturano nel segno del presente, collegabile a ciò che Bhabha definisce:

the performativity of discursive practice, the *récits* of everyday life, the repetition of the empirical ...⁷⁶;

In questa "recita" che si ripete al presente nello spazio performativo si generano nuove forze di

⁷¹ Marco De Marinis, *Semiotica del teatro*, op. cit.

⁷² Keir Elam, op. cit. p. 122

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Homi Bhabha *The Location of Culture*, Routledge, New York, 1994, p. 255.

⁷⁵ *Ibid.* p. 257.

⁷⁶ *Ibid.*

rappresentazione culturale, che riflettono la realtà liminale e ibrida di tradizioni "altre". Il testo drammatico ha quindi una forte potenzialità narrativa, che si ripropone come atto performativo deittico rivitalizzando forme ed espressioni della cultura. A questo punto emergono due elementi imprescindibili legati al testo drammatico: la sua dimensione di testo orale, e la sua iscrizione in un contesto culturale.

Il rapporto tra testo e cultura, rifacendosi anche all'identificazione tra teatro e cultura in uno spazio enunciativo presente, deittico, viene ampiamente analizzato sempre da De Marinis, il quale riprende le teorie di Ruffini, il quale identifica il testo come punto di partenza verso altri testi, analogamente a un movimento centrifugo e centripeto, di distacco e di ritorno continuo⁷⁷. Il testo, sia quello drammatico che spettacolare, dovrebbe essere analizzato in termini di "riscrittura contestuale"; questo approccio è particolarmente valido per il testo scritto e recitato in ambito postcoloniale, dove la riscrittura è spesso una delle più significative caratteristiche testuali. In particolare, nel caso specifico del teatro di Derek Walcott, la ri-scrittura in ambito teatrale, occupa una posizione rilevante nella sua produzione. Come si cercherà di dimostrare, le opere che si realizzano come "ri-scritture" agiscono come ponte di passaggio tra diverse culture, in un processo di continua fusione tra mondi e prospettive diverse, attualizzando antichi miti e rivitalizzandoli nello spazio caraibico. Come si vedrà, lo studio del teatro caraibico del poeta di St. Lucia, apre concrete possibilità di riflettere sulla formazione di una "nuova" cultura proiettata verso l'apertura, l'integrazione e il multiculturalismo. In questo senso il teatro si pone come genere letterario che fornisce la concreta possibilità di ridisegnare e costruire nuove mappe culturali. Il concetto è riportato anche nella prospettiva dei Cultural Studies, come si approfondirà nel capitolo quarto, nel volume *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara. In particolare l'introduzione di Michele Cometa, fornisce una visione dinamica e flessibile del concetto di cultura, individuandola come corpo vivente, in trasformazione, suscettibile di modifiche e cambiamenti, in quanto soggettiva e moltiplicata negli spazi interstiziali della storia e dei territori inesplorati.⁷⁸ Cometa individua nella Tavola Cronologica della Scienza Nuova di Giambattista Vico, uno dei primi documenti atti alla configurazione della comparazione e della contaminazione culturale, a prova del fatto di quanto la questione occupi il pensiero filosofico da diversi secoli.⁷⁹ Parlare di cultura in una società globalizzata, postcoloniale e postmoderna significa assumere prospettive flessibili e cercare di concepire la possibilità di attualizzare il vecchio nel nuovo. Il teatro di Walcott, spesso, si assume la responsabilità di realizzare questo complesso processo in senso culturale, approdando a nuove soluzioni linguistiche e performative. In particolare il teatro attiva una rete sincronica che allenta la tensione tra esterno (cultura) e interno (modalità espressive drammatiche), creando un intenso rapporto tra la vita, la politica, l'arte, la cultura in generale, e il mondo della rappresentazione. In pratica si attua una forte e intensa relazione tra contesto e testo.

Analizzando il contesto culturale, De Marinis osserva come gli aspetti sincronici, più direttamente legati al teatro, e gli aspetti più esterni al teatro come quelli letterari, artistici, filosofici e altri ancora, vadano a comporre la complessità del sistema culturale.⁸⁰ Possiamo dedurre quindi che il testo teatrale, nel suo insieme, produce forme culturali, la cui espressione si realizza sia nella realtà di parola scritta che in quella all'interno di testo orale, pronunciato e recitato.

⁷⁷ Marco De Marinis *Semiotica del Teatro*, op. cit. p. 133.

⁷⁸ Michele Cometa, in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara., Meltemi, Roma 2004. pp. 9-50.

⁷⁹ *Ibid.* p. 26-38

⁸⁰ Marco De Marinis *Capire il teatro, lineamenti di una nuova teatralogia*, la Casa Usher, Firenze, 1988,

Un aspetto, infatti molto importante del testo teatrale è il suo continuo posizionarsi tra oralità e scrittura. Come testo scritto definito dalla presenza oggettiva e materiale della scrittura è definibile e individuabile attraverso precise coordinate narrative e relazioni; tuttavia, come testo orale, assume delle caratteristiche e valenze molto diverse. In riferimento al ruolo dell'attore e al suo rapporto con il testo/copione, il meccanismo all'interno del quale si realizza tale rapporto è principalmente regolato dalla memoria. Secondo lo studio di W.J.Ong in *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, il sistema della memoria è omeostatico, utilizza un linguaggio situazionale, e opera sulla struttura del testo in un tempo presente, eliminando ciò che non è più rilevante proprio per quel determinato momento, adattandosi al contesto di enunciazione, quindi performativo del testo.⁸¹ Partendo dallo studio dei testi omerici, Ong cerca di analizzare le peculiarità e la psicodinamica dell'oralità, indicando che la parola non scritta può essere percepita unicamente come suono, e completamente sciolta dalla sua rappresentazione grafica. Il testo pronunciato attraverso la recitazione è, in quel momento, circoscritto nella sua oralità, e si compone di "parole alate" come le definì Omero proprio per questa sua indefinibile e molteplice potenzialità di trasformarsi. L'aspetto legato alla recitazione del testo lo rende quindi ancora più malleabile e flessibile, come gli antichi racconti epici tramandati, appunto oralmente. Non possiamo stabilire quale sia il punto di partenza, se l'oralità o la scrittura di un testo teatrale, anche se pensando ad esempi del teatro classico, il teatro greco e quello di Shakespeare, sappiamo per certo che i testi prima di essere scritti o quantomeno pubblicati, erano recitati e trasmessi attraverso la rappresentazione, quindi oralmente. Il carattere prevalentemente orale caratterizza la produzione di tragedie della Grecia antica, verificatesi intorno al V secolo a. C.. La tragedia greca, che deriva dalla poesia corale, univa nello spettacolo elementi visivi, gestuali, di danza oltre che di recitazione. Il segno verbale era infatti strettamente connesso ad altre espressioni extralinguistiche come quelli legate alla musica e al movimento del corpo, tanto che in greco la parola *mousikè*, cioè arte delle Muse, copre il significato di arte poetica, musicale e coreografica. Di conseguenza il teatro, concepito come recitazione e spettacolo, era un evento da "vedere" e "memorizzare" con forti legami con ciò che succedeva nella realtà contemporanea al pubblico greco. La tragedia orale greca era un momento di spettacolarizzazione della realtà anche attraverso la rappresentazione di miti. Nella *Poetica*, Aristotele collega l'origine della tragedia alla poesia, in particolare l'epica che, secondo il filosofo greco, presenta notevoli punti di contatto con la tragedia. Stile tragico e epico si distinguono inoltre per uno stile elevato, adeguato alla nobiltà degli argomenti e dei personaggi. Aristotele riconosce, inoltre, la superiorità del genere tragico rispetto ad altri generi come l'epopea, proprio per l'effetto creato dall'azione unitaria e dall'"effetto dell'arte" provocato dalla messa in scena.⁸² La tragedia greca non rappresenta l'unico esempio di arte drammatica orale. Come anticipato la vasta produzione di Shakespeare non è mai stata concepita dall'autore come un progetto di testo studiato "a tavolino". Come è noto, perlomeno dalle poche fonti disponibili riguardanti la biografia di Shakespeare, egli si trasferì a Londra non tanto per scrivere, ma forse per lavorare come attore. Le sue opere, così come, per secoli ormai, sono state lette e rappresentate a teatro, sono il frutto di un'elaborazione o rielaborazione testuale dei manoscritti prodotti da Shakespeare ad opera di due suoi colleghi John Heminge e Henry Condell che decisero di riunire tutti i testi delle rappresentazioni di spettacoli realizzati dall'autore. Dopo i famosi "bad quartos", pubblicazione dei testi abbastanza disarticolata e imprecisa, il *First Folio* del 1623 risultò la prima vera sistematizzazione dei testi delle rappresentazioni shakespeariane; tuttavia l'autore era morto sette anni prima. Il rapporto tra oralità e

⁸¹ W.J. Ong *Orality and Literacy*, Methuen, London 1982.

⁸² Aristotele, *Poetica* in *Opere*, vol. 10°, Universale Laterza, Bari, 1973, p. 271

scrittura caratterizzante il testo teatrale rende difficile una sua definizione univoca e stabile. Studiando le sue caratteristiche ci si accorge che le implicazioni si sovrappongono continuamente, e che la sua definizione sfugge o sfuma in ambiti sempre diversi. Il riferimento a testi che possono essere tramandati oralmente può rimandare a culture pre-scrittura, antiche, non "civilizzate", secondo il modo occidentale di intendere e concepire la cultura, come prevalentemente legata alla sua dimensione di scrittura. Quali culture -- se non proprio quelle delle ex- colonie -- non hanno cercato di recuperare il materiale folklorico, appartenente alla tradizione orale, proprio per ristabilire i confini di un'identità letteraria, linguistica e culturale da opporre e integrare con la cultura "civilizzata"? In Africa, come nei Caraibi e in India, questo recupero di oralità, come una cultura "altra", successivamente integrata con la lingua del colonizzatore, è spesso avvenuto attraverso il teatro: Soyinka, ad esempio, attraverso la rivitalizzazione della performance del rituale yoruba ha trasmesso la tragedia del popolo nigeriano; Derek Walcott, in un'opera come *Ti-Jean and His Brothers* attinge al materiale folklorico delle storie caraibiche per discutere sul rapporto tra bianchi e neri e sulla tragedia della colonizzazione. Tutto questo sia in Soyinka che in Walcott è espresso -- forse come in una tragedia greca -- con suoni, danze, oltre che con espressioni attinte da un vasto patrimonio di cultura orale.

Il tentativo di definizione -- o di pluridefinizione del testo teatrale -- conduce inevitabilmente a sconfinare in diversi ambiti culturali, che coinvolgono la letteratura, la storia e le arti visive; questa profonda interazione di settori del sapere umano si concentrano spesso nello spazio deittico di un teatro sincretico, in cui l'intento dell'autore è spesso quello dell'esplorazione e della "quest" di un nuovo modo di concepire lo stesso patrimonio della cultura umana.

1.1.vi Testo teatrale e sincretismo

Secondo le teorie elaborate da A. J. Greimas un testo sincretico è quello in cui uno stesso soggetto di enunciazione mette in gioco più sistemi semiotici, tale da adottare una pluralità espressiva che coinvolge non solo il linguaggio verbale, ma altri come quello visivo e sensoriale.⁸³ Oggi si può parlare dei testi sincretici come i testi multimediali, ma in ambito teatrale è possibile definire il testo di teatro come sincretico in quanto concorrono ai suoi processi di significazioni diversi piani di espressioni e codici comunicativi. Nell'opera *Del senso 2*, Greimas affronta esplicitamente il problema della generazione del senso in testi in cui si incontrano diversi "schemi narrativi". L'autore si era già occupato di spiegare come si genera il "senso" di un discorso nel volume *Del senso*, elaborando la teoria relativa al processo generativo che produce il senso attraverso l'interazione tra il livello semiotico profondo e quello discorsivo superficiale. Il ruolo dell'enunciazione è, secondo Greimas, quello di mediare tra le strutture semiotiche profonde e la sintassi di superficie. Nel secondo volume, Greimas approfondisce l'analisi della comunicazione, indicando come questa possa portare ad un "trasferimento di valori" attraverso la concorrenza di diversi piani di comunicazione che lo stesso autore indica come "enunciati di giunzione" e "enunciati del fare"⁸⁴. Questa continua interazione -- data

⁸³ Algirdas J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Paris, Hachette, 1986, p.31.

⁸⁴ Algirdas J. Greimas 1983 *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Parigi, 1983. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, 1984.p. 30.

anche nello schema narrativo -- nella produzione degli "oggetti di valore" è individuata da Greimas come una forma di sincretismo nell'enunciazione stessa. Lo stesso discorso narrativo si presenta come la "rappresentazione di una serie di atti comunicativi". Inoltre, scrive Greimas:

In questa prospettiva la *comunicazione verbale* non è che un caso specifico della comunicazione nella sua accezione più generale e può essere scomposta in un *far-sapere* cioè in un fare che produce il passaggio di un oggetto di sapere.⁸⁵

Le teorie di Greimas riguardano gli scambi di comunicazione e la produzione di senso. Se la comunicazione in opere narrative e poetiche produce senso, deducibile dalle strutture profonde della lingua, a maggior ragione il testo di teatro crea un'amplificazione del senso data dall'interconnessione dei livelli linguistici, visuali, sonori e gestuali. I piani comunicativi si complicano ulteriormente in un quadro sincretico che contiene la molteplicità di numerosi livelli enunciativi che generano il senso dello spettacolo e, ancora prima, del testo drammatico. All'interno della sua trattazione sulla semiotica teatrale, De Marinis individua la serie di codici che compongono il testo spettacolare, definendo i codici "spettacolari, quei codici che non sono specifici del fatto teatrale"⁸⁶ in quanto rientrano anche in altri ambiti come nella stessa pratica quotidiana e riguardano codici linguistici, paralinguistici, percettivi di riconoscimento, iconografici, narrativi, e diversi altri. Tali codici, secondo l'autore sono derivabili da codici "culturali", definiti anche "extra-spettacolari", in quanto un codice come l'accento o la gestualità può modificarsi non solo in base all'autore, ma anche alla zona geografica, al periodo storico o altre varianti. Le convenzioni teatrali comprendono invece "codici tecnici" e comprendono tutte le varianti legate allo spazio teatrale in senso propriamente materiale (architettura e scenografia) ma anche quelle relative ad un singolo autore e alla tradizione teatrale. Secondo De Marinis tali convenzioni rendono leggibile il testo spettacolare "fornendo al destinatario tutte le informazioni per individuare i codici spettacolari soggiacenti, e provvedendo punti di riferimento e schemi intertestuali al lavoro inferenziale della cooperazione interpretativa"⁸⁷. Proprio in questa ultima osservazione di De Marinis si può intravedere la potenzialità del testo spettacolare come un testo sincretico in cui i diversi codici e relativi piani di significazione agiscono contemporaneamente e simultaneamente confluendo in un'entità testuale decisamente organica, la cui consistenza interpretativa è in continuo divenire e in costante ridefinizione attraverso la fruizione, sia essa la visione dello spettacolo, sia essa la semplice lettura del testo drammatico. In questo caso si parla di una particolare interazione tra codici spettacolari messi in atto dalla realizzazione scenica e dalle convenzioni teatrali che possono trasparire anche dalla sola lettura del testo drammatico. In particolare le convenzioni teatrali veicolano i codici spettacolari e secondo lo schema fornito da De Marinis rappresentano il punto d'origine, la base dei codici extra-spettacolari o culturali. In pratica il teatro genererebbe o addirittura renderebbe "istituzionali" le forme culturali e i relativi codici attraverso la rappresentazione. Ancora di più si radicalizza il forte rapporto anche in un ambito semiotico tra teatro e i nuovi valori culturali che può sviluppare. L'aspetto sincretico del testo teatrale renderebbe inoltre questo rapporto in una dimensione circolare. Forse si potrebbe affermare che il codice culturale interagisce direttamente o indirettamente sul teatro. Il rapporto tra testo e cultura in senso sincretico è spiegato anche nell'introduzione del volume *Decolonizing the Stage Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, in cui l'autore, Christopher B. Balme accentua la profonda relazione tra lo studio semiotico del fatto teatrale, il risultato di una visione testuale sincretica e la prospettiva postcoloniale. Il testo teatrale viene presentato sia come testo sincretico, in

⁸⁵ *Ibid.* p. 33

⁸⁶ Marco De Marinis, *op. cit.* p. 121.

⁸⁷ *Ibid.* p. 122.

cui, come già indicato, diverse espressioni di significazione agiscono simultaneamente, sia come testo culturale, dove similmente si struttura una pluralità di piani espressivi e di significati che confluiscono in un dato significato culturale. In pratica, la dimensione culturale non può e non deve essere un semplice dato analizzato dall'indagine semiotica, bensì deve rientrare in una ridefinizione dello studio del teatro stesso, accogliendo implicazioni più ampie. Il testo teatrale di una cultura "altra", ad esempio, non può essere ridotto ad un semplice "segno" nel senso semantico e pragmatico, per essere "ricodificato", secondo la terminologia utilizzata da Balme; al contrario, il testo "culturale" dovrebbe mantenere la propria integrità come portatore di un preciso significato⁸⁸. Questo, secondo Balme, è ciò che avviene in quello egli che definisce teatro sincretico. Presupponendo che il testo teatrale è un testo sincretico in cui interagiscono diversi elementi culturali, in ambito postcoloniale, questa specificità può modificare la struttura teorica tradizionale dell'analisi semiotica del testo teatrale. Analizzando il termine "sincretismo", Balme insiste sull'aspetto concettuale legato alla "hybridity" e alla "fusion", come idee supportanti l'ortodossia postcoloniale⁸⁹. Nella stessa sezione l'autore, riferendosi agli studi etnografici, collega il termine "sincretico" a "creolizzazione", citando due autori come James Clifford e Ulf Hannerz che hanno realizzato tale parallelismo. Il testo teatrale sincretico è pertanto un ibrido, una creolizzazione data dalla fusione, dall'unione e integrazione di varie forme e testi teatrali. In realtà, come vedremo, queste sono le caratteristiche specifiche dei testi teatrali di Derek Walcott, dove le stratificazioni prevedono l'incontro tra la cultura creola caraibica con quella del teatro classico greco, del Seicento europeo (ad esempio Tirso de Molina), di Brecht, del No giapponese, solo per nominarne alcune. Il testo teatrale sincretico parte da codici culturali ampi e disseminati e, metabolizzandoli, anche attraverso la performance, li ridistribuisce aprendo nuovi e diversi orizzonti culturali. La sovrapposizione testuale nel teatro è un concetto presente anche nel volume di Ruffini. L'autore infatti chiarisce, attraverso una funzione matematica, l'interazione di diversi testi in quello spettacolare, parlando di "testi parziali" che compongono la struttura del testo spettacolare.⁹⁰

La pluralità degli approcci nella semiotica del testo teatrale permettono di tenere conto di diversi fattori che vanno dalla linguistica alla scomposizione segnica del testo spettacolare. L'approccio che attualizza un teatro sviluppatosi in ambito postcoloniale è definito dalla considerazione della realtà sincretica, ibrida e multiforme del fatto teatrale, a sua volta rappresentativo di una realtà altrettanto sfaccettata. Il testo teatrale è, soprattutto, la creazione di codici culturali, dati dalla fusione di elementi linguistici, culturali e performativi. E' un testo poliedrico che contiene la scrittura ma che presuppone l'oralità nella stessa dimensione dell'antica poesia epica. E' un testo che può "sfuggire" perché presuppone diverse "letture" intese come rappresentazioni, è quindi simile ad uno strano incantesimo che condanna il testo a plasmarsi con la sua stessa arte magica e inafferrabile, cioè la realtà teatrale che ne modifica i confini partendo dalla potenzialità stessa della parola evanescente: il teatro e il suo testo sono l'opera di un mago, come Prospero, demiurgo della tempesta e della propria storia.

Analizzando un testo drammatico è necessario tenere presente numerose varianti che interagiscono con il testo. Come scrive De Marinis in *Capire il teatro, lineamenti per una nuova teatralogia* :

...l'odierna centralità della prospettiva semiotica negli studi teatrali è legata alla centralità del suo oggetto teorico (e cioè il funzionamento del teatro come oggetto di significazione e di comunicazione) e non si indebolisce, quindi necessariamente con la presa di coscienza da parte della semiotica che essa non può pretendere l'esclusiva e deve invece tenere conto dei

⁸⁸ Christopher Balme *Decolonizing The Stage*, Oxford University Press. 1995, p. 5.

⁸⁹ *Ibid.* p. 7.

⁹⁰ Franco Ruffini *Semiotica del testo*, op. cit.

contributi che su questo oggetto possono venire e di fatto vengono, da altre discipline.⁹¹.

In effetti l'approccio semiotico dovrebbe basarsi su una dimensione "transdisciplinare" che ingloba altre e diverse opportunità di analisi. Molte altre discipline si sono avvicinate allo studio della realtà teatrale: la storia, ad esempio, utilizza il testo e la messa in scena come "documento" di un'epoca e un autore dati, per capire e verificare mutamenti in determinate aree geografiche; la sociologia, la cui originalità si ritrova in particolare negli studi di Goffman⁹² che individua un intenso parallelismo tra la "messa in scena" della vita quotidiana e quella teatrale; l'approccio del sociologo è indubbiamente molto importante nel rilevare i rapporti che caratterizzano la vita reale come se agissero direttamente sul palcoscenico. Il rapporto tra il quotidiano e la realtà artistica del teatro si rivelerà un aspetto importante anche nello studio delle opere walcottiane, anche se il punto di partenza di questo studio intende essere l'arte di Walcott e non solo gli aspetti sociologici delle isole caraibiche. Pertanto, una delle discipline che risulta meglio inserita nello studio del rapporto tra semiotica teatrale e critica postcoloniale è forse l'antropologia.

Parlando del rapporto tra antropologia e teatro ci si allontana notevolmente dalla questione del testo in tutte le sue forme per addentrarci molto di più nell'universo dello spettacolo, del fatto teatrale legato ai suoi aspetti rituali, "primitivi", alla dimensione della performance come espressività verbale, ma soprattutto come linguaggio del corpo quale mezzo di comunicazione. Il ritorno al rituale, il primitivismo e il recupero delle origini sono alcuni degli elementi centrali del teatro di Walcott e di altri autori postcoloniali. Questa è comunque un altro aspetto del teatro che supera il suo testo scritto e lo ingloba attraverso tante altre sfaccettature, in uno spettacolo che unisce forme, stili e culture diverse.

1.2 Prospettive antropologiche e interculturali

Lo scopo degli studi antropologici è, principalmente, l'individuazione, nelle varie epoche e luoghi, della matrice culturale e psicologica da cui ha avuto origine il teatro come forma artistica legata alla spettacolarizzazione di drammi o situazioni sociali. Lo studio antropologico tende a mettere in luce il saldo legame tra i rituali sacri o profani di popolazioni primitive e la nascita di forme di rappresentazione pubblica del rito. La teatralità può nascere come "metacommento" del dramma sociale, secondo quanto espone Roberto Tessari in *Teatro e antropologia tra rito e spettacolo*. Secondo lo studioso, le forme più antiche di rappresentazione teatrale hanno origine dalle feste sacre, le cui sostanziali matrici di "trasgressione" e di liberazione dal ritmo del lavoro quotidiano, rendono plausibili forme di teatralizzazione e spettacolarizzazione dei riti stessi. Tessari fa notare, infatti, come la dimensione della festa -- realtà "altra" e trasgressiva rispetto al vissuto quotidiano -- abbia come scopo il raggiungimento di uno stato di esaltazione psichica. L'analisi dell'origine del teatro si inserisce quindi nella ricerca di quelle forme di rituali (in prevalenza appartenenti alle civiltà primitive e orientali) per capire l'origine della danza e di altre forme spettacolari. La trance, la possessione, il gioco allusivo sono pratiche all'interno di rituali di civiltà africane antiche; la danza religiosa era già conosciuta come forma di rappresentazione dagli antichi Egizi, fino a quelle considerate come le origini della tragedia greca, il *tragos*, come rappresentazione del sacrificio agli dei, e il *komos*, da cui, come

⁹¹ Marco De Marinis *Capire il Teatro, lineamenti per una nuova tetralogia*, Firenze, La casa Usher, 1994, p.15.

⁹² Erving Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor, New York, 1959; Allen Lane, London, 1969 *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1997.

indica Aristotele, nasce la commedia. L'approccio di Tessari è inserito in una prospettiva storica e geografica, con l'intento di delineare una mappatura dei possibili punti d'origine del teatro nelle sue diverse forme e tipi di rappresentazione, cercando di marcare forti linee di confine tra le varie origini di rappresentazione e tracciando schemi di sviluppo individuali. Il fatto che affermi, ad esempio, che in Occidente risulti assente un mito di fondazione del teatro nemmeno in qualche modo riconducibile alle feste dionisiache greche, per "restare nell'ambito della greicità"⁹³ dimostra quanto l'autore preferisca un approccio leggermente in contraddizione con i principi di un teatro sincretico. Lo studio di Tessari ci propone tuttavia interessanti approfondimenti per quanto riguarda l'analisi di determinate culture teatrali, come quella del No giapponese che ha avuto un'influenza pressoché "magica" sul teatro di Walcott; in questo senso vedremo come l'idea di un approccio antropologico sincretico e interculturale risulti essere molto più consono alla tipologia del teatro preso in esame. L'altro aspetto interessante dell'analisi di Roberto Tessari riguarda il pieno riconoscimento del fatto che il teatro come rappresentazione nasce dalla volontà di rendere visibile l'invisibile, di evocare spiriti o "mondi-altri" collegandosi con l'analisi semiotica di Elam a proposito della creazione di "mondi possibili". Lo schema comune, afferma lo studioso, di questa evocazione è la trance, il mascheramento, la teatralità, quindi, la volontà di rendere il corpo dell'attore un mezzo per esprimere l'ultraterreno⁹⁴. Questo elemento è fondamentale anche in riferimento ad alcune opere di Walcott, in cui il recupero del rituale agisce come riconfigurazione del *trickster*, all'interno della tradizione del Carnevale *jamet*, la cui funzione è quella di congiungere il mondo dei vivi con quello dei morti. L'origine comune del rituale performativo nelle diverse culture studiate da Tessari è inciso nella volontà di diventare altro, di modificarsi, attraverso il dinamismo del corpo danzante per esprimere ciò che razionalmente non può essere espresso. In questa funzione di trasformazione attraverso il corpo, il rituale performativo esprime la propria sacralità. Nella finzione di essere altro da sé e nella volontà della rappresentazione si insinua un terreno comune dell'origine dello spettacolo teatrale. Scrive infatti l'autore:

...la *mimesis* credibile del parlare e dell'agire della personalità *altra da sé* viene a situarsi come se determinasse uno spazio liminale dove - forse - possono allignare più facilmente gli sdruciolati germi dello slittamento dall'immedesimazione nell'atto rituale alla finzione ludica consapevole (...). Tutto ciò non costituisce un modello univoco della genesi dello spettacolo teatrale, ma può dare vita (...) a mobili insiemi di *potenziali fattori genetici* del gioco rappresentativo⁹⁵

Pur definendo la forte influenza del contesto culturale, sociale e religioso, Tessari riconosce una forza comune alla volontà rappresentativa: la consapevolezza di volere essere altro da sé, di rappresentare attraverso la finzione, un rituale, all'inizio sacro poi sempre più inserito nella dimensione sociale. Anche l'analisi di forme di rappresentazione e di feste religiose all'interno della tradizione occidentale, come il Carnevale, mette sempre al centro la tendenza ad esprimere un atto liberatorio, stabilito da una forza dionisiaca, atto ad espandere il proprio io e a rapportarsi a forme "altre", attraverso la rappresentazione. In pratica il teatro, da un punto di vista antropologico, si coniuga con una forma espressiva alternativa alla quotidianità, in parte trasgressiva e polemica ma anche carica di nuove energie. Essa si definisce, anche, in base a quanto scrive Eugenio Barba come una forma "pre-espressiva".

Nel volume *La canoa di carta*, Barba fornisce la definizione di antropologia teatrale come " lo studio del comportamento scenico pre-espressivo che sta alla base dei differenti generi, stili, ruoli e delle

⁹³ Roberto Tessari *Teatro e antropologia, tra rito e spettacolo*. Carocci, 2004, p. 71.

⁹⁴ Ibid. p. 93.

⁹⁵ Ibid.

tradizioni personali o collettive",⁹⁶ elaborando una prospettiva di studio dell'antropologia del teatro che esula da quella storica, per concentrarsi sul fatto puramente espressivo dell'attore e del danzatore. L'approccio di Barba infatti concepisce l'attività svolta dall'attore nello spazio del teatro come "l'utilizzazione extra-quotidiana del corpo-mente", in un'ottica definita "pre-espressiva", che stabilizza la struttura organizzativa di base del teatro⁹⁷. Per spiegare meglio la posizione di Barba potremmo dire che i concetti legati alla pre-espressione e alla dimensione extra-quotidiana della performance risalgono comunque agli studi antropologici teatrali inseriti in una ricerca di rapporti con le forme di rituali. Come spiega anche De Marinis in *Capire il teatro*, lo scopo dello studio non è più ricercare l'origine del teatro partendo dal rito, bensì individuare le "analogie strutturali tra fenomeni rituali e fenomeni teatrali".⁹⁸ Si tratta in pratica di tentare un ritorno alla fonte del comportamento e delle espressioni delle emozioni e, se alcuni autori si sono impegnati ad approfondire le analogie tra comportamenti scenici e comportamenti culturali, fra rituali quotidiani e rappresentativi, mettendone in luce le affinità, come ad esempio Duvignaud, altri, come Eugenio Barba, ne hanno voluto marcare soprattutto la distanza. In questo senso la rappresentazione, in quanto recitazione, è vista come un comportamento distante e differente da quello quotidiano.⁹⁹ Barba concepisce la recitazione come una tecnica extraquotidiana, totalmente differente dall'utilizzazione del corpo in situazioni date nel vissuto quotidiano, e insiste sull'importanza della pre-espressività come la possibilità dello sviluppo "del sapere con conseguenze sia sul piano pratico, sia sul piano critico e storico".¹⁰⁰ Con Barba entriamo in un universo che riguarda quasi esclusivamente quello del processo di recitazione e di ricostruzione dell'attività degli attori sul palcoscenico. In un certo senso le teorie di Barba si pongono agli antipodi rispetto a quelle che considerano la centralità del testo accennate brevemente nella sezione precedente, ed è utile puntualizzare, che sebbene si rapportino, in parte, al contesto rappresentativo della realtà postcoloniale, non è possibile prescindere dalla realtà culturale in cui agiscono gli artisti di teatro. Se Barba nega il rapporto con la "cultura", simboleggiata anche dal libro, ciò si realizza in una considerazione dello spazio scenico come luogo fecondo di nuove energie, che sono anche e comunque culturali:

Il rapporto che lega il *teatro* al *libro* è fecondo: tende però a squilibrarsi dalla parte della parola scritta che rimane. Le cose stabili hanno una debolezza: la stabilità. E così la memoria delle esperienze vissute come teatro, una volta tradotta in frasi che rimangono, rischia di pietrificarsi in pagine che non si lasciano trapassare.¹⁰¹

In tal senso, la parola scritta è percepita quasi come un ostacolo, in quanto il testo tende a pietrificare il teatro; secondo la visione di Barba, la realtà del teatro si concretizza unicamente sul palcoscenico attraverso la performance, ed è l'unico fatto plausibile nella produzione stessa di significati nuovi, circoscrivendo la sua attenzione proprio sul momento in cui tale processo si svolge; tutta l'energia e la consistenza del fatto teatrale è per Barba in quell'unico momento rappresentativo in cui si realizza una "rete di relazioni, conoscenze, modi di pensare".¹⁰² E' un teatro che rifiuta la progressione nella storia, e che rifiuta etichette e denominazioni; è un teatro che non deve tenere conto del contesto socio- culturale

⁹⁶ Eugenio Barba *La Canoa di carta*, Il Mulino, Bologna, 1993, p. 23.

⁹⁷ *Ibid.* p. 23

⁹⁸ Marco De Marinis *Capire il Teatro*, op. cit. p. 100.

⁹⁹ *Ibid.* p. 101. Il testo di Jean Duvignaud di cui si fa riferimento è *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1974. trad. it. *Le ombre collettive. sociologia del teatro*, Officina Edizioni, Roma, 1974.

¹⁰⁰ Eugenio. Barba op. cit. p. 23

¹⁰¹ *ibid.* p. 26

¹⁰² *ibid.*

se non di quello che accade nella performance e dei principi che regolano l'attività degli attori. E' soprattutto un teatro senza confini ed è creatore di cultura:

Vi sono tre aspetti che ogni cultura deve possedere: la produzione materiale attraverso delle tecniche, la riproduzione biologica che permette di trasmettere l'esperienza da generazione a generazione e la produzione di significati.¹⁰³

Facendo riferimento al teatro di Grotowski, Barba pone l'accento sul fatto che la "transizione è cultura" e quindi spesso l'avanguardia, il nuovo, in posizione liminale, è cultura. Ma quello che è forse ancora più significativo è l'assenza di uno spazio culturale definito in senso geografico e secondo prospettive storiche. E' molto interessante la citazione da parte dell'autore tratta da *West-Ostlichen Divan* di Goethe, in cui il poeta annulla la divisione tra Est e Ovest, e afferma di muoversi e appartenere ad entrambi i "mondi";¹⁰⁴ il riferimento rafforza la posizione di Barba nel delineare la propria visione di un "teatro euroasiano, senza confini e spaccature"; un teatro il cui spazio è definito unicamente dalla recitazione, un teatro "transculturale nel flusso di una tradizione delle tradizioni".¹⁰⁵ Non solo Barba parla di un teatro senza confini, transculturale, portatore di significati nuovi (che è in definitiva quello walcottiano), ma, rifiutando la prospettiva storica, lo pone in uno spazio ibrido, di fusione, potremmo dire in "un terzo spazio" per utilizzare come punto di riferimento ancora H. Bhabha. La dimensione culturale del teatro priva di ogni catalogazione data da confini geografici e nazionali che caratterizza la visione di Barba, lo accosta alle considerazioni di Homi Bhabha sullo spazio culturale liminale espresso nel saggio *Dissemination*. In questo saggio, contenuto nel volume *Nation and Narration*, il teorico indiano spiega la nuova realtà culturale "nazionale", caratterizzata da una caduta dei confini intesi in senso tradizionale dai punti di vista storici e geografici, a causa dei continui movimenti migratori di gruppi provenienti dai paesi precedentemente colonizzati dagli imperi europei. Questi nuovi spazi allargano e modificano costantemente l'idea tradizionale di chiusura e di confine, creando delle zone liminali in cui emerge profondamente il ruolo della cultura. Nella narrazione, spiega Bhabha, avviene l'allargamento spaziale della nazione, che si spinge ad integrare culturalmente elementi nuovi. Bhabha, come Barba, nega il ruolo prioritario della storia nella definizione culturale dello spazio della nazione, bensì rende prioritario "la presenza performativa delle persone".¹⁰⁶ Bhabha parla infatti di "the space of the people"¹⁰⁷ in cui la cultura si concretizza grazie e attraverso l'esistenza di questo spazio:

The tension between the pedagogical and the performative that I have identified in the narrative address of the nation turns the reference to a "people" (...) they represent the cutting edge between the totalizing powers of the social and the forces that signify the more specific address to contentious, unequal interests and identities within the population.¹⁰⁸

Da qui Bhabha identifica la possibilità di pensare ad una struttura ambivalente che caratterizza l'autorità sociale moderna, che nasce dalla stessa ambiguità linguistica e porta ridefinizioni non solo in senso linguistico, ma anche spaziale e culturale. Se per Bhabha la creazione del nuovo in senso culturale avviene in uno spazio liminale, avulso dalla considerazione storica della nazione stessa, definito elemento pedagogico, e caratterizzato da una forte dinamicità umana inscritta in un presente performativo, che si concretizza nella "narrazione", per Barba il teatro nuovo si struttura secondo un

¹⁰³ *Ibid.* p. 16

¹⁰⁴ *ibid.* p. 68.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 70.

¹⁰⁶ Homi Bhabha "Dissemination", in *Nation and Narration*, Routledge, New York, London, 1994, p. 299.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 297

¹⁰⁸ *ibid.*

processo molto simile. Il presente performativo di cui parla Bhabha -- già elaborato in un altro saggio citato precedentemente -- non solo, come si era visto, si spiega concretamente con quella che per De Marinis è la deissi, ma anche con quella che per Barba è l'unica vera realtà del fatto teatrale, la performance realizzata dalle "persone", gli attori, in uno spazio liminale, senza barriere ed essenzialmente astorico. Quello che è interessante, inoltre, è proprio il fatto che le teorie di Bhabha partono dall'analisi del linguaggio e del valore dei segni linguistici e quindi della funzione che ha, per così dire, la narrazione, nella definizione dell'identità collettiva.¹⁰⁹ Il teatro, come precedente visto, è anche una forma di narrazione e pare ovvio affermare che è quella più collettiva rispetto ad altre forme di narrazione; quindi se si applicano le teorie postcoloniali di Bhabha all'analisi del teatro, risulterebbe azzardato avanzare l'ipotesi che il teatro occupa un ruolo privilegiato nella definizione di significati nuovi, quindi di cultura, nella sua realtà concreta di performance? Forse no. Nello spazio recitativo, nell'atto sempre presente di enunciazione, in quella che, ripetiamo per uno studioso come Barba rimane l'unica dimensione del fatto teatrale, il teatro si propone come lo spazio liminale della realizzazione di una cultura nuova. Questa prospettiva la si trova in parte riconfermata anche nell'opera di un altro studioso di teatro e di forme di spettacolo, già citato, Patrice Pavis. Trattando gli aspetti antropologici in *L'analisi degli spettacoli*, Pavis suggerisce un approccio di analisi della performance che parte dalla prospettiva culturale. Il primo passo secondo Pavis, da effettuarsi nello studio del fatto teatrale in senso antropologico è l'adattamento dello sguardo e la comprensione di un determinato spettacolo. L'esperienza della ricezione e quella più approfondita, cioè l'analisi della performance, deve, secondo Pavis liberarsi da pre-concetti e modularsi in base ad una dinamica di adattamento che permette di entrare nella "prospettiva dell'altro".¹¹⁰ Questa alterità non necessariamente è data dalla distanza geografica o culturale, ma può essere tale per diverse ragioni. E' chiaro che l'approccio di Pavis tende ad omologare tutte le forme di spettacolo e a considerare come distanza la loro diversità percepita dallo spettatore come un atto che può riguardare sia uno spettacolo "balinese che normanno".¹¹¹ Questa considerazione è molto importante in quanto presuppone di per sé un approccio che mette sullo stesso piano tutte le forme di spettacolo e quindi di testo spettacolare. L'approccio di studio antropologico proposto da Pavis annulla le distanze geografiche, le diversità culturali e anche le implicazioni storiche per concentrarsi sulla considerazione del teatro come espressione culturale nel dato momento della rappresentazione e sul significato che essa porta e produce. Pavis suggerisce una prospettiva interna, che permette di addentrarsi nella realtà performativa e di riflettere sulla "pratica culturale spettacolare" come l'oggetto dell'analisi antropologica.¹¹² Chiarendo il concetto di pratica spettacolare come *cultural performance*, l'autore francese spiega che la cultura non è sempre visibile in quanto si esprime e si definisce in modi inaspettati. Spesso proprio negli interstizi di scambi culturali, nell'interazione tra "cultura-fonte" e "cultura-bersaglio" nascono e si colgono nuove e inaspettate identità culturali. Pavis illustra come in diverse forme di scambio, a livello di società e di pratiche spettacolari, si producono contesti culturali suggellati da una dinamica relazionale.

La tipologia di scambio culturale che si verifica nella società, si riproduce anche a teatro in maniera quanto mai esplicita: Pavis riporta il caso della creolizzazione culturale, la quale "implica la mescolanza delle fonti e delle tradizioni, la produzione di una nuova cultura a immagine delle società

¹⁰⁹ *ibid.* p. 308.

¹¹⁰ Patrice Pavis *L'analisi degli spettacoli*, *op. cit.* p. 334.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *ibid.* p. 339

caraibiche",¹¹³ Pavis indica che la creolizzazione porta le popolazioni delle isole dei Caraibi a inventarsi nuovi spazi e schemi culturali che permettono l'interazione tra le diverse forme culturali preesistenti. Tutto questo avviene con il teatro. Pavis cita esplicitamente Derek Walcott, in particolare, una delle sue opere di teatro più conosciute, *Dream On Monkey Mountain*, in riferimento alla quale rende noto come vi confluiscono diversi elementi intertestuali, da quello europeo a quello africano, sia nel testo drammatico, che nella recitazione. Se il teatro è spesso origine di nuovi significati culturali, come ha affermato Barba, e come si è cercato di dimostrare servendoci anche delle teorie di H. Bhabha, è deducibile che tali significati emergano in contesti altrettanto nuovi, maggiormente visibili in ambito post-coloniale, dove, attraverso lo scambio culturale, come suggerisce Pavis, il "nuovo nasce dalla creolizzazione", dalla fusione di tendenze stilistiche, di lingue e di motivi tematici. L'approccio antropologico così proposto apre senz'altro nuove prospettive di indagine e di analisi, ma forse mette in discussione la rigidità metodologica che ha caratterizzato lo studio del teatro, della recitazione e dei testi drammatici. Lo stesso Pavis insiste sulla necessità di "ripensare l'insieme dei metodi di analisi",¹¹⁴ invitando le prospettive d'indagine occidentali ad adattarsi per "cogliere dall'interno l'altra cultura".¹¹⁵ Pavis osserva che la cultura "altra" non nasce dalla distruzione di quella passata a quella a lei opposta, ma sulla sua "complementarità". E' importante quindi nell'analisi del teatro non tanto cambiare il metodo bensì l'atteggiamento. L'autore propone una "teoria degli scambi culturali", basata su un modello interattivo in cui tutte le culture, quindi non solo quella occidentale, si appropriano di altre e le utilizzano a fini propri.¹¹⁶ Pavis evidenzia l'energia e il sincretismo, come aspetti interni dello spettacolo, e riflette su un metodo di analisi che accosti i testi e le rappresentazioni e che si basi sul pluralismo metodologico. Pavis propone uno spazio d'indagine che in alternativa alla semiologia, si appoggi contemporaneamente alla semiotica della cultura e all'antropologia, in quanto, tali discipline, se applicate alle pratiche spettacolari, possono "evitare qualsiasi pretesa egemonica e totalitaria"¹¹⁷. I nuovi punti di partenza di cui parla lo studioso francese si sviluppano principalmente da questa nuova consapevolezza dell'esistenza di nuovi spazi culturali in cui si rende urgente l'approccio interculturale. La pratica spettacolare è la forma del "nuovo" o dell'*Altro* è quella caratterizzante il teatro postcoloniale. Molto spesso questo teatro cerca di riprendere forme di rituali e di danze sacre che, come abbiamo visto all'inizio, sono state oggetto di studi antropologici teatrali. L'importanza data all'aspetto performativo è particolarmente accentuata da autori che cercano di definire un rapporto tra la produzione teatrale delle ex-colonie e lo "status" del teatro di tradizione occidentale. In particolare, Christopher Balme scrive:

the Western-staged play is by no means a particularly privileged object but just a specific manifestation of the anthropological entity *performance*. (...) performance theory has needed to look outside the Western sphere of performance and has preoccupied itself intensively with a wide range of non- Western performance forms.¹¹⁸

Il momento performativo rappresenta quindi la possibilità di rinnovamento del teatro; scrive sempre Balme:

Writers look at Western theatre from a background and understanding of indigenous performance and ask in what way they

¹¹³ *Ibid* .p. 340

¹¹⁴ *ibid* .p. 352

¹¹⁵ *ibid* .p. 353

¹¹⁶ *ibid* .

¹¹⁷ *ibid* .p. 394.

¹¹⁸ Christopher Balme *Decolonizing the Stage*, op. cit. p. 26.

are similar and how they can be combined in some way to create a new form.¹¹⁹

Come ha ipotizzato anche Olanyan in *Scars of Conquest, Masks of Resistance*, la concezione performativa del teatro postcoloniale si basa su un approccio di relazione e di ricerca di rapporti tra le diverse culture. Non discostandosi dalle idee di E. Glissant, T. Olaniyan vede nella performance il momento espressivo teso alla realizzazione di un'identità culturale basata sull'incontro e sul continuo divenire.¹²⁰

Nello spazio postcoloniale il teatro rafforza il suo legame con il "testo", rappresentato dalla cultura occidentale, dalla lingua, dalla tradizione, ma anche con quello della performance legato al folklore locale, al rituale primitivo recuperato, alla trance. Il teatro postcoloniale è un teatro ricco perché unisce l'Oriente all'Occidente, l'Europa con l'Africa, l'India con i Caraibi. E' un teatro senza confini, ed è un teatro denso di significati di culturali, dove l'indagine non può fermarsi alla semiotica, all'antropologia ma deve inglobare una molteplicità e varietà di approcci per tentare di capire quale sia e quale valore ha lo spazio del teatro delle ex-colonie.

Nel testo critico sul teatro postcoloniale, *Scars of Conquest, Masks of Resistance*, Olanyan tenta infatti un superamento della dicotomia -- a livello tematico, ma anche linguistico e stilistico -- tra cultura del centro e dei margini, ipotizzando un rifiuto degli estremismi in entrambe le posizioni. Tale superamento è auspicato ipotizzando una tendenza da "post- afrocentric" in cui rientrano autori come Soyinka e Walcott, considerati come coloro che sono riusciti ad armonizzare, sebbene in maniera diversa, le influenze che compongono i loro testi teatrali. Queste soluzioni stilistiche, come vedremo meglio addentrandoci nello studio delle opere di Derek Walcott, sprigionano una forte densità di significati culturali, riflessi in una visione identitaria che Olaniyan definisce una concezione "performativa". Questa visione si oppone ad una concezione puramente espressiva dell'identità culturale, che si basa essenzialmente su principi rigidi, ortodossi e immutabili. Al contrario, la percezione di un'identità culturale performativa è basata sulla storicità della cultura, sulla sua continua progressione e realizzabilità nello spazio e nel tempo. In pratica il concetto di cultura non si esaurisce mai in definizioni fisse, modulate, ma è un continuo processo di pratiche sempre nuove e in trasformazione. T. Olanyan offre un modello di analisi del teatro caraibico e africano basato su queste concezioni aperte, che vedono la cultura come forma di articolazione, e che, riprendendo anche le teorie di Bhabha, concepiscono l'elemento performativo come "the principle of a trasgressive and transitional truth".¹²¹

Il teatro postcoloniale è secondo Olanyan un importante strumento culturale, che esprime un "principio di verità" che si rapporta in maniera "trasgressiva" e "transizionale". L'aggettivo "trasgressivo" ci rimanda in qualche modo ai concetti rielaborati di Kristeva a proposito delle innovazioni linguistiche considerate congiungendo il semiotico e il simbolico, aspetto che, come si può tentare di ipotizzare risulta abbastanza evidente nel segno teatrale. Questo concetto si rafforza nel "transizionale", come momento "in progress", livellato su un tempo che è il "qui e ora" rapportabile alla deissi, di cui parlano De Marinis e Elam, ma rapportabile anche all'idea di "intertestualità" implicita nella stessa performance. In questa dimensione performativa – portatrice di verità – secondo Olaniyan si realizza la forma culturale di contatto con l'*Altro*, tale da diventare un flusso continuo di significati e forme culturali che articolano nuove identità. Secondo Olaniyan, gli autori oggetto della sua indagine,

¹¹⁹ *Ibid.* p. 26

¹²⁰ Tejumola Olaniyan *Scars of Conquests Masks of Resistance*, Oxford University Press, 1995.

¹²¹ *Ibid.* p. 125.

giungono ad esprimere proprio questa “identità performativa”, resa concreta anche dall’attenzione -- come proprio nel caso di Walcott -- agli elementi scenici, oltre che quelli puramente letterari e linguistici. Nel teatro postcoloniale, l’indagine semiotica pare rafforzarsi, oltre che sul fronte testuale-linguistico, nell’intento di esplorare le potenzialità linguistiche legate alla manipolazione della lingua in senso di “appropriazione di “abrogazione” degli standards linguistici espressivi, anche su quello più specificatamente “performativo”, e, in tal modo, accettando un approccio molto più globale e multilineare, tale da essere definito sincretico. Secondo gli autori di *The Empire Writes Back*, Griffith, Ashton e Tiffin, l’ibridismo e il sincretismo che caratterizzano l’esperienza culturale delle ex-colonie, portano a rifiutare il concetto di un codice linguistico standardizzato così come quello relativo a una visione monocentrica dell’esperienza umana.¹²² Del teatro sincretico emerge soprattutto la necessità di considerare, anche in una prospettiva antropologica, le eredità testuali e sceniche lasciate dalle forme di rituale legate alle culture caraibiche, africane o indiane e di come queste siano integrate con elementi di scrittura e messa in scena derivanti da materiali rielaborati dalla quotidianità e da “riscritture” di altri testi drammatici e spettacolari non specificatamente “folkloristici”. Il metodo di analisi presuppone l’attenzione agli aspetti legati al rituale e alle forme “orali” che emergono dalla recitazione. Oltre all’approccio più tradizionalmente semiotico in riferimento sia al testo drammatico che spettacolare, il testo postcoloniale sincretico deve mostrare quelle potenzialità performative che superino la pura dimensione dialogica. In questo senso si rivela molto adatta la metodologia di analisi dei testi teatrali post-coloniale, proposta dall’opera, già citata, di Christopher B. Balme, *Decolonizing The Stage*, dove l’autore -- oltre a mettere in luce le tracce legate ai rituali -- delinea gli aspetti più marcati dell’ “identità performativa” di cui parla Olaniyan a proposito del teatro postcoloniale: l’ “oral performance”, come la definisce Balme, occupa in ruolo centrale nel teatro postcoloniale ed è visibile nella tendenza ad accentuare l’espressione non verbale, cioè l’enfasi, nella recitazione, a elementi paralinguistici: frasi cantate integrate al dialogo, la visualizzazione del corpo dell’attore e delle sue particolarità cinetiche, come la danza e altre forme di movimento che l’autore definisce “body language”. Tutti questi elementi -- dalla gestualità, che attraverso le abilità dell’attore di usare il proprio corpo si riversano in una recitazione molto articolata -- conferiscono un carattere performativo più legato alla dimensione orale. I *musicals* -- come *The Joker of Seville* di Walcott -- presentano momenti che interagiscono tra recitazione e canto e sono rappresentazioni dove gli attori alternano alla gestualità tipica della recitazione, parti coreografate, quindi rese in forma di balletto. Nel caso specifico della compagnia teatrale di Walcott, è abbastanza significativo segnalare la composizione data dalla presenza di attori-ballerini e attori-cantanti. In *Derek Walcott and West Indian Drama* di Bruce King si legge:

Walcott wanted to combine dance with acting using the rich West Indian movements and gestures (...) he wanted detailed psychology of character, in the Method tradition, and a mimetic power such as that found in dance. (...) One of the problems Walcott faced was the apparent distance between verse drama and Trinidadian speech. Iambics were in themselves not necessarily un-West Indian; calypso lyrics often fall into iambic pentameters.¹²³

Analizzando in maniera approfondita i testi teatrali del poeta caraibico, si cercherà di evidenziare gli elementi più “performativi” già presenti nel testo. Già dalle prime considerazioni di Bruce King, appare chiaro come l’intento di Walcott sia stato quello di formulare un testo dove i piani comunicativi si intrecciano non tanto tra parola, arte visiva e recitazione, ma sono supportati da quelli relativi al canto e alla danza. I testi di Walcott sono testi drammatici, spettacolari, estetici, sincretici, culturali e,

¹²² Ashcroft, Griffith, Tiffin *The Empire Writes Back*. Routledge 1989. p. 41

¹²³ Bruce King *Derek Walcott and West Indian Drama*, Clarendon Press, Oxford, 1995. pp. 30-31.

ovviamente appartenenti ad uno spazio postcoloniale, che, sebbene non sia mai definito in senso perentorio, geograficamente e culturalmente, si ritrova sempre in uno stato di continua relazione con la definizione dei propri territori e della propria identità culturale. La liminalità e la "in-betweeness" di questo spazio è proprio quello del teatro che riconferma la proprio potenzialità di contribuire alla costruzione di nuove culture. Pare che le teorie, pur in ambiti diversi, degli autori considerati convergano in una direzione ben precisa: la "creazione" della cultura avviene in modo progressivo, attraverso un processo linguistico, semiotico "trasgressivo" o comunque di deviazione dalla norma e dal codice; in più, tale trasformazione nel processo di significazione avviene in uno spazio che non è assolutamente chiuso, bensì aperto e liminale, dove i confini si annullano, in un presente performativo che rifiuta il pedagogico e la prospettiva storica, per ridefinirsi in una relazione continua con l'alterità, sia sotto forma di rituale, materiale riscritto, o semplicemente una diversa rappresentazione della stessa opera. E' uno spazio di continua relazione, indefinito dove emergono sempre forti e nuovi significati culturali. Per questo motivo, a questo punto forse appare quasi d'obbligo citare nuovamente Patrice Pavis a la sua ipotesi di dischiudere il campo d'analisi della semiotica ad altre prospettive, allargandolo all'antropologia, come abbiamo visto, rimettendo in discussione i propri metodi e non tanto i contenuti, partendo proprio dalla "desemiotica",¹²⁴ opposta a schemi rigidi e tassonomie che non riescono spesso a veicolare i significati più profondi anche del teatro post-coloniale. Pavis riapre le possibilità di analisi del teatro in una dimensione ad ampio raggio, senza dimenticare lo "statuto del testo", ma con un occhio a ciò che è il "non- rappresentabile", per potere scoprire e capire meglio le infinite possibilità di connotazione e di significato dei segni teatrali, spesso ambigui e "illeggibili". Si ipotizza, infine, una prospettiva, che, senza negare l'importanza della socio-semiotica e dell'antropologia culturale possa "inglobare la dimensione culturale e relazionale della rappresentazione"¹²⁵, nell'intento di aprire lo sguardo e la mente per percepire uno spazio non più chiuso da confini, barriere e visioni polarizzate, ma aperto, relazionale, centrale e marginale allo stesso tempo, in altra parole, quello che scopriremo appartenere anche all'universo artistico di Derek Walcott.

1.3 Lo spazio del teatro postcoloniale

It is always the popular theatre that saves the day. Through the ages it has taken many forms, and there is only one factor that they all have in common - a roughness. Salt, sweat, noise smell: the theatre that's not in a theatre, the theatre on carts, on wagons, on trestles, audiences standing, drinking sitting round tables, audiences joining in, answering back: theatre in the back room....

(Peter Brook, *The Empty Space*)¹²⁶

In the tropics nothing is lovelier than the allotments of the poor, no theatre is as vivid, voluble and cheap.

(Derek Walcott *What the Twilight Says: An Overture*)¹²⁷

¹²⁴Patrice Pavis *L'analisi degli spettacoli*, op. cit. pp. 25-39

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Peter Brook *The Empty Space*, New York, Touchstone, 1996, p. 65.

¹²⁷ Derek Walcott "What The Twilight Says" in *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, Farrar, Giroux and Strauss, pp. 3-4.

1.3.i La rappresentazione dell'*Altro* nel teatro

Un primo elemento di analisi del teatro postcoloniale è la rappresentazione dell'alterità, e la volontà di ri-scrivere o mostrare in maniera inusuale la tradizione "classica" occidentale. Il linguaggio altisonante, retorico, l'eroe tragico, l'impatto catartico sul pubblico sono elementi portanti del teatro classico che, tuttavia, possono ricomporsi secondo una nuova ottica rigenerante nel teatro postcoloniale. La riscrittura, la fusione tra elementi nuovi e antichi coinvolge un processo di riformulazione del teatro secondo parametri più originali e più adatti alle nuove condizioni imposte dalle regole della globalizzazione. Il teatro -- anche nel rispetto della classicità -- attraverso le esperienze postcoloniali, deve mettere in discussione l'originalità di un testo, grazie a una recitazione attiva e partecipe. Dovrebbe evitare di essere quello che Peter Brook chiama "deadly theatre".¹²⁸

Un teatro "vivo" si basa, secondo Brook, sulla ricerca, sulla scoperta del nuovo nei testi "classici", sulla rivalutazione di stili di recitazione e sulla scomparsa di "pregiudizi" legati al consolidamento di determinate prospettive culturali. Scrive Brook:

In a living theatre, we would each day approach the rehearsal putting yesterday's discoveries to the test, ready to believe that the true play has once again escaped us. But the Deadly Theatre approaches the classics from the viewpoint that somewhere, someone has found out and defined how the play should be done.¹²⁹

La minaccia di pietrificare il testo, in una visione di come "dovrebbe essere realizzato", opprime la vitalità del testo stesso, che si può modellare e vivificare nelle mani degli autori contemporanei e grazie alla scoperta di nuovi stili di recitazione. Questi presupposti anticipano elementi tematici e strategie performative caratteristici del teatro walcottiano.

Nel teatro "rozzo", di impatto immediato inserito nella quotidianità a cui fa riferimento Peter Brook, l'alterità è inserita come segno del teatro e gli appartiene in maniera quasi "genetica", come se il teatro stesso si nutrisse di forme altre, diverse e decisamente alternative al teatro "classico" o della "tradizione". Tuttavia il teatro delle ex colonie non vuole né opporsi né sostituirsi al teatro "occidentale", ma integrarlo o probabilmente ridistribuire elementi desunti dalla tradizione in nuovi contesti linguistici e performativi.

Rifacendosi nuovamente alla nozione di T. Kozwan, in base alla quale tutto è segno nel teatro, si può dire che anche le forme e le rappresentazioni del diverso possono essere considerate segni. Per "diverso" si intende tutto ciò che esula dal punto di vista eurocentrico, tutto ciò che è "periferico" opposto al "centro", il "nero" opposto al "bianco". Nel teatro postcoloniale la rappresentazione del diverso non è mai realizzata esternamente, da un punto di vista di osservazione "etnocentrica", bensì da una prospettiva interna, in quanto la diversità intesa a questo punto come differenza culturale è tale solo se la percezione è appunto eurocentrica.

Scrive Elleke Bohmer, a proposito della scrittura postcoloniale:

Indigenous writers focus their energies on revising the language, narrative styles and historical representations of the colonial or invader. Again their aim is not to replace white with black. Rather it is to accentuate hybridity.¹³⁰

¹²⁸ Peter Brook, *The Empty Space*, o. cit. pp. 9-41.

¹²⁹ *Ibid.* p. 14.

¹³⁰ Elleke Boehmer, *Colonial and Post-colonial Literatures*, Oxford University Press, 1995, p. 288.

In pratica, il teatro postcoloniale -- come le altre forme di espressione letteraria -- ha trasformato il segno dell'*Altro* e della differenza culturale inserendolo in più ampi orizzonti di narrazione e di rappresentazione.

For the post-colonial playwright theatre has meant both traditional indigenous performance -- which has often had to be rediscovered and reinvented -- and the theatre that the colonists brought with them from the metropolitan power, usually in particularly impoverished and amateur forms.¹³¹

Il teatro povero e amatoriale delle ex-colonie ha allargato in un certo senso i confini delle forme di narrazione e di rappresentazione modificando la percezione del segno dell'alterità e delle differenze culturali.

Nel teatro, così come in tutta la letteratura coloniale, l'*Altro* è sempre stato rappresentato come distante, negativo e selvaggio. Uno dei primi autori che ha rappresentato a teatro un personaggio "diverso" in tal senso è stato Shakespeare in *The Tempest*, con Calibano. In tal guisa il segno della diversità è stato definito circoscrivendolo alla connotazione negativa, ben sapendo come il personaggio di Calibano si rapporti "scorrettamente" con un linguaggio spesso violento e volgare, sia nei confronti di Prospero che di Miranda, i quali a loro volta gli si rivolgono con un linguaggio da "dominatori," chiamandolo spesso "abhorred slave".¹³² Con Shakespeare il nativo, l'indigeno diventa l'orribile schiavo da confinare e degradare psicologicamente in quanto indegno di vivere nella stessa comunità dei personaggi bianchi. Senza dovere ripercorrere la storia di come è stato rappresentato il nero o il selvaggio nel teatro, si può concordare con il giudizio di Olaniyan a proposito della rappresentazione "eurocentrica" della differenza culturale, come derivante da considerazioni, presupposti e stereotipi relativi a ciò che può essere o meno rappresentabile da un punto di vista morale e religioso¹³³. Olaniyan afferma che nel teatro americano fino al Novecento, il nero è sempre stato interpretato da attori bianchi mascherati da personaggi stereotipati, rappresentativi di comportamenti tipici di neri, ex schiavi delle piantagioni, spesso grotteschi o comici. Questo "blackface minstrelsy" è secondo Olaniyan, la rappresentazione eurocentrica della differenza culturale e razziale. Il nero, non può nemmeno recitare sé stesso sul palcoscenico, e se nel testo drammatico il segno del "nero" o del "selvaggio" è comunque associato al suo significante, in questo tipo di rappresentazione il significante (l'attore) è completamente dissociato dal suo significato.

L'impossibilità di rappresentare il vero "nero" o comunque la resa di esso attraverso la maschera, a teatro, provoca una maggiore percezione della distanza e dell'alterità, rendendo così visibile allo spettatore che tale personaggio "diverso" è in realtà una finzione: il referente del corpo dell'attore -- mascherato da nero -- è annullato, in quanto la sua stessa identità è negata. Potremmo quasi affermare che il teatro eurocentrico ha negato la rappresentazione del diverso, per costruire una forma di alterità relegata a grottesca rappresentazione di personaggi stereotipati e "finti". Secondo Olaniyan il "blackface minstrelsy" ha infatti contribuito ad amplificare il pregiudizio e la considerazione pregiudiziale dei personaggi "neri" rappresentati a teatro.¹³⁴ D'altra parte questo modo di percepire l'alterità, come distante e soprattutto non appartenente ad un determinato ambito culturale, rientra in un

¹³¹ Brian Crow, Chris Banfield, *An Introduction to Post-colonial Theatre* Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 11.

¹³² William Shakespeare *The Tempest*, by the Folger Shakespeare library, Washington Square Press, 1994.

¹³³ Tejumola. Olniyanan *Scars of Conquests Masks of Resistance*, op. cit.

¹³⁴ *Ibid.*

modo di concepire la struttura stessa della narrazione e della rappresentazione, come ha delineato in maniera esaustiva E.Said in *Culture and Imperialism*. L'autore, esaminando, la narrativa e il teatro del Novecento, indica come la rappresentazione della cultura e delle persone non occidentali, rientri in forme stereotipate, a loro volta inserite in una visione "orientale" ed esotica della figura dei nativi di luoghi colonizzati. Ad esempio analizzando *Heart of Darkness* di Conrad, l'autore fa notare che, pur descrivendo la disumanità di Kurtz, scrittore e narratore non approfondiscono la percezione -- e quindi non trasmettono -- quanto avvenga realmente tra gli indigeni, essendo la prospettiva del racconto in linea con i principi della colonizzazione:

...né Conrad né Marlow ci fanno vedere cosa vi sia *al di là* degli atteggiamenti da conquistatori del mondo incarnati da Kurtz, da Marlow, dal gruppo di ascoltatori incantati sul ponte della *Nelle* e da Conrad stesso. Con questo intendo dire che *Cuore di Tenebra* è così efficace perché la sua estetica e i suoi principi politici sono, per così dire, imperialisti, e questi alla fine dell'Ottocento parevano incarnare al tempo stesso una estetica, una politica e perfino un'epistemologia inevitabili e ineluttabili¹³⁵.

Said mette in luce come tutta la letteratura dell'Ottocento e di parte del Novecento si basi su una visione dell'imperialismo come la "missione civilizzatrice" -- riecheggiando la nota poesia di R.Kipling -- di determinati paesi europei nei confronti delle colonie e di come, di conseguenza, gli abitanti di tali spazi fossero, similmente alle loro terre, oggetti da manipolare e da plasmare secondo un'identità occidentale. La loro diversità e differenza viene pertanto percepita come distanza.

Said dimostra come lo stesso spazio coloniale venga omologato alla spazio della madrepatria e, come, già nella narrativa di Jane Austen e Charles Dickens, le colonie siano percepite come un prolungamento geografico della Gran Bretagna. Oltre a ciò, i personaggi europei come Marlow o Lawrence D'Arabia, rafforzano l'idea dell'autorità del dominio colonizzatore¹³⁶. Said propone un esempio di rappresentazione "orientaleggiante" di luoghi e persone di uno spazio coloniale nel teatro attraverso lo studio delle messa in scena dell'*Aida* di Giuseppe Verdi, in cui la rappresentazione dell'Impero è rintracciabile nelle scelte scenografiche e coreografiche, nei costumi, nella conformazione di alcuni personaggi, realizzata dallo stesso compositore. Said sottolinea il coinvolgimento e la presenza di Verdi nella realizzazione dello spettacolo di opera lirica, e di come le sue scelte riflettano la tendenza ad omologare la rappresentazione dell'esotico inscritto nell'immaginario occidentale delle colonie e dei loro abitanti.

Ne risultò un Egitto orientaleggiante a cui anche Verdi, dal canto suo, era arrivato con la musica. Tipici da questo punto di vista alcuni passaggi del II atto: il canto della sacerdotessa, e poco più avanti, la danza rituale (...)

A questo materiale Verdi apporta due importanti modifiche. Trasforma alcuni dei sacerdoti in sacerdotesse, seguendo la consolidata tradizione europea di mettere delle donne orientali al centro di qualsiasi rituale esotico; le sacerdotesse verdiane sono l'equivalente delle danzatrici, delle schiave, delle concubine e delle "bellezze al bagno" nell'harem, che dominano l'arte europea di metà Ottocento e, dal 1870 in poi, gli spettacoli d'intrattenimento"¹³⁷.

Said ci mostra come la realizzazione di un grande spettacolo come l'*Aida* di Verdi riconfermi una tendenza culturale che intendeva mantenere una forte distanza tra il mondo dei colonizzatori, "civilizzato" e quello delle colonie, percepito come esotico per essere poi omologato ad

¹³⁵ Edward Said, *Culture and Imperialism* Vintage Books, 1994 *Cultura e Imperialismo* (trad. it. *Cultura e Imperialismo*, Gamberetti ed., Roma 1998, p. 49).

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.* p. 146.

un'unica forma rappresentativa di un "Oriente" in realtà molto distante dal contesto culturale delle colonie. Come si intuisce dalla lettura dell'opera di Said, molto spesso, la differenza culturale si amplificava attraverso il corpo femminile, che similmente al nativo o al selvaggio, era considerato "oggetto" inferiore e di facile sfruttamento. L'esempio offerto da Said in riferimento ad uno spettacolo decisamente centrale nella storia del teatro e dell'opera come l' *Aida*, conferma l'ipotesi che, nelle diverse forme di spettacolo teatrale occidentale, il segno dell'"altro" era spesso rappresentato attraverso un camuffamento che ne allargava la percezione della distanza e della diversità culturale e sociale.

E' anche pertinente affermare che comunque la scrittura, intesa come lingua espressiva di generi e opere letterarie, ha -- da un punto di vista antropologico -- cercato di catturare la diversità culturale e di riportarla entro i limiti della cultura occidentale. La scrittura, come contrapposizione alla nozione di oralità associata alle culture primitive e non civilizzate, delimita e circoscrive la diversità attraverso un linguaggio conosciuto e consolidato culturalmente. L'etnologia, come scrive Michel de Certeau, in *La scrittura dell'altro*, ha permesso di strutturare, attraverso le forme della scrittura, la dimensione dell'oralità legata allo spazio dell'altro. L'oralità percepita come differenza culturale, quindi come alterità, si frappone al mondo del missionario civilizzato che, attraverso la propria attività di scrittura, descrivendo il mondo selvaggio sconosciuto la rimodella secondo leggi e valori della propria civiltà.¹³⁸ Secondo de Certeau, la scrittura è già di per sé un atto di invasione e di dominio dello spazio oltre che della mente dei colonizzati, in quanto il significante -- la parola scritta -- è, spesso, completamente dissociata dal proprio significato. Nello spazio dell'oralità la rappresentazione grafica dell'oggetto e l'enunciato scritto si dimostrano i primi strumenti di un'egemonia culturale che hanno successivamente prodotto la rappresentazione distorta dell'alterità di cui parlano, anche se in contesti diversi, sia Olaniyan che Said.

Nelle cosiddette *invaded colonies*, come ad esempio i Caraibi, in cui i "nativi" sono stati costretti ad omologarsi ad un idioma distante e dissonante rispetto alle loro origini africane, principalmente, poi indiane o di altre aree, il rapporto con la lingua è molto complesso. La contaminazione linguistica è molto evidente in Walcott, sia nella poesia che nel teatro, dove è spesso utilizzata per mostrare la distanza culturale tra il vecchio Impero e la nuova realtà culturale, sociale e linguistica delle Indie Occidentali. Se quindi la lingua è stata, da parte dei colonizzatori, il mezzo per esprimere l'alterità dei colonizzati, per sottolineare attraverso in linguaggio grottesco, stereotipato o "orientaleggiante", la percezione distorta e densa di pregiudizi dei popoli sottomessi, una volta appropriato come strumento artistico proprio da parte dello scrittore ex- colonizzato, l'idioma rappresenta il mezzo espressivo più potente della contronarrazione e della riappropriazione di un'identità troppo a lungo deformata. Come scrivono gli autori di *The Empire Writes Back*:

the use of English inserts itself as a political discourse in post-colonial writing, and the use of *english* variants of all kinds captures that metonymic moment between the culture affirmed on the one hand as "indigenous or "national", and that characterized on the other as "imperialist", "metropolitan"¹³⁹.

L'uso di varianti linguistiche che deviano dall'inglese standard, rappresenta la volontà da parte degli scrittori postcoloniali di riformulare il canone della letteratura proponendo nuove prospettive linguistiche che affermano contenuti culturali, all'interno dei quali la differenza è integrata nello stesso canone. Si tratta di considerare la variante linguistica non tanto come la metafora della differenza e della distanza, bensì, come ha affermato Bhabha, di vederla alla luce della metonimia, cioè come la

¹³⁸ Michel de Certeau *La scrittura dell'altro*, a cura di Silvana Borutti, R. Cortina, Milano 2005, p. 29.

¹³⁹ Ashcroft, Griffith, Tiffin *The Empire Writes Back*, op. cit. p. 53.

parte, l'eccezione, che rappresenta il tutto.¹⁴⁰ Non è un caso se Ahcroft, Griffith e Tiffin, a questo proposito indicano come caso esemplare proprio un'opera di teatro: in *The Cord* dello scrittore malesiano K.S. Manian, spesso il dialogo dei personaggi alterna l'uso dello *standard English* a forme più "dialettali", legate alla parlata locale:¹⁴¹ il risultato, oltre ad una chiara volontà di rendere sia lettore che pubblico consapevoli della realtà linguistica del luogo in cui si svolge l'azione, è la presenza dell'altro integrata nella mimesi del dialogo, come segno operativo e funzionale di un'intera opera. Questa psuedo-alterità linguistica, incorporata nel testo drammatico è riscontrabile anche in Walcott, in particolare in *Dream On Monkey Mountain*, dove la riflessione sull'uso della lingua si associa al comportamento "schizofrenico" del personaggio principale; oppure in *Pantomime* dove attraverso il *code-switching* o altre modalità di deviazione linguistica, si tenta un'inversione dei ruoli tra servopadrone rimodulando il rapporto Robinson-Friday. Spesso la questione della lingua appare come punto di partenza per riflettere sull'identità e sulla storia del paese colonizzato. Quale lingua è giusto parlare e quale lingua deve essere quella dei testi letterari? Questo problema è centrale e spesso rimane irrisolto nella misura in cui, in particolare nell'area caraibica, non c'è una lingua ma se ne odono molteplici, che a loro volta formano un continuum ibrido di varianti dell'inglese. A dimostrazione delle osservazioni esposte, è utile riportare quanto sottolinea Maria Antonietta Saracino in relazione alla molteplicità linguistica dell'arcipelago caraibico:

(...) all'inglese ufficiale, quello della burocrazia, della legge, della trasmissione del sapere scolastico e della formazione intellettuale, nel tempo si sono affiancati -- seppure in forme non ufficiali -- l'inglese creolo (*creole english*), frutto dell'incontro con le lingue locali; quella che prende il nome di *nation language*, nata dalla fusione tra inglese e lingue africane, nonché diverse varianti dialettali.¹⁴²

Sempre a questo proposito, in *The Empire Writes Back*, gli autori identificano la flessibilità della rappresentazione dell'uso della lingua come uno spazio culturale vuoto, nel senso che contiene molteplici possibilità di formulazione e di scrittura atte a ridisegnare la percezione della differenza culturale:

The cultural space is the direct consequence of the metonymic function of language variance. It is the "absence" which occupies the gap between the contiguous inter/faces of the "official" language of the text and the cultural difference brought to it. Thus the alterity in that metonymic juncture establishes a silence beyond which the cultural Otherness of the text cannot be traversed by the colonial language¹⁴³.

Nel testo postcoloniale -- e quindi anche in quello di teatro -- l'alterità è interna allo stesso uso della lingua; si tratta di un'appropriazione della lingua che, decostruendo i processi legati al rapporto metafora/metonimia, costruisce uno spazio dove la parola esprime la differenza culturale, senza accomunarsi ai giudizi di valore costruiti dal pensiero coloniale. Il teatro è il genere e la forma spettacolare che attualizza costantemente questa "parola", sia come scrittura che come oralità, colmando parte di quello spazio vuoto attraverso la costruzione e l'articolazione di una diversa percezione della differenza culturale. Nello spazio "vuoto" del teatro si inserisce l'assenza di cui parlano gli autori di *The Empire Writes back*, a proposito della frattura tra lingua "ufficiale", standard e idioma

¹⁴⁰ Ibid. p. 52.

¹⁴¹ Ibid. p. 54.

¹⁴² Maria Antonietta Saracino *La letteratura anglo-caraibica* in Agostino Lombardo (a cura di) *Le orme di Prospero*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1995, p.116.

¹⁴³ Ibid. pp. 54-55.

locale. Questa ambivalenza linguistica, nel teatro, non solo è presentata attraverso le questioni legate all'identità, alla storia e alle conseguenze della colonizzazione, come in altri testi letterari, ma si rende maggiormente "visibile" e concreta grazie al momento performativo, la messa in scena, dove il segno linguistico trova corrispondenza in segni gestuali e visuali. L'espressione e l'articolazione della diversità trova sfogo in uno spazio concreto che frapponendosi tra scrittura e oralità rimodula il canone e rende impossibile l'interferenza del linguaggio coloniale. In questo modo, come spiegato nel testo di Griffin, Ascroft e Tiffin, l'alterità non può essere manipolata, trasformata e resa distante dal linguaggio dell'imperialismo, non solo perché non esiste più, ma per il semplice fatto che si è giunti a delimitare uno spazio nuovo dove la parola "altra" è dinamicamente inserita nel testo come segno linguistico, verbale, visuale e anche gestuale allo scopo di veicolare l'identità postcoloniale. Il teatro postcoloniale per motivi e meccanismi che analizzeremo più approfonditamente nel secondo capitolo in riferimento alla realtà dei Caraibi, si riappropria della lingua e della cultura dei colonizzatori; sia Soyinka che Walcott dispongono di una profonda conoscenza sia del teatro elisabettiano che di quello greco antico; allo stesso tempo entrambi gli scrittori mostrano la volontà di rappresentare personaggi delle loro terre attingendo anche da forme della cultura orale, dei rituali e del folklore. Il teatro postcoloniale unisce quindi la tradizione della scrittura e dell'oralità rappresentando la differenza non più come distante ma come parte del tutto. La diversità non viene più percepita come un segno relativo ad un mondo esotico e vagheggiato, oppure come grottesco mascheramento, ma è inserita in un'azione dinamica fatta di rapporti tra personaggi bianchi, neri e meticci posti sullo stesso piano; come vedremo il rapporto "Prospero-Calibano" si esaurisce, in uno spazio dove i confini tra ciò che è dominato e dominatore si annullano o addirittura si invertono.

Lo spazio del teatro delle ex-colonie è quindi lo spazio dell'apertura all'altro e della *relazione*, è un territorio in cui le forme della scrittura si alternano con l'oralità per ridefinire i propri confini in un continuo rapporto d'integrazione e di fusione con ciò che è culturalmente diverso e opposto.

Nel saggio *Lo sguardo dell'altro*, di Silvia Albertazzi, si legge dell'importanza di recuperare il materiale letterario appartenente alla tradizione orale delle popolazioni colonizzate e di come questo patrimonio abbia rappresentato uno dei punti di riferimento fondamentali degli stessi autori postcoloniali, tanto da giungere a parlare di narrativa orale a proposito di alcuni scrittori indoinglesi come Salman Rushdie, Vikram Chandra, ma anche in riferimento a Gabriel Garcia Marquez in Sud America.¹⁴⁴ Se la tendenza all'interno dei vari generi letterari postcoloniali, è stato quello di recuperare fonti legate all'oralità e al folklore, a maggiore ragione il teatro, inteso come testo spettacolare, permette di veicolare la tradizione della fiaba, del rituale e di tutto quel materiale che può anche essere di interesse antropologico. Tuttavia questo non basta a fare del teatro postcoloniale uno spazio nuovo dal punto culturale. Come afferma Peter Brook nel saggio, già citato, *The Empty Space*, il rituale appartiene al passato e se il teatro ha a che fare con il presente, nel senso che deve trasmettere emozioni e creare nuovi messaggi culturali, il rituale e i miti antichi rischiano di assumere sembianze decadenti e di esprimere ancora una volta un'"alterità" distante e contraddittoria. Brook quindi afferma che solo quando il rituale si attualizza a livello di esperienza del pubblico e quindi è accessibile e può essere significativo e rappresentabile.¹⁴⁵ La funzione di ciò che si propone come "diverso", nel teatro postcoloniale, è quindi quella di diventare rappresentabile e riconoscibile da parte del pubblico, in pratica è ciò con cui il pubblico si relaziona attraverso la rappresentazione. Il teatro delle ex-colonie propone una lettura della "alterità" percepita dal pubblico, ma anche dai lettori del testo drammatico, come un'identità in cui si riconoscono o a cui si

¹⁴⁴ Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro*, Roma, Carocci, 2004, p. 55-56.

¹⁴⁵ Peter Brook *The Empty space*, op. cit. pp. 9-41.

relazionano. Questo meccanismo è dato dalla forte strutturazione di significati del teatro delle ex-colonie, che non presenta chiusure o barriere culturali. Questa prospettiva del teatro come luogo in cui si annullano le chiusure e in cui la diversità si cancella in identità e in capacità di relazionarsi, si collega alle idee di Glissant a proposito dell'identità-relazione; nel saggio di Silvia Albertazzi, il poeta martinicano viene indicato, similmente a Deleuze e Guattari, come teorico di un nuovo concetto d'identità inteso come continua relazione con l'Altro, tipica delle culture composite, in opposizione all'identità-radice riscontrabile nelle culture ataviche.¹⁴⁶ Il meccanismo della relazione con l'altro ha permesso ai popoli colonizzati di entrare nello spazio del dominio linguistico e culturale dei colonizzatori e di manipolarne la lingua per esprimere la sofferenza derivante dalle violenze subite, e quindi di riposizionare il concetto di “diverso” dal margine verso il centro. Conseguentemente la voce di chi prima non poteva esprimere le proprie idee o le proprie emozioni è, nella letteratura postcoloniale, non solo quella del poeta o del narratore di un romanzo ma, anche, attraverso la potenzialità performativa del testo drammatico, quella di un attore che, recitando, rivela la propria identità..

1.3.ii Le teorie postcoloniali nel teatro

L'aggettivo “postcoloniale”, usato ampiamente da teorici e studiosi delle culture e letterature emergenti in aree geografiche colonizzate, indica, forse a volte in maniera un po' troppo uniforme, tutto ciò che è stato prodotto a livello letterario nei paesi dominati e che hanno raggiunto l'indipendenza politica, in momenti diversi, a partire dal secondo dopoguerra. L'uso di un aggettivo comune nella definizione di forme letterarie più disparate, appartenenti a zone geografiche anche molto distanti tra loro, ad esempio il Canada e il Sudafrica, l'Australia e Caraibi, può indurre a pensare che esiste un terreno comune a tutte queste letterature, che è riscontrabile nel passato coloniale¹⁴⁷. Le tracce della dominazione europea, infatti, hanno regalato all'espressione letteraria e artistica di queste aree, tratti comuni evidenti nel tentativo di definire una propria identità culturale e letteraria. Pur distinguendo tra la realtà molto differente delle cosiddette *invaded colonies* e *settler colonies*, cioè colonie in cui l'impero ha concretizzato vere e proprie forme d'insediamento e di stabilizzazione come l'Australia, dove la popolazione indigena è stata praticamente annientata, e altre dove l'impero si è affiancato alla popolazione autoctona e ne ha parzialmente condiviso gli stili di vita e l'eredità linguistica, non si può negare tuttavia che esistono importanti tratti comuni appartenenti alle letterature delle ex colonie.

L'ambito caraibico è forse tra i più complessi in quanto ha visto una totale rimozione e distruzione, in tempi molto remoti, delle popolazioni indigene (Arawak, Caribi e Taino); inoltre attraverso la tratta degli schiavi e la colonizzazione europea (inglese, francese, olandese e spagnola), si è verificata la creazione di un ibrido razziale le cui origini sono da ricondursi all'Africa, all'India e alla stessa Europa, con il risultato di un'identità culturale particolarmente frammentata. Nel volume *I Caraibi: la cultura contemporanea* di De Angelis, Fiallega e Fratta si evidenzia il rapporto tra l'impeto distruttivo della colonizzazione europea, il *Middle Passage*, e la formazione di una realtà creolizzata e multiforme:

Le popolazione autoctone (...) furono in pochi decenni quasi totalmente sterminate. ben poco restò di esse: pochi nomi di luogo, di animali, di oggetti, alcuni usi e pratiche quotidiani ereditati dai bianchi in quanto utili in quei climi e in quelle condizioni(...) Uno dei tanti genocidi della storia, che preoccupò gli europei nella misura in cui ai nativi, ai selvaggi, si

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 58.

¹⁴⁷ Un approfondimento del termine "postcoloniale" è previsto nel secondo capitolo, in relazione al teatro di Derek Walcott.

dovettero infatti al più presto trovare dei sostituti come manodopera nelle piantagioni (...) Fu così che già agli albori del XVI secolo iniziò dall'Africa verso le Americhe la famigerata tratta dei neri, ridotti bestialmente in servitù, nel quadro di quello che venne chiamato il "circuito triangolare". (...) Quale patrimonio culturale portarono gli africani nel Nuovo Mondo? Costumi, tradizioni, lingue e culti certo attraversarono con loro l'oceano, ma per molte ragioni furono soggetti a trasformazioni.(...) Questa nuova umanità elaborò così codici culturali nuovi adatti alle nuove condizioni e ai nuovi bisogni.

148

La complessità della realtà caraibica, nelle sue implicazioni culturali e letterarie, date le sue specificità postcoloniali, non può prescindere dalla considerazione di tendenze come, in primo luogo, quella finalizzata alla revisione della Storia, in un'ottica che prevede la rappresentazione di storie "sommese" e non ufficialmente documentate; secondariamente, la tendenza a ricercare una propria dell'identità, che spesso si delinea come una "quest", tenendo conto del forte legame con la propria terra e con le proprie origini senza trascurare l'eredità linguistica e culturale tracciata dal colonialismo. Lo studio del teatro walcottiano -- nella sua accezione di teatro postcoloniale e caraibico -- permetterà di analizzare la realizzazione di tali tendenze attraverso il linguaggio drammatico e performativo e di delineare un possibile quadro in cui la funzione del teatro - come oggetto di indagine semiotica- agisce direttamente sul *corpus* teorico. Il teatro di Derek Walcott giunge come, da un lato l'oggetto di studio delle teorie postcoloniali, dall'altro come campo di analisi della semiotica.

La domanda che giunge a questo punto è: come si coniugano le teorie postcoloniali con quelle semiotiche teatrali? Come si rendono "visibili", nella messa in scena gli aspetti fondamentali della scrittura postcoloniale, Storia, identità e lingua?

In *Postcolonial Literatures in English*, Dennis Walder ribadisce la prospettiva di Said relativamente alla creazione di un'immagine di alterità che circonda tutte le popolazioni colonizzate in un unico spazio, relegandole a una dimensione totalmente priva di storia, strappandole da una volontà identitaria che sia diversa da quella occidentale. Riprendendo i concetti di Frantz Fanon, Walder scrive:

colonialism was a denial of all culture, history and value outside the colonizer's frame. ¹⁴⁹

La negazione della storia locale nel processo di colonizzazione si riflette nell'annullamento dell'identità culturale, pertanto le letterature postcoloniali esprimono l'urgenza di fare riemergere la storia rimossa non solo come atto d'accusa contro i poteri coinvolti nello sterminio imperialista, ma anche per rimarginare le ferite lasciate dalla distruzione delle proprie identità.

Nel teatro di Soyinka la volontà di recuperare i miti legati alla cultura Yoruba si collega alla necessità di distaccarsi dalla cultura dei colonizzatori per entrare in uno spazio "metafisico", avulso dai meccanismi storici e terreni imposti dalla cultura occidentale. Una nuova prospettiva storica si ritrova anche al centro dell'attività del teatro australiano, in cui si cerca di affrontare "terapeuticamente" il doppio trauma della storia dell'Australia: quello dello sterminio delle popolazioni aborigene e quello dell'insediamento degli inglesi, deportati dalle prigioni vittoriane; spesso le opere australiane cercano di denunciare le barbarie degli occidentali sugli aborigeni ma anche sugli stessi galeotti bianchi, in un dramma che accomuna tutti gli abitanti del paese, e attraverso il punto di vista aborigeno, in un autore come Jack Davis, si crea un effetto disturbante sulla visione della storia.¹⁵⁰ I traumi storici sono sempre al centro del teatro *black* nordamericano di August Wilson, così come la riflessione sui meccanismi che regolano i processi storici caratterizza la profondità delle opere teatrali dell'indiano Girish Karnad, in cui il concetto di "fare storia" si riconduce non solo alle strategie politiche ma anche all'abilità degli

¹⁴⁸ Maria Pia De Angelis, Cristina Fiallega e Carla Fratta, *I Caraibi: la cultura contemporanea*, Carocci, Roma, 2003, pp.8,9.

¹⁴⁹ Dennis Walder, *Post-Colonial Literatures in English* Blackwell Publisher, 1998, p. 40.

¹⁵⁰ Brian Crow, Chris Banfield, *An Introduction to Post-Colonial Theatre*, op. cit., p. 61.

"uomini colti".¹⁵¹ Una delle "ossessioni" ricorrenti dell'opera poetica e di teatro di Derek Walcott è la storia; in "The Muse of History", Walcott elabora una visione storica basata sul mito e sulla capacità "adamica" del poeta, che guardando alla storia in senso tradizionale come un "incubo", si rende conto che non solo ha generato traumi, ma ha sviluppato una tendenza alla rimozione e all'"amnesia", nelle popolazioni colonizzate.¹⁵² Il teatro di Walcott, da *Dream on Monkey Mountain*, fino ai drammi sulla storia americana, come *Ghost Dance* e *Walker*, ha cercato di rielaborare l'amnesia storica e di manipolarla da un punto di vista psicoanalitico, sia riprendendo le teorie dello psicologo martinicano Franz Fanon, sia attivando un meccanismo interiore legato alla memoria.

Il riferimento a Fanon, inoltre, conduce a una seconda importante questione, di per sé necessariamente collegata alle cicatrici lasciate dalla colonizzazione: l'identità. Frantz Fanon ha cercato di analizzare il rapporto tra bianchi e neri in *Peau noire, Masques blancs*, opera di riferimento in *Dream On Monkey Mountain*. Secondo Fanon l'identità delle popolazioni di colore si rapporta costantemente agli "standards" identitari dei bianchi a cui non corrispondono quelli posseduti dalla popolazione nera; tale continua tensione emulativa porta ad un perenne stato di nevrosi che nasce dalla consapevolezza dell'essere sempre inadeguati e di non potere mai raggiungere determinati livelli sociali e culturali. Fanon accusa questo meccanismo subdolo che porta ad una negazione totale dell'identità della gente di colore, generando così una condizione di frustrazione psicologica che impedisce di definire una propria unica e originaria identità personale e culturale.¹⁵³ La riflessione sull'identità nel teatro di Walcott si realizza spesso in una dimensione metateatrale come in *Pantomime* e in *A Branch of the Blue Nile*, dove l'introspezione del personaggio, che cerca di definire il proprio ruolo nella società, si intreccia con la considerazione del ruolo dell'attore e come questi riesca a trasmettere il "suo" messaggio al pubblico; una simile dinamica è rintracciabile anche nel teatro sudafricano di Athol Fugard dove lo scambio di identità in Siswe Banzi riflette anche la condizione del nero in Sudafrica obbligato a "recitare" per essere accettato dai bianchi; contemporaneamente l'autore porta anche alla riflessione del valore della recitazione in senso teatrale, concependo non tanto l'opera e la recitazione come armi politiche, bensì come il mezzo con cui destabilizzare la coscienza del pubblico attraverso una nuova percezione del valore della propria cultura.¹⁵⁴ L'immediatezza del messaggio degli autori postcoloniali avviene in un spazio di profondo contatto tra l'autore e il suo pubblico, su cui agisce attraverso un attento uso della lingua. Molti autori delle ex colonie, nonostante la possibilità di scelta tra lingua inglese e lingua locale, in India o in Africa, hanno optato per la lingua inglese, definendo abbastanza chiaramente a quale pubblico rivolgersi. Nonostante la volontà di concentrarsi sulla realtà nigeriana e di occuparsi dei problemi del suo paese, un autore come Femi O So Fisan ha scelto di scrivere le sue opere teatrali in inglese, al contrario, l'indiano Badal Sircar ha scelto di scrivere i suoi testi teatrali in lingua bengali, non solo per il riconosciuto lirismo della lingua e il suo forte potere evocativo, ma anche per adattare meglio il testo ad una particolare concezione del teatro che, secondo l'autore, deve incontrare le condizioni ricettive del suo pubblico. Sircar è infatti assolutamente convinto dell'importanza del rapporto tra attore e spettatore, allo scopo di realizzare uno spazio performativo aperto, definito "third theatre", che si fonda sull'influenza della tradizione europea di Grotowski, Julian Beck, ma anche su

¹⁵¹ *Ibid.* pp. 142-143.

¹⁵² Derek Walcott "the Muse of History" in *Critics on The Caribbean Literature*, Edward Baugh (ed.) London, George Allen & Unwin, 1978.

¹⁵³ Derek Walcott *Dream on Monkey Mountain and other Plays op. cit.* cfr. F. Fanon *Black Skin White Masks*, trad. Charles Lam 1967, New York, Grove Press.

¹⁵⁴ Brian Crow, Chris Banfield *An Introduction to Post-colonial drama, op. cit.* pp. 106-107.

quella prettamente indiana del Jatra, Bhawai e della danze manipuri.¹⁵⁵

Riprendendo i concetti di Said, a proposito del modo di leggere in maniera "contrappuntistica" la storia, ovvero considerare sia la dominazione imperialista che l'opposizione ad essa, gli autori di *An Introduction to Post-colonial Theatre*, propongono una visione del teatro ampia, che superi la stessa etichetta di "postcoloniale", per elaborare un concetto di teatro che, attraverso la molteplicità e l'incontro di diverse tradizioni, non solo ci faccia capire meglio la storia dei popoli sottomessi, ma possa allo stesso modo arricchire la comprensione della cultura e del teatro "occidentali".¹⁵⁶

1.3.iii *The Empty Space*, di Peter Brook: terzo spazio e nuove prospettive teoriche

In un saggio di Peter Brook, "The Open Door", l'autore ricorda che un famoso regista sudafricano gli aveva confessato l'utilità della lettura di *The Empty Space* per le sue produzioni, e sentendosi lusingato, Brook si domanda come mai quel testo poteva essere stato utile alla difficile realtà di chi aveva vissuto il martirio di Soweto¹⁵⁷. La risposta è contenuta nelle prime righe dello stesso libro. Brook parla dell'effettiva esperienza del fare teatro in luoghi diversi dalla struttura tradizionale e di come possa essere ugualmente "vero" teatro rifacendosi proprio ai concetti esposti in *The Empty Space* a proposito del "Rough Theatre".

La concezione di "fare teatro" di Brook è molto aperta e dinamica. Rifiuta la rigidità della forma e dello spazio chiuso. Il teatro come spettacolo è concepito come energia, "scintilla di vita", momento unico vissuto nel presente attraverso il prezioso lavoro del corpo dell'attore. Nel considerare la forte analogia tra la posizione di Brook e quella precedentemente considerata di Barba a proposito della recitazione, non si può fare a meno di notare che la visione del regista inglese è forse ancora più "trasgressiva", nel senso che concepisce ogni spettacolo come il risultato di un'unica esperienza energetica, data da una forte e intensa carica interpretativa, all'interno di un qualsiasi spazio, anche vuoto, ma riempito dalla sola potenza della parola pronunciata dell'attore. E' l'attore, che attraverso il suo corpo, crea una visione del mondo ed è questa presenza che attraverso la sua "autentica creatività" può riempire lo spazio del teatro.¹⁵⁸ Il teatro per Brook è senza barriere e senza chiusure tra spettatore e scena. Per questo il "teatro di villaggio" permette una condivisione tra attori e pubblico.¹⁵⁹ A questo proposito Brook racconta di un'esperienza in Iran dove, assistendo ad una rappresentazione di un remoto episodio storico del paese, realizzata in un luogo sperduto in aperta campagna, ricorda la forte empatia tra ciò che accadeva all'interno della messa in scena e il pubblico.¹⁶⁰ Il fatto più interessante è -- secondo Brook -- la completa e totale rivisitazione del fatto storico, come se quel momento passato fosse trasportato interamente sul piano del presente:

Il villaggio partecipava direttamente e totalmente, qui e adesso, alla morte reale di una figura reale che era morta alcune migliaia di anni prima. La storia era stata letta loro moltissime volte, e descritta a parole, ma solo la forma teatrale poteva

¹⁵⁵ *Ibid.* p. 119.

¹⁵⁶ *Ibid.* p. 170.

¹⁵⁷ Peter Brook *The Open Door*, Theatre Communication Group, New York, 1995(trad. it. *La porta aperta*, Einaudi, Torino, 2005, p. 6)

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 17.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 27.

¹⁶⁰ *Ibid.* pp. 28-29.

compiere questa impresa di renderla parte di un'esperienza viva¹⁶¹.

Trasportando questa prospettiva al teatro postcoloniale, sia esso aborigeno, indiano o caraibico, è possibile individuare l'esistenza di una volontà incentrata sulla revisione o sul recupero di un passato distorto. Se questa esperienza è necessaria, come ci trasmette Brook, attraverso un'empatia tra pubblico e attori, e se esiste da parte degli autori e dei registi una forte consapevolezza dell'importanza della preparazione del pubblico, come in Walcott, allora è possibile affermare che il teatro postcoloniale, nel momento deittico della rappresentazione, colma, attraverso una nuova narrazione della Storia, uno spazio precedentemente vuoto, condividendo con il proprio pubblico il momento di rielaborazione degli eventi passati, e permettendo ad esso di conoscere quello che non è mai stato raccontato, e se lo è stato, è stata fatto in modo diverso.

Brook ci insegna anche a rifiutare il concetto di "forma" in riferimento agli spettacoli di teatro, nel senso di "tradizione", ma anche nel senso opposto. Brook parla di "congelamento" o "forma congelata" riferendosi alla tradizione¹⁶², e questo vale per tutti i tipi di tradizione, sia quella classica che folklorica e locale. Secondo Brook, ciò che conta nel teatro è l'apporto di umanità, la genuinità della rappresentazione, il "dare forme nuove", il che significa rinvigorire anche spettacoli o rappresentazioni di antichi testi come quelli di Shakespeare, ad esempio. Se per Brook il teatro non deve mai essere una "strategia della noia" e quindi attraverso la rappresentazione teatrale deve in qualche modo rinnovare anche ciò che è vecchio e obsoleto, non è possibile dire che questo rinnovamento è stato prodotto da spettacoli e testi del teatro postcoloniale? A questo proposito potremmo citare la ri-scrittura della famosa opera di Tirso de Molina *El Burlador de Sevilla*, da parte di Derek Walcott, *The Joker of Seville*, che come vedremo nei capitoli successivi, riattualizza il mito di Don Giovanni attraverso una lingua allo stesso tempo musicale, poetica ma anche molto vicina al modo di parlare dei caraibici di Trinidad. Oppure, la rivisitazione di episodi della storia, sia essa quella dei Caraibi o degli Stati Uniti, come in *Drums and Colours*, *The Ghost Dance*, *Walker*, dove Derek Walcott ha cercato di aprire nuovi spazi di discussione sulla storia passata agendo sulla memoria collettiva.

Il teatro deve, secondo Brook, sempre proporre il nuovo, anche quando, come in questo caso è mascherato dall'antico. Il teatro deve fuggire da un'idea di cultura superiore. Scrive a questo proposito:

avete il diritto di sfidare l'idea insidiosa, socialmente riconosciuta, che la "cultura" sia automaticamente superiore. Naturalmente, la cultura è qualcosa di molto importante, ma la vaga idea di cultura quando non è rivisitata, rinnovata, è un'idea usata come un bastone per scoraggiare la gente dell'avanzare legittime rimostranze".¹⁶³

Le idee del regista inglese confermano quanto scritto poc'anzi in riferimento alla tendenza trasgressiva del teatro postcoloniale, sfidando i parametri della "cultura", attraverso l'apertura a nuove possibilità interpretative a nuove soluzioni linguistiche; da questo punto di vista anche il teatro delle ex colonie si autorappresenta come una forma di contronarrazione.

L'azione trasgressiva della rappresentazione teatrale è rafforzata dalla sua immediatezza comunicativa, inscritta nella modalità enunciativa collegabile alla deissi, che, come riconosce anche Brook rende il "momento presente sbalorditivo",¹⁶⁴ e proprio per questo, si mostra come azione culturale tra le più temute dai regimi dittatoriali.

¹⁶¹ *Ibid.* p. 131.

¹⁶² *Ibid.* p. 37.

¹⁶³ *Ibid.* p. 41.

¹⁶⁴ *Ibid.*

Non è certo il caso dell'autore che si andrà ad analizzare: Walcott è probabilmente l'autore che si vuole mostrare più avulso dalle varie polemiche politiche che caratterizzano alcuni grandi scrittori delle ex colonie;¹⁶⁵ tuttavia pensando al teatro postcoloniale in maniera generale, non si può non considerarlo all'interno della lotta politica, come il caso del teatro nigeriano, con Soyinka rende esemplificativo. Il drammaturgo africano, infatti, proprio per i toni di denuncia e il messaggio fortemente polemico delle sue opere è stato in carcere dopo che gli fu preclusa la possibilità di vivere nel suo stesso paese. Questo riferimento, che tuttavia esula dal nostro campo d'indagine, può essere utile se non per rimarcare che il teatro postcoloniale, proprio per le caratteristiche legate alle modalità espressive del teatro come fatto comunicativo capace di posizionarsi sulla stessa lunghezza d'onda del pubblico, apre nuovi spazi culturali che comportano situazioni di conflittualità politiche e sociali:
Scriva Romana Zacchi nella presentazione del volume *La scena contestata*:

Il mondo del teatro, giullari e istrioni, drammaturghi e compagnie, ha convissuto, con ricorrenti ondate di riprovazione, attacchi durissimi, censure governative, assalti giuridici, e gli esiti non sono mai stati indolori: gli strumenti del potere, intimidito dalla forza della scena, sono stati di volta in volta quelli del controllo religioso, morale e giuridico.¹⁶⁶

E' vero quindi che, da sempre, il teatro è stato luogo di scontro e incontro di pensieri, dibattiti, polemiche e sfide che hanno messo in discussione l'ortodossia del potere politico e dei relativi sistemi culturali.

Il discorso di Brook sul teatro, come è possibile dedurre, si collega pienamente alla realtà del teatro scritto e rappresentato nelle ex colonie: la visione di un teatro "rozzo" "immediato", non prodotto dalle "persone colte", ma sprigionato dall'energia del suono, della parola, del colore e del movimento sembra essere in sintonia con l'analisi del teatro "performativo" prodotta da Olaniyan e con la nozione di teatro sincretico di Balme. Le idee presentate da Brook riassumono con un tono appassionato e coinvolgente, dato da chi lavora direttamente sul campo pratico, gli studi di Pavis e Barba che, similmente, giungono a prospettare modalità spettacolari dinamiche e lontane da forme rigide e "congelate", bensì inserite in una prospettiva di creolizzazione e di relazione con la diversità culturale. La risposta a cui giunge Brook infatti è molto simile a quella di altri autori, e, come già affermato, si riconduce alla realtà postcoloniale nel tentativo di creare nuovi testi e spettacoli che non siano né l'imitazione o la semplice ri-scrittura della tradizione letteraria della società che ha dominato, né un ritorno alle origini, inteso come "africanismo", in quanto, anch'esso, inserito in una prospettiva estetizzante e esotizzante fortemente criticata da Said. Scrive infatti Peter Brook:

In India, in Africa, nel Medio Oriente, in Giappone, gli artisti che lavorano in teatro fanno la stessa domanda: qual'è la nostra forma oggi? (...)

Da un lato c'è la credenza che le grandi potenze culturali dell'Occidente - Londra, Parigi e New York - abbiano risolto il problema, e che basti usare le loro forme, allo stesso modo in cui i paesi sottosviluppati acquisiscono i processi industriali e le tecnologie. L'altro atteggiamento è opposto: gli artisti dei paesi del terzo Mondo spesso sentono di avere smarrito le proprie radici, di essere rimasti intrappolati nella lunga ondata proveniente dall'Ovest con tutte le sue immagini del 20° secolo, così da sentire il bisogno di rifiutarsi di imitare i modelli stranieri. Questo conduce a un provocatorio ritorno alle

¹⁶⁵ Questa affermazione è ovviamente discutibile, considerando anche la recente dichiarazione "poetica" di Derek Walcott al Presidente americano Obama con la poesia *Forty Acres*. Tuttavia si è preferito tralasciare le implicazioni puramente politiche del teatro walcottiano -- che comunque emergono -- optando per un approccio essenzialmente culturale e artistico, alla luce di quanto dichiarato anche dall'autore sulla valenza politica dell'arte.

¹⁶⁶ Romana Zacchi *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, Liguori, Napoli, 2006.p. 1.

radici culturali e alle antiche tradizioni. (...) nessuno dei due metodi, tuttavia, produce buoni risultati¹⁶⁷.

Riconoscendo anche al teatro postcoloniale, quindi, il possibile rischio di elaborare forme sterili e vuote, Brook riflette sul significato più profondo del teatro come forma espressiva: "un'esperienza teatrale che vive nel presente deve essere vicina al pulsare del tempo"¹⁶⁸; in questo modo il teatro, anche quello dei paesi che da poco hanno dato voce alle loro identità, deve esprimere quella sostanza che è la "densità dell'esperienza umana", a sua volta indefinibile, inafferrabile e magica come il teatro stesso. Allargandosi al concetto dell'arte che "non possiamo né afferrare, né definire", Brook riflette su ciò che può veramente rappresentare la vivacità e la novità di un teatro che non ha più barriere, né tradizioni separate, ma basato sull'utilizzo di forme in maniera temporanea e transitoria allo scopo di "lasciare una porta aperta" attraverso cui la visione del mondo si modifica.¹⁶⁹ Come vedremo, è questo che Walcott ha tentato di fare: il concetto di *mimicry* che egli stesso ha adottato nel riallacciarsi alle forme della tradizione letteraria e linguistica dell'Europa, gli ha permesso non tanto di imitare delle forme ma di usarle nella maniera per lui più originale, di mescolarle con altri elementi più caraibici, allo scopo di creare una forma nuova -- anch'essa transitoria -- ma tale da fare sì che pubblico e lettori acquisissero nuove visioni e vivessero -- almeno nel momento deittico della rappresentazione -- nuove esperienze.

Lo spazio vuoto, in senso metaforico, incorpora tutte le esperienze di teatro che abbracciano, secondo la visione di Brook il nuovo. Questa immagine del teatro si collega al concetto di nuova spazialità culturale di cui parla Bhabha nella sua raccolta di saggi, ripetutamente citata, *The Location of Culture*. In più parti il teorico indiano parla di "third space", in cui la struttura del significato e del referente nell'atto di enunciazione si rivela doppia e ambivalente, portando a sfidare il sentimento storico di un'identità culturale, normalmente concepito come una forza "unificante, autenticata dal passato, e tenuta in vita dalla tradizione nazionale del popolo".¹⁷⁰ Nello spazio di negoziazione dei significati, come ci spiega Bhabha, emergono potenzialità di significati dati dalla ambivalenza stessa dei referenti, in questo modo il linguaggio può essere ibrido, "contaminato" da diverse lingue che sono parlate simultaneamente, oppure si possono udire diversi stili e registri, simultanei nello stesso dialogo. Se applichiamo le teorie di Bhabha al linguaggio possiamo identificare lo spazio comunicativo delle ex-colonie o delle città ad alta densità di immigrazione come quello in cui si annulla il concetto di nazione tradizionale, e dove si aprono tanti spazi possibili, in cui i confini si sovrappongono giungendo così ad una dimensione culturale transnazionale e translazionale. Come si rapporta il teatro a tutto questo? Abbiamo già cercato di dimostrare come, in maniera particolare nella rappresentazione, il teatro possa essere uno spazio di enunciazione "altro", che nella dimensione deittica esprime una forte valenza culturale. In particolare, lo spazio del teatro postcoloniale è proprio lo stesso "terzo spazio di enunciazione" in cui si articolano e si negoziano le differenze culturali. L'esempio più immediato in Walcott è ancora *Pantomime*, in cui l'autore inscena una rivisitazione del rapporto Robinson-Crusoe attraverso due personaggi, un ex-attore inglese e un ex compositore di *calypsos* di colore, entrambi soli sia nello spazio della storia, l'albergo chiuso per lavori in corso a Trinidad, e ovviamente lo spazio della scena in quanto sono gli unici due personaggi dell'opera. Come vedremo, in modo più analitico la pantomima messa in scena da Jackson tenta un "vero" ribaltamento dei ruoli all'interno del rapporto

¹⁶⁷ Peter Brook, *La porta aperta*, op. cit. p. 64.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 67.

¹⁶⁹ *Ibid.* pp. 68-69.

¹⁷⁰ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit. p. 37.

servo-padrone, cercando di sviscerare le distanze tra i due personaggi determinate da secoli di storia di dominio europeo e allo stesso tempo articolando una nuova prospettiva culturale data dalla ricerca stessa di un linguaggio nuovo e comune. Walcott, in questo caso, offre direttamente la possibilità di considerare il teatro proprio come "terzo spazio di enunciazione" in quanto i personaggi mettono in scena una pantomima; pertanto la prospettiva metalinguistica elaborata dall'autore sembra confermarci la validità della supposizione che il teatro postcoloniale è un teatro che tende ad esprimere concetti culturali nuovi in uno spazio da costruire, o da ristrutturare, come emblematicamente è l'albergo in cui si ritrovano i due personaggi di *Pantomime*, ma che è comunque quello spazio in cui la diversità culturale può essere enunciata e quindi rappresentata.

Il nuovo del teatro postcoloniale permette forse quella revisione di analisi teorica anche nel campo della semiotica teatrale ipotizzata da Patrice Pavis come allargamento degli stessi confini di analisi in aree culturali più ampie e più ibride.

La semiotica teatrale deve forse tenere in considerazione l'apporto delle teorie postcoloniali e di come queste possono essere integrate e applicate alla realtà testuale.

Cercando di stabilire un'interazione tra le teorie relative alla comunicazione letteraria, teorie semiotiche e postcoloniali, Cristina Demaria fornisce elementi utili a questa ricerca nel volume *Teorie di Genere. femminismo. Critica post-coloniale e semiotica*. L'approccio di Demaria, riferito principalmente ad una rimodulazione del genere all'interno della comunicazione letteraria, con chiari riferimenti alle teorie femministe, permette di considerare la base teorica del postcolonialismo come un importante apporto alle teorie semiotiche. Se il corpo femminile e il corpo del nativo risultano segni di "corpi schiavizzati" e inferiori, posti sullo stesso piano, e se l'identità individuale femminile può essere (de)costruita come pratica semiotica, anche l'identità del nativo si inserisce in tale pratica¹⁷¹. Come osserva Demaria infatti nel dibattito femminista intervengono le questioni legate alla razza e all'etnia all'interno di un tentativo di riformulare il canone, la prospettiva storica, ma anche la stessa generazione del discorso da un punto di vista semiotico.¹⁷²

Il campo post-coloniale è un assemblaggio, un *corpus* di testi che conserva come tema e interessa principale l'analisi della *relazione* coloniale, e quindi della definizione di una prospettiva imperialista, così come della prospettive subalterne e resistenti che a essa si sono opposte o ancora si oppongono. La decolonizzazione viene così interpretata come un processo di riformulazione dei significati culturali dominanti, cui la letteratura e la critica post-coloniale partecipano come spazio di trasformazione e di elaborazione delle rappresentazioni"¹⁷³.

Se la letteratura postcoloniale, e quindi anche il teatro, ha la funzione di rimodellare la prospettiva culturale, riconducendo i soggetti dominati, i colonizzati da coloro che subiscono passivamente la storia a coloro che ne diventano protagonisti, appare evidente che la teoria, la critica letteraria e la semiotica non possono prescindere da questo cambio di prospettiva. Se, come sottolinea ancora Demaria, e come abbiamo visto in E. Said, il colonialismo è stato un'"operazione del discorso che interpellava i soggetti coloniali incorporandoli in un sistema di rappresentazioni",¹⁷⁴ lo scopo della letteratura postcoloniale sarà quello di creare degli spazi di confine meno marcati e di annullare il dualismo della percezione della differenza culturale. Questa labilità del confine è l'anima della teoria postcoloniali che ribalta completamente la metodologia di analisi e gli stessi "oggetti di valore" delle enunciazioni teoriche che

¹⁷¹ Cristina Demaria *Teorie di Genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*. Bompiani 2003. p. 46.

¹⁷² *Ibid.* p. 97.

¹⁷³ *Ibid.* p. 98.

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 99.

hanno supportato il colonialismo e l'imperialismo. In questa prospettiva, il teatro come genere letterario, ma anche come spettacolo, si propone come momento deittico di enunciazione diretta il cui scopo è, nell'immediato, attraverso tutti i meccanismi legati all'enunciazione e alla significazione che sono stati brevemente analizzati, quello di creare un nuovo spazio identitario per coloro che non avendo vissuto la storia, l'hanno subita. Se Cristina Demaria propone nello studio dei testi femminili, un ribaltamento delle prospettiva teorica per riattivarne una che consideri il linguaggio, il corpo femminile secondo nuove linee di indagini semiotiche, perché non pensare di considerare la letteratura postcoloniale, partendo proprio dal teatro, un valido apporto che permette quello stesso cambiamento che anche Patrice Pavis auspicava? Tutto ciò renderebbe forse possibile una rivalutazione di opere all'interno del "canone tradizionale" e quindi di riattualizzarle non solo attraverso la rappresentazione scenica, come propone Brook rifiutando la ridondanza del "teatro mortale", ma attraverso l'attivazione di nuove prospettive teoriche in cui non si può più trascurare la realtà postcoloniale.

Prima di concludere, occorre riflettere anche sulla traccia di pensiero lasciata da Demaria: il corpo. Come abbiamo cercato di definire all'inizio di questo capitolo, nel teatro si sovrappongono diversi segni, non necessariamente linguistici, ma anche corporei, direttamente ed esplicitamente rappresentativi di passioni e affetti. In un testo complesso come quello teatrale esistono, utilizzando le parole di Paolo Fabbri:

pezzi di parole, di gesti, d'immagini, di suoni, di ritmi(...)¹⁷⁵

L'analisi di Fabbri cerca di ampliare la pratica semiotica riferita al testo, tenendo in considerazione il ruolo del corpo nella rappresentazione dei sentimenti umani. Il teatro di Derek Walcott avrà come scopo quello di stabilire degli equilibri tra la lingua e corpo, ridimensionando e rivoluzionando le concezioni sull'identità culturale ma anche sulle strutture interne alla comunicazione teatrale. Le ipotesi metodologiche di Fabbri si rivelano molto utili se applicate al teatro di Walcott, che riflette e fa riflettere sulla realtà caraibica nelle sue specificità postcoloniali e multiculturali. Walcott è per metà inglese, in parte anche olandese, e con la sua grande opera, oltre a scoprire i Caraibi, non si può fare ameno di scoprire una nuova realtà, che non è solo quella della sua isola, ma anche dell'Europa dei suoi antenati o degli Stati Uniti, la sua seconda patria. Così la letteratura e il teatro, con Walcott, rivivono di un senso nuovo, colmando uno spazio che fino a poco prima era vuoto.

¹⁷⁵Paolo Fabbri, *La svolta semiotica*, Laterza, Bari, 2001. p. 22.

Capitolo Secondo

Il teatro in Derek Walcott

2.1 Teatro postcoloniale e teatro caraibico

Nel primo capitolo si è cercato di dare ampio spazio ad un possibile rapporto tra gli aspetti semiotici del teatro -- sia per quanto riguarda la stesura testuale sia per la parte performativa -- e quelli definiti postcoloniali. In questo secondo capitolo lo scopo è quello di addentrarsi maggiormente nell'universo walcottiano del teatro, considerando da una parte ciò che lo stesso autore ha scritto, sul suo modo di concepire e di fare teatro, dall'altra, esaminando l'apparato critico dei più importanti studiosi che hanno analizzato la sua produzione drammatica.

Questo capitolo avrà anche lo scopo di mettere in luce le influenze letterarie e sceniche più significative che sono confluite nel teatro dell'autore caraibico senza tralasciare tuttavia un breve excursus sulla tradizione teatrale già presente nella terra di Walcott. In pratica il capitolo si configura ancora in una linea piuttosto teorica prima di affrontare l'approccio diretto con i testi per cercare di analizzare il contesto culturale, letterario e di recitazione, in cui Walcott ha sviluppato il proprio teatro. Il capitolo si concluderà con la presentazione dell'esperienza pratica di Walcott a Trinidad, come direttore del Trinidad Theatre Workshop, per chiarire come l'autore sia stato coinvolto nella creazione di un teatro in senso totale, a partire dal testo per giungere a curare la maggior parte di tutti gli aspetti legati allo spettacolo.

La fondazione del teatro di Walcott a Trinidad coinvolge un'integrazione di elementi che vanno al di là della semplice composizione di un testo drammatico. Come già ampiamente riportato nel primo capitolo l'opera teatrale di Walcott sia da un punto di vista testuale che scenico sia inserisce nel contesto postcoloniale.

Si è cercato di dimostrare come il teatro nato nelle ex-colonie possa aprire un nuovo spazio discorsivo e di rappresentazioni, sviluppandosi su molteplici influenze testuali, ibridazioni linguistiche e performative. Considerando la specificità letteraria del testo teatrale postcoloniale, in particolare legata alla rivisitazione della storia, alla creazione di uno spazio identitario e all'originalità linguistica data dalla particolare variante dell'inglese proposta, si è cercato di affermare che tale testo unitamente alla rappresentazione, porta alla delimitazione di un nuovo spazio culturale che, spesso, potrebbe anche coincidere con quello invocato dai maestri dell'arte teatrale come Patrice Pavis e Peter Brook. Spesso lo spazio culturale postcoloniale si articola nella voce e nella volontà dei suoi artisti di "narrativizzare" le proprie esperienze attraverso il teatro, come se le esperienze sociali, politiche e culturali trovassero maggiore "ascolto", da parte del pubblico, nella creazione di storie emblematiche diffuse attraverso la comunicazione teatrale. Secondo questa considerazione, nell'ambito postcoloniale, il teatro apparirebbe come lo strumento comunicativo di maggiore impatto presso il pubblico, data la sua immediatezza e data la sua possibilità di rendere visibili le storie quotidiane di personaggi identificabili con la gente del pubblico, ma anche quelle "storie" celate dalla storiografia ufficiale.

A questo punto risulterebbero utili oltre che doverose almeno due ulteriori riflessioni. La prima riguarda la ragione della scelta di Walcott di fondare un teatro a Trinidad. Oltre a possibili ragioni personali, è importante sottolineare, a tal proposito, quanto hanno scritto Maria Pia De Angelis, Cristina Fiallega e Carla Fratta a proposito della ricettività culturale dell'isola di Trinidad, particolarmente legata a ragioni "geostoriche":

(...) isola fra le più interessanti e ricche culturalmente, anche in virtù di una composizione etnica che non trova riscontro nell'arcipelago; solo qui vi è infatti una popolazione di origine indiana pari a quella di origine africana (...) La mentalità di Trinidad è aperta, cosmopolita, (...) e non solo per il coacervo di etnie e religioni che ha visto l'apporto di cinesi e medio-orientali, ma perché la sua posizione geografica ne ha precluso l'isolamento.¹⁷⁶

Si tratta ovviamente di una questione su cui sarebbe opportuno riflettere più intensamente, anche alla luce del materiale biografico relativo al Derek Walcott; tuttavia la scelta di fondare un teatro a Trinidad deriva probabilmente dalla consapevolezza di doversi confrontare con un pubblico culturalmente ricettivo e pronto a recepire le implicazioni di un teatro complesso come quello in esame. Non solo, quindi, l'esigenza dell'autore è stata dettata dall'intento di creare un teatro nazionale e caraibico, ma anche di inserirlo in un ambiente fortemente multiculturale.

L'altro aspetto, degno di riflessione, considerando le specificità del teatro postcoloniale e caraibico, riguarda il termine "postcoloniale". Pur accettando l'ambiguità e la "pericolosità" del termine, che come qualsiasi etichetta tende ad accomunare entità che spesso mostrano le più disparate differenze, (rifacendosi anche all'approccio critico di Salman Rushdie¹⁷⁷) il termine ha una valenza specifica nell'indicare tutte quelle aeree e popolazioni che, storicamente, hanno subito la dominazione da parte di un potenza straniera. Assimilati alla madrepatria o condannati a fungere da galera o da fornitore di materie prime, le colonie hanno, sempre e comunque, anche se in gradi diversi, occupato una posizione subalterna rispetto alle potenze dominatrici dell'Europa. Il termine postcoloniale delinea quindi questa precedente condizione di inferiorità e di dipendenza economica oltre che culturale. Nel 1993, T. Olaniyan osservò come la definizione "postcolonial" contribuiva a delimitare la condizione dei paesi del "terzo mondo", continuando almeno linguisticamente, ma anche culturalmente, a divulgare l'idea di culture "altre", "diverse", "non ufficiali".¹⁷⁸ Come è possibile continuare a guardare a questi spazi culturali come distanti e diversi quando si proclama la fine dell'eurocentrismo nell'era della globalizzazione? Se non altro da un punto di vista semplicemente culturale -- e non certo economico -- si può parlare di *World Literature*, come scrive S. Albertazzi in *Lo sguardo dell'altro* e dimenticare il termine postcoloniale se non per indicare uno spazio culturale ibrido, come è il caso di Trinidad o altre isole dei Caraibi, non più marginale ma incredibilmente fecondo; uno spazio in cui si moltiplicano le relazioni e in cui si generano nuove prospettive culturali:

Caduti i valori universali, i modelli assoluti della classe media intellettuale europea, crollati i centri, allo scrittore, ritrovatosi finalmente eccentrico suo malgrado in un orizzonte di sole periferie, non resta che cercare di esprimere, una volta di più "un mondo nuovo in procinto di crearsi" (...)¹⁷⁹

Nello spazio postcoloniale la dicotomia tra periferico e centrale potrebbe addirittura apparire superata per cercare di aprirsi ad una visione che raccoglie una realtà culturalmente transnazionale. A tal proposito pare lecita la domanda di Olaniyan:

How could such a vast transhistorical, trans-spatial haul (the history of the Empire and its aftermath) be reinforced fully under a precise, historically specific nomenclature (post-colonial)?¹⁸⁰

¹⁷⁶Maria Pia De Angelis, Cristina Fiallega e Carla Fratta, *I Caraibi: la cultura contemporanea*, Carocci, Roma, 2003, p. 59.

¹⁷⁷Salman Rushdie "Commonwealth literature does not exist" in *Imaginary Homelands, essays and criticism 1981-1991*. Granta Books, Penguin Books, 1991. p. 61-70.

¹⁷⁸Tejumola Olaniyan, "On Post-Colonial Discourse, An Introduction", *Calaloo* (1993), 743-749.

¹⁷⁹Silvia Albertazzi *Lo Sguardo dell'altro, op. cit.*, p. 168.

¹⁸⁰Tejumola Olaniyan op. cit. p. 745.

Il problema rimane secondo Olaniyan nella definizione di una polarizzazione: da un parte la definizione e la circoscrizione di letterature postcoloniali e dall'altra quelle della tradizione occidentale. Citando lo scrittore keniano Ngugi wa Thiong'O, Olaniyan, infierisce sulla pericolosità del termine il quale non fa altro che rafforzare un rapporto di dipendenza tra le ex-colonie e la vecchia madrepatria creando nuove e più subdole forme di imperialismo.¹⁸¹

La specificità storica e la reale condizione tra ex-colonie e Occidente configura una realtà sempre diversa, che può addirittura superare e modificare questa dibattuta dicotomia. Lo spazio postcoloniale rappresenta l'ampiezza di una letteratura mondiale che può e deve mettere in discussione l'antico per aprirsi al nuovo, uno spazio fatto di ri-modulazione del passato in nuove realtà storiche e territoriali, uno spazio in cui rientra anche il teatro di Derek Walcott allineandosi a quanto afferma Olaniyan:

It is a space upon which new kinds of demands will be made by a world in the throes of reconfiguration, from South Africa to the Middle East, the break up of the Soviet Union and the unification of Europe....¹⁸²

Accettando l'ambiguità del termine, postcoloniale, per parlare della produzione drammatica di Derek Walcott, appare evidente la complessità di definire la postcolonialità e la possibilità che tale definizione possa essere superata in un ambito di creazione di identità ibride, transnazionali, diasporiche e allo stesso tempo legate al luogo d'origine. Il concetto d'identità che ne deriva è transitorio e multiforme, tale da opporsi a schemi rigidi, fissi, circoscritti in opposizioni e dicotomie.

Questo approccio -- cioè la riflessione sulla dibattuta questione postcoloniale in ambito teatrale -- caratterizza anche lo studio presentato nel volume *Post-colonial, Theory, Practice, Politics*, di Helen Gilbert e Joanne Tompkins. Le autrici riflettono sul termine "post-colonial" in un ambito complesso come quello teatrale, dal momento che il forte e immediato impatto dell'opera sul pubblico e le conseguenti implicazioni politiche e sociali rendono il fatto teatrale un'esperienza che coinvolge una pluralità di elementi che spaziano dall'arte alla politica. Il teatro postcoloniale costringe pertanto a prendere in maggiore considerazione la funzione "pubblica" dell'arte oltre che quella intrinsecamente artistica. L'intento di Walcott sarà anche -- in parte, come anticipato -- quello di trasmettere il valore politico dell'arte. Ciò non presuppone lo sviluppo di tematiche apertamente politiche e sociali, bensì la formulazione di una visione basata sulla convinzione che l'arte, in quanto tale, può produrre profondi cambiamenti. Quella di Walcott è una rivoluzione artistica e culturale che presuppone, a lungo termine, un mutamento radicale nella visione della storia e dell'identità culturale.

Scrivono Gilbert e Tompkins:

Within its specific agenda, post-colonialism's effects can be wide-ranging. Post-colonial literature is, (...) "a form of cultural criticism and cultural critique"(...) Post-colonial *theatre's* capacity to intervene publicly in social organisation and to critique political structures can be more extensive than the relatively isolated circumstances of written narrative and poetry;¹⁸³

La linea d'indagine proposta da Gilbert e Tompkins si avvicina all'analisi di Christopher Balme a proposito di un teatro postcoloniale sincretico, presupponendone l'ibridismo e la contaminazione di forme stilistiche e rappresentative. La differenza tra i due approcci è che, se Balme da un lato intravede la potenzialità del teatro sincretico postcoloniale come una forma rigenerante all'interno della pratica

¹⁸¹Ibid. p. 745.

¹⁸²Ibid. p. 748.

¹⁸³Helen Gilbert, Joanne Tompkins, *Post-colonial Drama, Theory, Practice, Politics*. New York, Routledge, 1996. p. 3.

discorsiva drammatica, Gilbert e Tompkins enfatizzano il rapporto -- positivo o negativo -- con il passato coloniale evidenziando le diverse soluzioni “politiche” sviluppate dal teatro delle ex colonie. Entrambi gli approcci creano una profonda relazione tra il teatro come strumento comunicativo e la realtà postcoloniale. Uno è finalizzato alla scoperta di una semiotica interculturale che si attualizzi nel teatro postcoloniale, mentre il secondo riflette sui risultati i linguistici e contenutistici da cui si sviluppano particolari forme di rappresentazione. Restano significativi gli aspetti derivanti dalla tendenza al “decentramento” del canone, che caratterizzano lo spazio del teatro postcoloniale, come la rivisitazione di testi classici (ad esempio in Walcott, *The Joker of Seville, Pantomime*); la contestualizzazione del rituale e del carnevale (*The Last Carnival, Drums and Colours*); il recupero della storia e la formulazione di nuove visioni storiche incentrate sul rapporto margine-centro: elementi che saranno inclusi nell'analisi dei testi drammatici di Derek Walcott.

Dal postcoloniale al caraibico lo spazio confluisce in una zona complicata, piena di luci e ombre resa ancora più ibrida e mescolata dalla natura stessa delle isole delle Indie Occidentali, la cui letteratura si configura secondo coordinate che sono difficilmente riscontrabili in altre letterature postcoloniali. Scrive Maria Antonietta Saracino:

E' un luogo abitato da vibrazioni sonore, da armonie che si intrecciano alle parole per creare melodie e ritmi mai uditi prima di allora. Ed è proprio da questi ritmi, rumori e melodie(...) che a me sembra giusto partire, poiché proprio la sonorità, la vocalità il ritmo costituiscono il patrimonio indiscusso di una produzione culturale assai ampia e variegata.¹⁸⁴

Non solo nelle parole di Saracino si intuisce il profondo legame tra la conformazione culturale caraibica e le caratteristiche, che scopriremo, tipiche dell'arte drammatica di Walcott (melodie, sonorità e vocalità), ma in esse si legge la particolarità culturale dei Caraibi, unica e, contemporaneamente, multiforme. Da questo panorama fatto di molteplicità etniche e di incontri culturali, l'autrice riflette sul dissidio dell'artistica caraibico, costretto a germogliare una letteratura "autenticamente propria" in un contesto modulato su modelli canonici della tradizione letteraria europea.¹⁸⁵

Il conflitto è da ricercarsi nella storia e nella conformazione geografica delle Antille che hanno rilasciato una molteplicità di identità culturali e linguistiche, tale da creare una letteratura “poliritmica”. Questo tipo di definizione è rintracciabile nell'analisi di David P. Lichtenstein, della Brown University, realizzatore di un sito web dedicato alla letteratura caraibica, curato da George P. Landow. Coadiuvato dal linguista, Richard Allsopp, Lichtenstein rileva il carattere ritmico di una letteratura che nasce dalla fusione e dall'amplificazione di elementi originati in altre culture. Secondo l'autore, gli scrittori dei Caraibi hanno amplificato caratteristiche letterarie pre-esistenti, creando una forma nuova basata sulla fusione e sull'armonia di ciò che è apparentemente discorde e differente. L'accostamento tra tradizioni religiose africane e cattoliche, ad esempio, e l'influenza delle culture hindu e cinese hanno creato un magma culturale che si riflette nella creazione, non solo di varianti linguistiche, ma anche in una volontà di mostrare nel testo tutte le sfaccettature di una cultura multiforme.¹⁸⁶ L'esempio riportato da Lichtenstein è ancora Walcott, *Pantomime*, che non solo accosta la prospettiva del colonizzato con quello del colonizzatore mettendole sullo stesso piano (anche in un senso propriamente spaziale, il

¹⁸⁴Maria Antonietta Saracino *La letteratura anglo-caraibica* in Agostino Lombardo (a cura di) *Le orme di Prospero*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1995, p. 115.

¹⁸⁵*Ibid.* p. 117.

¹⁸⁶David O. Lichtenstein *Polyrhythm and the Caribbean* in <http://www.postcolonial.web.org/caribbean/themes/rhythm/intro.html>.

palcoscenico), ma fonde la letteratura classica, *Robinson Crusoe* con diverse problematiche sociali e artistiche, relative sia alla realtà caraibica che a quella postcoloniale.

Anche il teatro di Derek Walcott si colloca nell'ottica del concetto di fusione, di armonizzazione e di "poliritmo", attualizzando in maniera persistente le caratteristiche di una letteratura modulata sul suono, sull'oralità e sull'accostamento di ritmi diversi che riflettono la realtà della cultura caraibica. In molte sue opere, anche di poesia, l'autore mostra consapevolmente il carattere ibrido e creolizzato del contesto in cui la sua opera si sviluppa. In *Tiepolo's Hound*, lungo poema sulla vita di Camille Pissarro, la cultura caraibica è resa attraverso una nuova metafora: un cane bastardo, ovvero immagine riconducibile all'idea di "mongrelismo" culturale, individuata da Edward Baugh¹⁸⁷.

The mongrel is the Caribbean people and culture (...) seen under the contemptuous gaze of history.¹⁸⁸

Nell'ultimo poema *The Prodigal*, il ritorno del poeta verso la sua isola è concepito come l'ultima tappa di un viaggio infinito in uno spazio di visioni frammentate tra Europa Stati Uniti, Sudamerica e Caraibi, riunite dallo sguardo del poeta che, tornando verso St. Lucia, nell'immagine del mare dei Caraibi concepisce la fusione, intesa come il "blending"¹⁸⁹ di luoghi e culture. In questo senso l'opera di Walcott si colloca perfettamente nella definizione di creolità elaborata da Chamoiseau e Confiant nell'opera *L'eloge de la creolité* del 1989.¹⁹⁰ L'analisi della cultura e letteratura caraibica ha come punto di partenza le idee di Glissant presentate in *Le discours antillais*, dove l'autore sottolinea che le vicende storiche del popolazioni dei Caraibi legate alla schiavitù e allo sradicamento territoriale hanno condizionato la formazione di un'identità che supera il concetto di "razza" ricercando una specificità identitaria modulata sull'appartenenza all'arcipelago delle Antille in senso territoriale e storico.¹⁹¹ Analogamente in *Poétique de la Relation*, Glissant aveva evidenziato come i fattori storici avessero contribuito alla creazione di una generazione di migranti, la cui identità è fortemente modulata da un'esistenza diasporica e creolizzata.¹⁹² Gli autori di *L'eloge de la creolité* superano addirittura questa visione per elaborare nuovi concetti culturali e linguistici basati sulla distruzione di falsi valori universali, di purezza e incentrati su anacronistiche visioni monolinguistiche, definendo così i molteplici fattori che hanno portato alla creazione di una cultura sincretica e creolizzata.¹⁹³ L'elemento caraibico di Walcott è dato da questa naturale tendenza a concepire il proprio background come disunito e frammentato, portandolo a cercare possibilità di fusione e di armonizzazione attraverso una continua relazione, (de)costruendo un'identità perennemente messa in discussione. Lo spazio di questa identità di relazione, che è in un certo senso l'anima del caraibico, è rintracciabile nel teatro di Walcott,

¹⁸⁷E. Baugh *Derek Walcott*, Cambridge University Press, 2006, pp. 209-221

¹⁸⁸Ibid. p. 220

¹⁸⁹Derek Walcott, *The Prodigal*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2004. p. 79 (and are both places blent?! Blent into this, whatever this thing is)

¹⁹⁰ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant *Eloge de la Créolité*, édition bilingue français/anglais, Gallimard, Parigi, 1993

¹⁹¹ Edouard Glissant, *Le Discours antillais*. (1981) Gallimard, Parigi. 1997.

¹⁹²Edouard Glissant *Poétique de la Relation*, Gallimard, Parigi, 1990.

¹⁹³ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant *Eloge de la Créolité* (édition bilingue français/anglais), Paris, Gallimard, 1993 .

il quale appare come il modo per ricomporre i frantumi, le schegge di un'identità spezzata, come ha egli stesso espresso in maniera significativa nel discorso tenuto in occasione del conferimento premio Nobel, "The Antilles: Fragments of Epic Memory".

Deprived of their original language, the captured and indentured tribes create their own, accreting and secreting fragments of an old, epic vocabulary, from Asia and from Africa, but to an ancestral, an ecstatic rhythm (...) But this process of renaming, of finding new metaphors, is the same process that the poet faces every morning of his working day, making his own tools like Crusoe, assembling nouns from necessity(...) That is the basis of the Antillean experience, this shipwreck of fragments, these echoes, these shards of a huge tribal vocabulary, these partially remembered customs, and they are not decayed but strong. (...) And here they are, all in a single Caribbean city, Port of Spain, the sum of history, Trollope's "non-people". A downtown babel of shops signs and streets, mongrelized, polyglot, a ferment without history, like heaven. Because that is what a city is, in the New World, a writer's heaven.¹⁹⁴

Riconoscendo la natura frammentata e ibrida della realtà e della cultura caraibica, Walcott concepisce il compito del poeta (e dell'artista in generale) come quello finalizzato a ricomporre gli antichi frammenti attraverso il suo linguaggio artistico. La creolizzazione della letteratura e del teatro si genera dall'ibridismo linguistico e dalla storia negata e sommersa delle Antille. La variegata cultura letteraria di queste terre sprigiona una forza che supera i confini territoriali delle isole. Come scrive George Lamming in *Concepts of the Caribbean* non esiste solo uno spazio dei Caraibi definito dalle isole, ma there is a Caribbean Amsterdam, Paris, London and Birmingham; in New York and in other parts of North America. These centres comprise what I call the external frontier(...)¹⁹⁵

La scelta di questa citazione potrebbe apparire fuori luogo in quanto in questa tesi si parla di un autore che -- a differenza di altri come lo stesso Lamming, o V.S. Naipaul -- non ha mai lasciato in maniera definitiva la propria isola, nonostante viva tra i Caraibi e New York. Eppure la qualità diasporica della letteratura caraibica, e vi possiamo includere anche l'opera di Derek Walcott, è un marchio indelebile. Anche in una poetica fortemente radicata nella realtà dei Tropici, e in continua tensione verso il ritorno nella propria terra come nella poesia e nel teatro di Walcott, le tracce di un'identità diasporica restano evidenti, creando un'alternanza plurima di toni linguistici, di ritmi di narrazione e di scelte di contenuti. Alison Donnell, autrice del volume *Twentieth Century Caribbean Literature*, rileva infatti, che a partire dalla metà del secolo scorso si sviluppa una letteratura propria dei Caraibi, soprattutto in Jamaica caratterizzata principalmente da due punti di forza: la ricerca di un'identità propria incentrata sulla possibilità di ri-nominare il paesaggio e l'ambiente circostante attraverso la lingua, e dall'altra la stessa ricerca d'identità attraverso il viaggio e l'esilio, lo straniamento, la continua sensazione di essere "rootless" e "displaced" sia nella propria terra che in un'altra straniera. L'analisi di Donnell si concentra da una parte sulla letteratura "locale" e la ricerca di una tradizione caraibica, dall'altra sulla letteratura di scrittori migranti prodotta al di fuori delle isole, caratterizzata da una forte identità diasporica. La prima tendenza si manifesta principalmente attraverso l'opera di un poeta come Brathwaite che ricerca la specificità linguistica creola all'interno delle varie tradizioni culturali ed etniche che compongono la popolazione dei Caraibi, nell'intento di realizzare un vero e proprio canone letterario dei Caraibi¹⁹⁶. Lo scopo di delineare una tradizione letteraria caraibica legata al passato oltre

¹⁹⁴Derek Walcott "The Antilles: Epic of a fragmented Memory", in Malena Kuss, (a cura di) *Music in Latin and The Caribbean, An Encyclopedic History. Vol. 2 Performing the Caribbean Experience*, University of Texas Press, Austin, 2008, p. 3.

¹⁹⁵G. Lamming "Concepts of the Caribbean" in F. Birsbalsing (a cura di) *Frontiers of Caribbean Literature in English*, Macmillan Caribbean, 1996, p. 9.

¹⁹⁶Alison Donnell, *Twentieth Century Caribbean Literature*, Routledge, London, 2006, p. 34

che al presente si concretizza nella poesia giamaicana, finalizzata principalmente alla ri-nominazione dell'ambiente paesaggistico.¹⁹⁷ Oltre a questa ricerca di un radicamento diretto alla riformulazione dello spazio precedentemente colonizzato, Donnell delinea la prospettiva dislocata, caratterizzante buona parte della letteratura dei Caraibi. L'autrice riprende le teorie di Paul Gilroy espresse in *The Black Atlantic*. Nell'opera di Gilroy si cerca di formulare una visione sulla condizione di autori migranti in rapporto con il luogo nativo e lo spazio d'immigrazione, ma si crea anche -- attraverso l'immagine del mare, l'Atlantico Nero -- uno spazio di discussione e di analisi che riguarda non solo l'esperienza del Middle Passage, ma anche quella degli immigrati neri nella realtà postcoloniale. L'opera risulta molto chiarificatrice nella considerazione di un nuovo concetto d'identità nazionale e culturale, in particolare considerando il supporto critico e teorico che l'immagine del viaggio determina nella letteratura diasporica caraibica.¹⁹⁸ Gli elementi interessanti che costituiscono lo spazio "disseminato" del patrimonio letterario dei Caraibi sono rappresentati dai contenuti legati al viaggio e all'esilio, indirizzati ad un nuovo concetto di nazionalismo basato su realtà e dinamiche multiple¹⁹⁹. E' interessante notare come la letteratura caraibica -- in particolare all'interno della dimensione diasporica -- si muova in direzioni plurime, e sia caratterizzata dalla mobilità, dalla creazione di spazi transnazionali, realizzati proprio da coloro che disponendo di una "doppia coscienza"²⁰⁰, vi agiscono, spesso anche in senso spaziale. Come Derek Walcott, altri scrittori caraibici, hanno scelto di vivere contemporaneamente in due luoghi diversi, ma questa dislocazione temporanea, secondo Donnell, non li pone in condizioni diverse da coloro che hanno optato per diverse forme di "esilio:

The distinction between writers who have stayed and those who have left is not always straightforward and many writers have dual (at least) residency (Goodison, Senier and Walcott come to mind).²⁰¹

Riprendendo il concetto di una cultura frammentata e identificando l'opera di Walcott con l'identità letteraria e culturale dei Caraibi, Donnell cita direttamente le parole di Walcott:

Antillean art is this restoration of our shattered histories, our shards of vocabulary, our archipelago, becoming a synonym for pieces broken off the original continent.²⁰²

Esaminando a fondo la realtà della letteratura caraibica non è possibile pensare ad una divisione netta tra ricerca delle proprie radici all'interno delle isole o in una dimensione diasporica.

In realtà questa suddivisione è piuttosto riduttiva e non può assolutamente essere presa in considerazione per un autore come Derek Walcott. I suoi testi esprimono infatti un forte radicamento verso il proprio luogo, ma allo stesso tempo rendono il rapporto con il luogo d'origine estremamente problematico. In pratica la poesia e i testi teatrali di Walcott delineano l'ambivalenza dell'autore, sia nell'essere investito di una funzione adamica nei confronti del suo spazio nativo, sia nel raffigurare una continua tensione verso lo spazio "al di là dell'oceano", concretizzando parte della propria identità come diasporica. L'esperienza del teatro -- sia come scrittura sia come direzione di una compagnia stabile -- diventerà per Walcott da un lato la possibilità di esprimere questa sua tensione esistenziale, ma

¹⁹⁷*Ibid.* p. 57

¹⁹⁸Paul Gilroy *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, Verso, London-New York, 1993, (trad.it. *The Black Atlantic, l'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Roma, 2003.

¹⁹⁹Alison Donnell, *Twentieth Century Caribbean Literature*, p. 93.

²⁰⁰Paul Gilroy, *The Black Atlantic, op. cit.*

²⁰¹Allison Donnell, *Twentieth Century Caribbean Literature* p. 86.

²⁰²Derek Walcott "The Antilles: Epic of a fragmented memory", *op. cit. ibid.* p. 113.

dall'altro l'occasione per plasmare un'identità culturale nuova, riflessa nel superamento della dicotomia stessa.

Secondo Errol Hill, il teatro delle Indie Occidentali si sviluppa principalmente in Giamaica, principalmente nella capitale, Kingston, dove già nel 18° secolo erano frequenti le visite di compagnie inglesi, che oltre all'importazione di stili e contenuti, provvedevano anche a quello di strutture architettoniche, il tutto modellato secondo canoni occidentali.²⁰³ In *Jamaican Stage*, Hill ripercorre la storia del teatro giamaicano come punto di partenza di quello di tutte le isole caraibiche, sottolineando il carattere di fusione tra la tradizione inglese e quella africana riconducibile alle *slave performances*. Hill indica la nascita di una tradizione drammatica caraibica basata, da una parte dalla creazione dei teatri stabili di Kingston, simboli di un teatro importato dall'impero coloniale, dall'altra, data l'alta percentuale di schiavi nella società, dall'esistenza di forme rappresentative originarie della tradizione africana. Sebbene abolita nel 1838, la pratica della tratta degli schiavi non modifica la netta demarcazione stilistica del teatro caraibico giamaicano. Al contrario, Hill enfatizza come si sia radicalizzato il divario tra un teatro professionalmente riconosciuto a livello internazionale di stampo britannico, e un teatro che ripercorre l'esperienza della sofferenza degli schiavi. Rilevandone gli aspetti più marcati, come l'uso di strumenti musicali africani, il mascheramento, la pantomima e lo *storytelling*, Hill definisce l'origine e il carattere dello *Jokunnu*, forma rappresentativa totalmente radicata nella realtà sociale della Giamaica.

Ciò che appare evidente dal testo di Hill, oltre all'intento di escogitare basi teoriche utili a definire un canone letterario e spettacolare, è la natura necessariamente ibrida del teatro caraibico. Hill non può fare a meno di considerare lo sviluppo del teatro in Giamaica come derivante da due forze culturali che confluiscono in un'unica direzione: il palcoscenico giamaicano. Qui si ritrovano le tracce della cultura occidentale, nella lingua, e quelle del folklore africano. Il teatro caraibico si sviluppa e nasce dall'importazione diretta e indiretta di forme culturali diverse. Hill mette in evidenza come la stesura dei testi teatrali si sviluppi dalla collaborazione di compagnie occidentali come la "American Company" e l'attività di scrittori locali, spesso anonimi, dalle cui opere, già alla fine del '700, emerge l'urgenza di trattare le difficili questioni sociali dell'isola, come ad esempio *A West Indian Scene*, opera che risale all'inizio del diciannovesimo secolo, in cui si pone la questione di come trattare gli schiavi affinché si rivelassero più produttivi. Nell'opera il proprietario di schiavi verrà presentato come colui che rinuncerà alla frusta, lanciando un chiaro messaggio sociale all'interno di una questione che ha segnato per sempre la storia e l'identità delle popolazioni caraibiche. Oltre a concepire il teatro come il mezzo e il luogo per dibattere questioni sociali, Hill, ne delinea chiaramente anche la forza liberatoria. Le cosiddette *slave performances*, considerate come rappresentazioni realizzate dalla popolazione di colore e non appartenenti ad un teatro "classico" e "letterato", si configurano come elemento portante nello sviluppo del teatro caraibico. In particolare la danza, il rituale, il carattere mimico, unitamente al dialogo, creeranno una particolare conformazione del testo e della rappresentazione che secondo Hill culmineranno esattamente con la produzione di Derek Walcott. Uno degli aspetti più interessanti del testo di Hill non è solo dato dalla volontà di tracciare lo sviluppo storico del teatro di una delle maggiori isole dei Caraibi, bensì è anche quello di elaborare una propria visione su quanto sia necessario affinché lo spazio teatrale caraibico acquisti un'identità nazionale. Enfatizzando gli aspetti legati al rituale, Hill conferisce alla tradizione del Carnevale, in particolare quello di Trinidad, una funzione prominente nella creazione di un vero teatro caraibico.²⁰⁴

²⁰³Errol Hill *Jamaican Stage, 1655-1990. Profile of a Colonial Theatre*. University of Massachusetts Press, Amherst, 1992.

²⁰⁴*Ibid.* pp. 284-285.

The Caribbean theatre needs the assurance of its own idioms, its needs to speak with its own authentic voices, to move to its own rhythms, to shape its own images, to captivate its own audiences. To reach these goals it must be grounded in its own traditions. That is the challenge facing contemporary Caribbean dramatists, choreographers, composers, and theatre practitioners as they look toward the twenty-first century.²⁰⁵

L'attenzione di Hill per le tradizioni locali confermano quanto rileva Christopher Balme a proposito del teatro sincretico. Il teatro caraibico, secondo l'autore, è caratterizzato da un sincretismo che si evidenzia particolarmente nelle strutture dei rituali, tali da essere definite all'interno di una "drammaturgia liminale":

On the theatrical level the performance of rituals on stage offers a rich repertoire of scenic devices such as dance, drumming, chant, and song which are not used or presented as folkloric numbers, but attain a more complex level of significance by being integrated into a dramaturgical structure of meaning and action.²⁰⁶

Nel teatro postcoloniale, come anche in quello dei Caraibi, Balme rileva la presenza di tracce di rituali particolarmente evidenti nella volontà di attivare -- attraverso lo spettacolo -- tutte le capacità percettive e sensoriali a disposizione, attraverso la simultaneità dei diversi codici che creano la struttura della messa in scena: dialogo, musica, canto, danza, costumi elaborati, scenografia. L'amplificazione sensoriale è, secondo Balme una caratteristica del teatro sincretico ed in particolare di quello caraibico. L'utilizzo del Carnevale rappresenta infatti -- in quest'ottica -- l'elaborazione di un contesto di scena che ripropone il rituale, e lo utilizza come mezzo di comunicazione. Nel teatro caraibico il Carnevale entra come "segno" complesso che struttura diversi significati, sia nel testo che nell'opera spettacolare e, per questo motivo, ricomponde l'apparato semiotico del fatto teatrale. La presenza del Carnevale, nelle opere di Walcott, non presuppone una rappresentazione fine a sé stessa, intesa come semplice recupero di una "tradizione" caraibica, ma si costituisce come elemento del discorso nel testo e come segno nello spettacolo. Si vedrà in *Drums and Colors* e in *The Last Carnival*, il rituale o più direttamente la festa hanno una funzione comunicativa obliqua, nell'intento di rendere un sviluppo tematico significativo all'interno dell'opera. Il Carnevale è quindi un momento necessario, ma vissuto indirettamente dai personaggi, a volte vissuto come elemento scontato, in quanto è tale nella società caraibica. Altra caratteristica del teatro caraibico è, secondo Balme, l'oralità. Sempre prendendo Walcott come esempio, l'autore rileva come la ripresa della tradizione del racconto orale di St. Lucia in *Ti-Jean and His Brothers* è già evidente dalle prime battute dell'opera, che ripropongono una favola tipica dell'isola nativa dell'autore²⁰⁷. Anche in questo caso, l'*oral performance* è secondo Balme, determinante, soprattutto in Walcott, proprio perché definisce la struttura e il contenuto dell'opera oltre la maniera di concepire la recitazione. La forza del teatro caraibico è quella di ricomporre un'intera opera secondo basi semiotiche abbastanza diverse a quelle presenti in un testo di teatro "tradizionale". L'idea che elabora Balme, a proposito del teatro sincretico, è, considerando la gerarchia di codici e meccanismi che regolano la comunicazione testuale e spettacolare, quella di pensare ad un ribaltamento di tali gerarchie. Balme, attraverso le teorie del linguista Roman Jakobson, spiega che esiste un cambiamento nel concetto di forma artistica dominante²⁰⁸. L'evoluzione della forma poetica, concetto avanzato dallo

²⁰⁵*Ibid.* p. 289.

²⁰⁶C. Balme *Decolonizing the Stage*, op. cit. p. 90.

²⁰⁷*Ibid.* pp. 158-160.

²⁰⁸ In Roman Jakobson *Readings on the Russian Poetics*, Cambridge MIT Press 1971, p.105-110, nel capitolo intitolato *The Dominant* si legge che la dominante è "the focusing component of a work of art: it rules, determines and transforms the

stesso Jakobson, porta a riflettere che, se esiste tale cambiamento della “dominante” e della forma artistica, si può ipotizzare l'esistenza di modifiche di gerarchie all'interno dei meccanismi comunicativi.

The special problem of syncretic theatre, semiotically speaking, involves the integration and recoding of cultural texts within the art form theatre. The second key semiotic concept which is applicable here is Roman Jakobson's notion of “dominant shift”. One of the central characteristics of syncretic theatrical texts is that under the influence of diverse cultural texts substantial shifts in the “hierarchy of dramatic devices” take place. (...) One of the way to analyse syncretic drama and theatre is to examine if and when and for what purpose such dominant shifts take place, and how indigenous cultural texts influence this hierarchy of dominants.²⁰⁹

Balme riflette infatti sulla possibilità che il teatro postcoloniale, proprio per la sua natura sincretica possa avere prodotto un cambiamento -- o se vogliamo utilizzare un'idea di Jakobson, un'evoluzione -- della struttura semiotica del testo teatrale. Il teatro sincretico, a causa dell'amplificazione applicativa dei codici, rimodella il concetto di dominante nel teatro. Se nel canone occidentale, il teatro classico si deve basare sul dialogo, l'opera sul canto e il balletto sulla danza, nel teatro sincretico caraibico questa rigida divisione non è più valida, in quanto esso riformula la comunicazione, fondendo i diversi codici comunicativi.²¹⁰ La coesistenza di più codici dischiude la possibilità delle molteplici funzioni comunicative: se già Jakobson nell'analisi dell'atto comunicativo verbale, aveva individuato una serie di funzioni, è possibile che tali funzioni si allarghino se i codici sono più di uno. Pertanto il teatro sincretico non solo “rivoluziona” la gerarchia del dominante ma, nello stesso spettacolo o testo, produce un accumulo di funzioni comunicative che possono essere riferite al contesto, al messaggio, al codice all'emittente o destinatario dell'opera. Ovviamente tale analisi non è circoscritta unicamente al teatro postcoloniale, ma anche a quello contemporaneo occidentale.²¹¹

Un testo, quindi uno spettacolo, come *The Jokers of Seville* presenta elementi riconducibili al teatro classico, essendo una riscrittura di *El Burlador de Sevilla* di Molina; riflette il modo di parlare della popolazione di Trinidad -- come spiega lo stesso Walcott nella prefazione all'opera -- ;alterna parti recitate a quelle cantate; inscena l'eterna storia del seduttore problematizzando il colonialismo, infine riprende elementi dalla tradizione del Carnevale caraibico.

Dalla lettura dell'opera di Judy J. Stone *Studies in West Indian Literature Theatre*, si intuisce la volontà di sviluppare un'idea del teatro caraibico che -- come quello walcottiano -- superi e annulli barriere geografiche e temporali, grazie all'esuberanza scenica ma anche alle analogie con il teatro elisabettiano:

West Indian Theatre, in all its forms, is exceptionally vital and performance oriented(...)The West Indian is indeed (...) an exuberantly Elizabethan society, whatever its chosen form of theatre: surely Shakespeare himself would have delighted in the intrinsic vigour, the brawling wit, the compassion for the curiosities, and the fresh-minted, image-laden language of the best west Indian writing for the stage²¹²

L'autrice dopo avere delineato le linee di sviluppo del teatro nei Caraibi e dopo avere individuato in Errol Hill uno dei più importanti pionieri della creazione e produzione drammatica delle Antille a partire dagli anni '50, definisce le varie correnti all'interno del canone teatrale caraibico. Stone

remaining components" (p. 105).

²⁰⁹*Ibid.* p. 6.

²¹⁰*Ibid.* p. 6.

²¹¹Da questo punto di vista, il discorso rifletterebbe sul valore che ha e ha avuto il teatro delle ex colonie su quello mondiale, e pertanto ci si discosterebbe dal tema dell'analisi in questione. Tale riflessione deve comunque restare presente e centrale per capire l'apporto culturale, semiotico e linguistico generato dal teatro postcoloniale, caraibico sulla letteratura teatrale contemporanea.

²¹²Judy S.J. Stone, *Studies in West Indian Literature. Theatre*, London Macmillian Caribbean, 1994. p. 5.

individua quattro aree principali di sviluppo: un tipo di teatro naturalista, definito “theatre of realism”, il cui scopo è stato quello di utilizzare la forma drammatica e la rappresentazione come specchio della società degli autori; un “total theatre” inteso come realizzazione di testi spettacolari che includono oltre al dialogo e quindi la recitazione, danza, arti marziali, travestimenti e percussioni, il tutto accompagnato da una ricercata presentazione scenica, inclusi costumi e trucco. Questo spettacolo “totale” è stato particolarmente sviluppato da Roderick Walcott, il quale, diversamente dal fratello Derek, ha seguito gli insegnamenti di Hill, evidenti nella volontà di incorporare il Carnevale come forma spettacolare tipicamente caraibica. Il teatro totale concepito da Roderick è uno spettacolo che tende ad utilizzare il folklore nella sua immediatezza allo scopo di recuperare la vera essenza della tradizione caraibica, secondo quanto ipotizzava Hill. Le opere principali, *The Harrowing of Benji*, *Shrove Tuesday March*, *The One-Eye is King* sono tutte ambientate nelle isole caraibiche, Jamaica, Trinidad e St. Lucia; la lingua è fortemente strutturata sulla parlata vernacolare delle popolazioni di queste isole e la presenza della festa del Carnevale è abbastanza costante. L'opera del 1971, *The Banjo Man*, fu bandita dalla Chiesa Cattolica e l'autore accusato di blasfemia; dall'altra parte i sostenitori, vedevano nella controversa rappresentazione un valido documento e specchio della società caraibica, sebbene l'apparenza fosse un'apologia dell'alcolismo, fornicazione e lussuria. Tuttavia l'opera, con *The Sea at Dauphin* fu selezionata per il Federal Arts Festival a Trinidad nel 1958 e nonostante la rigida opposizione della Chiesa, quasi vent'anni dopo nel 1972 per il Carifesta di St. Lucia. In relazione a questa opera, Stone mette in luce tuttavia la mancanza di equilibrio, la sproporzione tra le parti cantate e la mancanza di un vero e proprio intreccio. L'importanza dell'opera si fonde sul suo valore antropologico e sociale, nella potenza rivelatoria di un'eredità culturale e nel rappresentare la lingua effettivamente parlata a St. Lucia. Questo teatro-documento non sarà quello creato dal fratello, Derek Walcott, che, come già accennato rifiuta l'uso indiscriminato della rappresentazione del Carnevale. L'identità di un teatro come nuovo spazio di cultura per Walcott non si ritrova nella manipolazione di elementi folklorici che, in quanto tali, possono apparire ancora più distanti e diversi da una tradizione classica e occidentale. Al contrario il Carnevale o la rappresentazione di esso deve trasformarsi in un segno integrato con tutti quelli del teatro “classico”.

Ed è proprio partendo da questa definizione che Judy Stone esamina il teatro di Walcott. Accanto ad altri due blocchi individuati da Stone come il teatro rituale e il “Black British Theatre”, la produzione testuale e spettacolare di Walcott riflette in maniera profonda e completa – secondo Stone – la realtà del teatro caraibico. Ciò è dato dal fatto che i testi di Walcott non solo possono incorporare tutte le correnti individuate dall'autrice, ma tentano una fusione e un'armonizzazione di elementi appartenenti ad altre culture e tradizioni. L'autrice sottolinea come il teatro di Walcott sia profondamente radicato nella realtà dei Caraibi, anche se questo non significa che egli abbia voluto produrre testi e spettacoli soltanto ad uso e consumo del pubblico delle isole. Al contrario, la quasi ossessiva attenzione per la lingua pone il suo teatro in una dimensione più ampia. L'arte drammatica di Walcott è principalmente quella di un autore di lingua inglese, che ha fuso le istanze culturali delle Antille con quelle della cultura mondiale. L'accostamento di più disparati materiali letterari e stili di recitazione si riconducono ad una pratica performativa caraibica nata dalla fusione di tradizioni africane e europee, che contemporaneamente, conducono il teatro delle Indie Occidentali in un canone letterario allargato e spostato in uno dei tanti centri o margini di una cultura globalizzata.

2.2 La genesi del teatro di Walcott: “What The Twilight Says” e “Meanings”

La pubblicazione di quello che potrebbe essere considerato il manifesto della visione del teatro di Derek Walcott avviene nel volume pubblicato nel 1970 da Farrar, Straus e Giroux a New York. Il saggio, diviso in otto sezioni, sviluppa le idee di Walcott sul teatro e sulla rappresentazione scenica, intercalandole con citazioni di diversi autori da Beckett, a Yeats, da Hemingway a Genet, aggiungendovi Artaud e Naipaul. Mostrandosi aperto e ricettivo a molteplici influenze, l'autore rivela al lettore le interessanti riflessioni che riguardano il “suo” - ma non solo - teatro. Questa “confessione”, Walcott la realizza nello stesso volume di pubblicazione di una delle sue opere maggiori *Dream On Mounkey Mountain*, (assieme ad altre ormai molto famose e note a lettori e critici, come *Ti- Jean and His Brothers*), quasi avesse voluto, in un momento cruciale e fecondo della propria carriera di scrittore di opere drammatiche, definire -- anche in maniera teorica -- l'origine dei contenuti e delle scelte performative dei suoi *plays*.

Il saggio come mostra il titolo completo è un’“overture” (termine che indica l'introduzione di un'opera musicale) e rappresenta la fonte più diretta e tangibile, non solo per scoprire i testi e la loro lingua, ma anche per tentare di immaginare le rappresentazioni degli spettacoli walcottiani.

Una citazione di Beckett, tratta da *Waiting for Godot*, funge da frontespizio della prima parte. L'attesa sottintesa nel riferimento all'opera di Beckett è quella che coinvolge un teatro che nasce in un'isola tropicale, che a differenza dell'assente Godot, mostra in maniera concreta la propria presenza. L'idea della luce crepuscolare pervade l'inizio della riflessione di Walcott, e si rende metafora di un ambiente caratterizzato da una luminosità forte e vibrante, ma anche quello dove si alzano e permangono ombre e oscurità. La povertà e la sofferenza dell'isola caraibica è una traccia tangibile, non causata solo dal vuoto lasciato dallo sfruttamento dell'impero coloniale, ma anche dalla consapevolezza di appartenere ad una cultura doppia, “schizofrenica”, ibrida, dove la propria identità si perde nel riconoscimento di essere sempre altro da sé. Ed è proprio per questa matrice doppia e per questo essere proiettato verso l’“altro”, che Walcott intravede nella propria cultura il terreno fertile per la nascita e lo sviluppo di un teatro nuovo.

Deprivation is made lyrical, and twilight, with the patience of alchemy, almost transmutes despair into virtue. In the tropics nothing is lovelier than the allotments of the poor, no theatre is as vivid, voluble and cheap.²¹³

Walcott riconosce proprio nell'indigenza, nella mancanza di mezzi e strutture delle isole dei Caraibi, il punto di partenza del suo teatro. La lingua delle isole, così come la loro cultura, si presenta ambivalente; Walcott parla di una lingua che gli isolani “non riuscivano a parlare”,²¹⁴ riferendosi all'inglese standard, quello corretto e studiato nei testi scolastici che molti caraibici non potevano padroneggiare, essendo abituati ad una lingua inglese più locale, un *english*, mescolato al francese, come il *patois* di St. Lucia. Ma è propria questa lingua “da strada” fatta di

racous chaos of curses, gossip and laughter²¹⁵,

che affascina l'autore, proprio perché è esposta, quasi recitata in pubblico, accentuandone la matrice performativa e liminale, frutto di una realtà transnazionale, come è stata individuata da Bhabha. Accanto a questa voce “teatrale” che vivifica l'ambiente caraibico, ne riaffiora, sempre ed

²¹³Derek Walcott “What the Twilight Says” in *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*” Farrar, Straus and Giroux, New York 1970. pp. 3-4.

²¹⁴*Ibid.* p. 4

²¹⁵*Ibid.* p.4

inesorabilmente, una seconda: una “inner voice” che Walcott descrive come la metafora della scomparsa dell'impero coloniale e dell'inizio dell'incertezza e del dubbio.²¹⁶ Sembrerebbe quasi un rimpianto verso la solidità economica e culturale garantita dalla Gran Bretagna; spesso infatti, come nella poesia *Ruins of A Great House*, Walcott sembra quasi amareggiato dalla decadenza prodotta dall'abbandono della madrepatria delle sue colonie. Non c'è assolutamente niente di falso in tutto questo: Walcott è tanto inglese quanto caraibico; il padre era un funzionario del governo britannico. Scomparve quando lo scrittore era bambino e rappresenta parte e motivo dell'intenso legame con le tradizioni inglesi. L'ambivalenza di Walcott nasce quindi da questa simultaneità tra cultura ufficiale, tradizionalmente europea e cultura di strada, assorbita tra la gente della sua isola:

In that simple schizophrenic boyhood one could lead two lives: the interior life of poetry, the outward life of action and dialect.²¹⁷

Non stupisce il fatto che da subito il giovane Walcott abbia concepito un teatro generato da questa continua dinamica che egli stesso definisce schizofrenica, modulata su aspetti che solo all'apparenza sono discordanti. Infatti, attraverso la sua “alchemia”, simbolo della magia della sua arte, è riuscito ad armonizzare elementi distanti, e appartenenti a diverse culture e tradizioni.

Secondo Walcott, esiste tra la gente dei Caraibi e nei loro insediamenti una predisposizione quasi naturale alla rappresentazione teatrale. L'oscurità di un passato costruito sulla schiavitù, la subordinazione e la povertà non hanno, secondo lo scrittore, privato la popolazione del potenziale artistico in maniera perentoria. Al contrario è propria da questa assenza e da questa oscurità che si articola la voce dell'attore. Il punto di partenza della rappresentazione è infatti, il palcoscenico buio, dal quale gli occhi dello spettatore attendono il movimento e il suono delle parole di un corpo umano che sdoppiandosi interpreta un ruolo. Tutto questo è secondo Walcott già presente nel quotidiano caraibico, dove l'uomo è costretto a partire da un nulla storico e culturale (il buio del palcoscenico prima che diventi luogo della rappresentazione), dove è stato costantemente obbligato a sdoppiarsi in un “altro” attraverso il continuo confronto con la cultura dominante. Questa tendenza schizofrenica che rende la personalità dell'uomo dei Caraibi un “doppio”, rappresenterà il nucleo tematico dell'opera *Dream on Monkey Mountain*, partendo dal riferimento all'analisi di Franz Fanon dell'interazione tra bianchi e neri nelle colonie. La schizofrenia culturale e identitaria può essere considerata un elemento caratterizzante l'identità delle popolazioni delle Indie Occidentali e, come tale, definirsi come traccia culturale e comportamentale a livello individuale. Secondo Walcott, questo particolare modo di essere si rapporta all'attività dell'attore, essendo professionalmente chiamato ad interpretare, a dividersi tra diversi ruoli. L'attore, definito dall'autore il “doppelgänger”, proprio per sottolineare l'inquietante natura del “doppio” in senso quasi freudiano, è, nella sua nobile funzione, colui che ha accettato questa luce crepuscolare – metafora della doppiezza e dell'ambiguità della cultura – proprio per registrare attraverso la parola recitata la sofferenza della sua razza. Scrive Walcott:

...the actor (...) a doppelgänger released from his environment and his race. Their simplicity is really ambition. (...) The noblest are those who are trapped, who have accepted the twilight.

If I see these as heroes it is because they have kept the sacred urge of actors everywhere: to record the anguish of the race
218

²¹⁶*Ibid.* p. 4

²¹⁷*Ibid.* p. 4

²¹⁸*Ibid.* p. 5.

Appare chiaro che Walcott attribuisce quasi una funzione sacrale alla recitazione. L'attore infatti è investito di un ruolo mistico, in quanto attraverso la *performance* realizza l'unione culturale tra sé il suo ambiente, il suo popolo e la sua storia. E' per Walcott un percorso sempre abbastanza lacerato, in quanto non esiste per l'uomo caraibico una tradizione storica, bensì ancora un'oscurità che giunge all'amnesia. Il concetto di storia come amnesia di cui si è accennato anche nel primo capitolo, è un tema ricorrente nella poetica walcottiana. Nel saggio "The Muse of History" si legge: In time the slave surrendered to amnesia. That amnesia is the true history of the New World.²¹⁹

Basandosi su quanto scritto da Walcott, il percorso dell'attore comporta una presa di coscienza della sua identità ancestrale e tribale, ripercorrendo le fasi storiche "rimosse" vissute dalle popolazioni rese schiave. Questo ritorno mentale alle origini include la possibilità di dare voce non solo alle vicende della propria gente, ma anche di ristabilire e riscoprire -- attraverso la recitazione -- il proprio io e la sua origine. Il percorso professionale e psicologico dell'attore caraibico si esplica nell'intensità del suo coinvolgimento sia come artista che come individuo appartenente ad una società post-coloniale. Quanto accade a Makak, Jackson, Sheila, Albert Jordan per nominare alcuni personaggi delle opere walcottiane coinvolti in diverse esperienze epifaniche, è quanto accade all'attore, che deve riformulare il proprio metodo di recitazione all'interno dello spazio teatrale creato da Derek Walcott. Non è un caso se tra i personaggi citati, due di loro sono delineati come "attori". L'impegno dell'attore nel teatro è cruciale per Walcott, in quanto rappresenta il mezzo necessario per fare riaffiorare le origini di popoli le cui storie, individuali e collettive, sono rimosse e dimenticate. Il suo teatro parte da un viaggio a ritroso nel tempo dove l'attore si maschera non più per diventare un altro da sé ma per recuperare una parte nascosta della sua identità culturale.

Oltre alla capacità quasi innata di diventare un "altro" dell'uomo-attore caraibico, egli, sempre secondo Walcott, deve confrontarsi con una realtà povera e marginale. La mancanza di mezzi e strutture che caratterizzava le isole caraibiche negli anni sessanta e settanta era tale da non permettere anche ai più volenterosi, come il giovane autore, di disporre di fondi per costruire e gestire teatri all'avanguardia e moderni. Le sue parole definiscono in modo significativo, l'utilizzo della povertà come impulso all'immaginazione e alla ricchezza linguistica. La nudità -- sinonimo di indigenza -- si rapporta al vuoto dello spazio teatrale, colmato con parole "nuove", che come per il poeta adamico, lo rinominano e lo rinnovano:

We the actors and poets, would strut like new Adams in a nakedness where stage, costumes, dimmers and all the dirty devices of the theatre were unnecessary and inaccessible. Poverty seemed a gift to the imagination, (...) ²²⁰

La scarsità di mezzi non è percepita come un deterrente alla creazione, artistica; è proprio l'assenza di costose scenografie e costumi che favorisce la creazione di un linguaggio ricco che a sua volta si amplifica di significati più intensamente pregnanti attraverso la recitazione.

La povertà -- immagine ripresa più volte all'inizio del saggio -- è quindi la spinta decisiva alla creazione artistica. Come Robinson Crusoe o Adamo, il poeta e lo scrittore caraibico avvertono la necessità di rinominare una realtà nuova. Ben noti infatti sono nella poetica walcottiana sia il mito di Crusoe, manipolato dallo stesso autore come alter ego dello scrittore che, trovandosi solo su un'isola deserta "conquista" il suo spazio naturale attraverso la parola, creando nuove metafore e abbandonando le

²¹⁹Derek Walcott "The Muse of History", op. cit. p. 40.

²²⁰Derek Walcott "What the Twilight Says" op. cit. p. 7.

vecchie.²²¹ La creazione poetica consiste per Walcott nella creazione di un linguaggio che comunica la progressiva conquista del proprio spazio, sia esso quello caraibico sia quello di altri continenti. La creazione artistica dei testi drammatici parte da questo presupposto, anche se lo scopo non è solo quello di esprimere la funzione del poeta in uno spazio culturale che da postcoloniale diventa globalizzato, bensì quello di ridimensionare l'ambiente caraibico in uno spazio ampio, sprovincializzato, inserito nella dimensione della letteratura mondiale. Se il punto di partenza resta incentrato in questa volontà di conquista attraverso l'atto linguistico, Walcott resiste all'uso del linguaggio come rivendicazione dell'ex-colonizzato nei confronti del colonizzatore. La lingua walcottiana si affida alla sua stessa metafora, titolo del saggio, legandosi ad una conformazione ibrida e obliqua, come può essere la luce crepuscolare. Come essa, è definita da oscurità e luce, e in quanto tale, inafferrabile, spesso indefinibile. Non permette la visione, a volte, ma definisce di nuova luce gli oggetti e i loro contorni. Affascina ma allo stesso tempo può inquietare. Lo spazio di questa luce crepuscolare è quello che per l'autore corrisponde al suo modo di concepire la lingua. In polemica con ogni radicalismo, Walcott sa che non può scindere l'eredità inglese da quella caraibica, di conseguenza la sua lingua si posizionerà in quell'interstizio che comprende referenti al folklore caraibico e, contemporaneamente, alla tradizione inglese:

Pastoralists of the African revival should know that what is needed is not new names for old things, or old names for old things, but the faith of using the old names anew, so that the mongrel as I am, something prickles in me when I see the word Ashanti as with the word Warwickshire, both separately intimating my grandfathers' roots, both baptising this neither proud nor ashamed bastard, this hybrid, this West Indian.²²²

Walcott è consapevole che la realtà delle Antille è già materia "grezza" per i suoi testi teatrali e, spesso, il suo problema non è semplicemente dove rappresentare gli spettacoli, ma in quale lingua scrivere. Considerando quanto sopraccitato, il poeta si pone la questione pertanto di quale lingua possa coniugare una realtà che è multipla culturalmente, socialmente e anche linguisticamente. Come già pare abbastanza chiaro la posizione di Walcott riflette un *in-betweenness* che trova riscontro nell'ibridismo che egli stesso sottolinea. La sua risposta è il *blending*: un mescolamento o una creolizzazione che fanno confluire in un unico spazio culturale non solo le molteplici influenze e richiami letterari che si ritrovano in Walcott, ma anche diversi codici linguistici o espressivi. Questo concetto del *blending* è esplicitamente formulato dallo stesso Walcott nell'ultimo poema pubblicato, *The Prodigal*, dove si legge:

(...)Are both places blent?
Blent into this, whatever this thing is?²²³

Il termine "blending", da un punto di vista puramente linguistico, rimanda alle teorie elaborate da Guido Monte nel saggio *Per un multilinguismo cosmopolita*, apparso nel 2005, un anno dopo la pubblicazione del poema walcottiano. Lo studioso delinea concetti che permettono di individuare nella poesia -- e quindi nella lingua di Walcott -- la possibilità di inserirsi in un panorama ampio, inteso come mondiale e globale, dove le cosiddette "contaminazioni" agiscono sulla lingua nutrendola di tutte le culture del mondo.

Se ammettiamo che alcune idee archetipe siano comuni tra gli abitanti del nostro pianeta, allora è borgesianamente possibile dire che sia stato scritto un unico "Libro", testimonianza dell'originaria e permanente unità culturale del mondo che è

²²¹Derek Walcott *The Castaway in Collected Poems 1948 1984*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1987.

²²²Derek Walcott "What the Twilight Says" op. cit. p. 10.

²²³Derek Walcott *The Prodigal* New York, Farrar, Straus and Giroux, 2004.

l'insieme di tutti i frammenti babelici scritti e pensati dagli uomini che ovunque e da sempre sono alla ricerca della profonda verità profonda delle cose.²²⁴

Interessante è anche notare – a favore dell'ipotesi che il blending linguistico possa coinvolgere l'opera di Derek Walcott – che il riferimento ai “frammenti caotici” di Guido Monte si collega all'immagine creata da Walcott nel discorso-saggio scritto per la cerimonia del Nobel: *Fragments of Epic Memory*. A questo punto l'analisi comporterebbe implicazioni che esulano dagli intenti presenti, in quanto si addentrerebbe in questioni poetiche e linguistiche, che obbligherebbero a prendere in esame i legami con altri poeti, tra cui Ezra Pound, T.S. Eliot, lo stesso Jorge L. Borges, citato da Monte, e pertanto ci si discosterebbe troppo dall'intento specifico di questa ricerca. Ritornando, tuttavia, al verso della poesia di Walcott, da cui si è generata questa digressione sul concetto di *blending*, pur restando una questione irrisolta, ma presupponendo che la propria poesia sia il mezzo di congiungimento tra diversi punti spaziale e temporali, Walcott mostra come il suo percorso artistico abbia cercato di armonizzare e di unire ciò che appare -- e che in un primo momento egli stesso avvertiva -- come disunito e frammentato. Nel teatro l'autore trova il mezzo espressivo più idoneo per realizzare il progetto contenuto nell'idea del *blending*, non solo per ragioni legate alla specificità del genere teatrale e dello spettacolo, dove è possibile unire diversi codici espressivi, ma anche perché Walcott ha creato un vero e proprio teatro creolo. Il suo teatro è una creolizzazione letteraria che nasce dall'accostamento di tradizioni inizialmente molto distanti tra loro sia in senso geografico che storico, come ad esempio in *Henry Christophe*, dove Walcott utilizzerà il metro elisabettiano per trattare e rappresentare un episodio significativo della rivoluzione di Haiti; l'opera, anche se in maniera del tutto embrionale, rappresenta il punto di partenza di un'analisi di teatro in termini di semiotica interculturale e sviluppa, in questo modo, uno spazio teatrale in cui simultaneamente convivono codici rappresentativi appartenenti a tradizioni considerate diverse e distanti fino a poco prima della rappresentazione. Il potere del testo di Walcott e delle sue rappresentazioni sarà quello di armonizzare le diversità e di, in parte, annullare le distanze, articolando nuove prospettive e nuove visioni.

Da questa angolazione, Walcott spiega come è nata una delle sue prima tragedie, *Henri Christophe*. Scritta quando l'autore era giovanissimo, appena diciannovenne, questa tragedia nasce dalla consapevolezza dell'artista che la letteratura caraibica, per avere un'identità propria, deve accettare la propria realtà ibrida e come già ampiamente ribadito, deve sapere usare una lingua vecchia in maniera innovativa. L'opera nasce anche dalla consapevolezza che il caraibico si trova straniero nella propria terra, e deve spesso ri-formulare il proprio mondo attraverso la lingua. Il caraibico vive uno stato di esilio costante, anche nella sua terra:

That is the laceration of our shame. Nor is the land automatically ours because we were made to work it. (...) By all the races as one race, because the soil was stranger under our own feet than under those of our captors. Before us they knew the names of the forests and the changes of the sea, and theirs were the names we used. We began again, with the vigour of curiosity that gave the old names life, that charged an old language, from the depth of suffering, with awe.²²⁵

²²⁴Guido Monte “Cosmopolitan Multilingualism” (traduzione dall'italiano di Liliana Lo Giudice) in <http://www.nobleworld.biz/images/Guido3.pdf>. in Nebula (Journal affiliated with the University of Western Sydney's School of Humanities and Languages) Sydney, 2006. visionato il 4 marzo 2007 (If we admit that some archetypal ideas are common among our planet inhabitants, then we can state, in the sense meant by Borges, that just one “Book” has been written, as an evidence of the original and permanent cultural unity of the world and it contains all the chaotic fragments ever thought of and written by people searching for the deep truth of things...)

²²⁵*Ibid.* p. 11.

E' proprio da questo termine, "awe", timore reverenziale, paura che contiene sgomento e meraviglia, che nasce la parola walcottiana, come se la creazione della parola stessa diventasse quasi un rituale. Per questo il giovane poeta-drammaturgo avvertì la necessità di articolare il suo linguaggio non solo in uno spazio intimo e lirico, come quello di una poesia, che anche quando proiettata in una prospettiva epica, non poteva esprimere la potenza della parola recitata, pronunciata, trasformata da parola scritta sulla pagina a quella articolata su un palcoscenico di fronte alla platea. La recitazione, come articolazione della vendetta e dello sgomento per non essere mai stati padroni nella propria terra, avrebbe, secondo Walcott esorcizzato l'impeto rivoluzionario. L'arte, in questo caso il teatro, attiva una rivoluzione più sottile e forse più forte di quella dettata dalla violenza: il ribaltamento di una prospettiva culturale. A ragione scrive:

The future of West Indian militancy lies in art.²²⁶

Rivivendo le sue sensazioni giovanili, Walcott descrive sé stesso come :

an elate, exuberant poet madly in love with English, but in the dialect-loud dusk of water-buckets and fish-sellers, conscious of the naked, voluble poverty around me, I felt a fear of that darkness which had swallowed up all fathers.²²⁷

Pensieri da cui Walcott ricava l'ispirazione che lo ha portato a scrivere una tragedia che trattava della rivoluzione di Haiti, dove i personaggi -- i primi eroi tragici del teatro di Walcott -- erano vittime di una disperazione causata dalla loro *blackness*. La tragedia sviluppa una tematica di per sé legata al contesto storico dei Caraibi attraverso uno stile alto, dallo stesso autore definito :

...the Jacobean style, its cynical, aristocratic flourish came naturally to this first play – the corruption of slaves into tyrants.²²⁸

Walcott si mostra profondamente consapevole della responsabilità che ha avuto come artista e autore di teatro nella creazione di un linguaggio nuovo, reso ancora più potente proprio dal mezzo teatrale. E' bene quindi sottolineare che anche il teatro di Walcott parte da una forte intenzionalità di ricerca linguistica. L'autore esordisce proprio cercando di armonizzare la tradizione letteraria e le istanze politiche-storiche di una regione caraibica: Haiti. Tuttavia, come si avrà modo di definire meglio in seguito, l'esordio teatrale rende accessibile al pubblico caraibico un testo che non sviluppa una sterile imitazione di modelli letterari bensì porta a riflettere sulla complessità dell'ambiente caraibico. In pratica il teatro – forse ancora più della poesia – rappresenta la volontà del poeta-drammaturgo di forgiare un'identità culturale che evidenzia nella lingua la tensione tra la tradizione passata e le urgenze del presente. Per questo Walcott cerca di creare un rapporto diretto tra la scoperta del "nuovo mondo" da parte dell'artista caraibico e l'uso della lingua. La semplicità e la banalità del quotidiano caraibico attendono una rappresentazione linguistica che possa avere "la forza della rivelazione"; una lingua poetica che risuoni nel dialogo di ogni giorno:

...the New World negro was disappointingly ordinary. He needed to be stirred into bitterness(...)
What would deliver him from servitude was the forging of a language that went beyond mimicry, a dialect which had the force of revelation as it invented names for things, one which finally settled on its own mode of inflection, and which began to create an oral culture of chants, jokes, folk-songs and fables; this, not merely the debt of history was his proper claim to the New World.

²²⁶*Ibid.* p. 18.

²²⁷*Ibid.* p. 11

²²⁸*Ibid.* p. 13.

For him metaphor was not a symbol but conversation, and because every poet begins with such ignorance, in the anguish that every noun will be freshly, resonantly named, because a new melodic inflection meant a new mode, there was no better beginning.²²⁹

L'autore individua la potenzialità di fare scaturire una lingua poetica dall'incontro quotidiano e consueto con la spazialità del mondo tropicale. La nuova lingua rappresenta per Walcott la via per sganciarsi dalla dipendenza, non solo politica, ma anche culturale e la possibilità di elaborare un'arte nuova e non basata sulla ripetizione dei modelli. Così il dialogo drammatico nasce come poesia pensata per il palcoscenico mentre appare sempre più netta l'intenzione di Walcott di concepire una lingua che rifletta il registro, il ritmo, le cadenze e il lessico dell'inglese caraibico. Il suo testo – potente e magnetico anche come testo letto – doveva assumere una forza ancora più incisiva se recitato dall'attore. Il punto di partenza del teatro di Walcott è quindi una lingua inglese caraibica, modulata sul riflesso della parlata locale, densa della sofferenza di un popolo “ibrido”, desiderosa di essere pronunciata e quindi recitata in tutta la sua bellezza poetica, carica di allusioni alla cultura locale, ma anche ricca di reminiscenze di ciò che è il passato e la tradizione culturale dell'Occidente. Scrive infatti Walcott:

This did not mean the jettisoning of “culture” but, by the writer's making creative use of his schizophrenia, an electric fusion of the old and the new.²³⁰

Il saggio definisce molto chiaramente il punto di partenza dell'arte teatrale di Walcott ma ne esprime con profondità e, a volte mancando di dare risposte definitive, i dubbi e le incertezze dell'autore.

Pur riconoscendo che la sua “arma” è l'arte e che non c'è mezzo di militanza culturale più potente delle varie forme artistiche, egli sa anche quanto possa essere faticoso rappresentare una realtà basata sulla povertà, la schizofrenia e addirittura l'assenza. Scrivendo della cultura della sua generazione Walcott registra infatti la mancanza di orgoglio, la mancanza di eroi e il nulla alimentati dalle preoccupazioni dovute alla povertà e alla disoccupazione. Citando Franz Fanon, Walcott esprime lo stato di continua tensione dell'uomo di pelle nera verso una realtà altra, rappresentata dal desiderio di essere bianco e di essere accettato secondo gli *standards* di una cultura creata dai bianchi.

Non c'è soluzione o risposta a questa condizione: esiste solo la consapevolezza di trovarsi in questo continuo stato di ambiguità e doppiezza. Walcott dedica un'intera opera teatrale alla questione sollevata da Fanon, *Dream on Monkey Mountain*, senza nemmeno cercare di sviluppare una via d'uscita per il protagonista che vive un'esistenza doppia, onirica e schizofrenica. Tuttavia il teatro di Walcott non si limiterà alla rappresentazione dei problemi sociali, o – in altre occasioni – degli aspetti folklorici delle isole. Allo stesso modo non si limiterà alla riscrittura o alla rielaborazione di modelli appartenenti ad altre culture e/o letterature. In primo luogo il teatro walcottiano sarà un teatro dotato di una grande potenza linguistica e verbale, dove il magnetismo linguistico produrrà un'identità propria che armonizza diverse culture e forme di pensiero. E' possibile azzardare l'ipotesi che teatro di Walcott possa essere un importante punto di riferimento per studi e approfondimenti teorici, ma anche anche una risorsa indispensabile per tentare di capire non solo l'autore ma quello che oggi può essere definito il popolo delle Indie Occidentali.

Il punto di partenza, come si è visto, è la lingua e la natura delle isole: da questo parte lo stile di un autore come Walcott:

²²⁹*Ibid.* pp.16-17

²³⁰*Ibid.* p. 17.

It was always the fate of the West Indian to meet himself coming back, and he would only discover the power of simplicity, the graces of his open society ...²³¹.

Da questo -- quasi paradossale -- desiderio di ritrarre il proprio mondo con semplicità, conoscendo tuttavia anche la complessità di uno stato culturale frammentato e plurimo, Walcott, con un tono di amarezza, pone la questione su cui critici e studiosi di teatro si sono spesso dibattuti: l'identità. L'autore riflette citando una frase di Naipaul “the only escape was drama”:

All these are affirmations of identity, however forced. Our bodies think in one language and move in another, yet it should have become clear, even to our newest hybrid, the black critic who accuses poets of betraying dialect, that the language of exegesis is English, that the manic absurdity would be to give up thought because it is white. In our self-tortured bodies we confuse two graces: the dignity of self-belief and the courtesies of exchange. For us the ragged, untutored landscape seems as uncultured as our syntax.²³²

La constatazione che esiste addirittura una doppia fisicità, un corpo che comprende due lingue, quella “ufficiale” e quella quotidiana, così come la consapevolezza che la lingua inglese possa appartenere anche a una cultura lacerata, si collega, nel brano riportato, alla visione di un paesaggio “selvaggio” e “indisciplinato”. In effetti, il caos e la mancanza di centralità saranno dominanti in alcune opere come *A Branch of the Blue Nile*, dove la doppiezza linguistica si riflette nella doppiezza spaziale e culturale. La frammentazione resta quindi risolvibile nello spazio del teatro, in quanto grazie alla rappresentazione sincretica ottenuta, l'autore mostra la possibilità di articolare artisticamente e culturalmente tale ambivalenza.

La risposta che l'autore fornisce presuppone sempre una ricerca artistica. È l'arte, secondo Walcott, la soluzione a molti problemi e questa tesi cercherà di dimostrare non tanto la validità della posizione di Walcott, che può apparire scontata, ma come la sua grande fiducia nel mezzo artistico e nelle sue stesse capacità espressive lo abbiano portato ad essere uno dei più grandi nomi della letteratura mondiale, contribuendo a costruire una tradizione letteraria dei paesi anglofoni, formatasi sulle ceneri dell'impero coloniale.

Dalle parole di Walcott dell'ultima citazione riportata, traspare la frustrazione di trovarsi, a volte, di fronte a critici o lettori che non comprendono effettivamente cosa significhi essere uno scrittore o un poeta caraibico. La difficoltà può sorgere dall'abbandono di una lingua inglese standard a favore di una forma dialettale, oppure dall'adozione di modelli distanti dalla realtà locale. Il disagio del poeta si sviluppa di fronte a questa grande confusione critica, perché egli stesso sa che la sua arte deve contenere tutto. Tuttavia non è cosa contiene o di cosa parla e nemmeno il come il punto di partenza del giudizio sul valore dell'arte di Walcott, bensì unicamente la sua forza espressiva, quella che Walcott stesso definisce “grazia”. La lingua ibrida del poeta trasmette la consapevolezza di essere erede della

mighty line of Marlowe, of Milton²³³,

pur essendo anche quella che riflette il suo senso di straniamento verso un'inglese letterario, avulso dalla parlata quotidiana di St Lucia.

I sighed up a continent of envy when I studied English literature, yet, when I tried to talk as I wrote, my voice sounded affected or too raw.²³⁴

²³¹*Ibid.* p. 27

²³²*Ibid.* p. 31

²³³*Ibid.* p. 31

²³⁴*Ibid.* p. 31

La fine del saggio di Walcott si chiude con una nota di amarezza derivante dalla consapevolezza di essere nuovamente "schiavo" di meccanismi economici e politici che minacciano di distorcere il significato della sua arte:

The theatre is a crass business. (...) The messianic role is no longer flattering. (...) It is not deceived by the noises of the State when it proclaims the power of folk-culture, nor by the wily patronage of merchants²³⁵

Con questa riflessione Walcott esprime il suo ideale di autonomia dell'arte drammatica, resa grande ancora di più dalla capacità dell'autore di individuare tutti i subdoli meccanismi che deturpano la libertà artistica. Grazie a questa immensa tensione evolutiva di essere libero, Walcott ricerca nella parola la sua libertà di pensiero e di espressione, pur sapendo che -- soprattutto nel teatro -- il rischio è quello di abbandonare " il talento per la disperazione".²³⁶ Per questo il suo teatro è diventato nella vita dell'uomo Derek Walcott lo spazio dello scontro quotidiano: cercare di realizzare il suo progetto ha significato scendere a patti con la realtà economica; Walcott ha diretto una compagnia teatrale dovendo anche gestire tutti i rapporti con i finanziatori e gli appalti per le rappresentazioni. Le difficoltà finanziarie spesso si aggiungevano a quelle artistiche e relative al metodo di recitazione degli attori:

When they were excellent in gesture they were thick in speech, they could rarely explain or repeat what instinct clarified, and now a few would approach him with frightening requests: to understand the technique of theatre as if it were something different from what their bodies instinctually practised, for better speech when theirs had vigour that was going out of English.²³⁷

Ritornando alla questione centrale, quella della lingua, Walcott, autore di teatro e non dimentichiamo, poeta, presuppone una profonda fedeltà alla parola, quella data dal suo testo scritto. Da questo indissolubile punto di partenza, come si è cercato di chiarire da subito anche nel capitolo precedente, deve relazionarsi il corpo e la voce dell'attore. Conclude infatti il saggio con una frase intensamente significativa in cui conferma la sua devozione alla forza comunicativa dell'arte:

When twenty years ago we imagined cities devoted neither to power nor to money but to art, one had the true vision. Everything else has been the sweated blurring of a mirror in which the people might have found their true reflection.²³⁸

La visione è il momento epifanico, che Walcott in molti suoi poemi descrive come attimo intenso di massima ispirazione. Il magnetismo di questo istante è espresso attraverso il linguaggio poetico e rende la visione del tutto, spesso come intuizione del sublime. Walcott sa che l'articolazione di questa visione epifanica può acquisire l'intensità lirica ed emotiva, comunemente espressa dalla poesia, anche nel teatro. E' una grande sfida, che mette in gioco sé stesso e le proprie capacità di riunire l'espressione artistica di tutti i mezzi comunicativi a propria disposizione. Per tale ragione, la ricerca dell'autore non ha un punto d'arrivo. Il saggio "What the Twilight Says", si conclude con l'idea che l'arte sia l'unica via nella ricerca della verità, inappagabile transito di ogni artista e humus esistenziale di ogni vicenda umana, di ogni storia e di ogni cultura. In questo modo Derek Walcott, attraverso il teatro, ha voluto lasciare dei solchi visibili e marcati della sua personale ricerca della verità. Così come -- anche se con toni meno filosofici -- ci trasmette in un'ulteriore traccia biografica, da cui si ricavano preziose informazioni sulla sua vita e sulla sua arte, sempre indissolubilmente legate.

²³⁵*Ibid.* p. 37

²³⁶*Ibid.* p. 37

²³⁷*Ibid.* p. 36

²³⁸*Ibid.* p. 40

Un secondo testo di grande rilevanza, infatti, per affrontare lo studio della formazione teorica della drammaturgia di Walcott è un breve saggio, anch'esso datato 1970, dal titolo *Meaning*. Qui Walcott esordisce rievocando il suo ambiente familiare, alimentato dalla profonda cultura classica della madre e dalla predisposizione artistica del padre, ricordato soprattutto attraverso acquarelli e riproduzioni di Turner e Millet. Cresciuto in un ambiente fecondo di stimoli artistici e molto legato alla cultura europea, Walcott ricorda di essersi avvicinato al teatro grazie al fratello,

I really became involved in theatre when my brother suggested I write a play about the Haitian revolution.²³⁹

Il primo tentativo di scrittura teatrale risulta decisamente positivo, portando il giovane Derek alla stesura di *Henri Christophe*, opera, come già accennato, considerata importante all'interno di un primo gruppo di testi che la critica considera incentrati sulla creazione di una figura eroica caraibica. Il fratello Roderick, risulta essere il primo responsabile dell'avviamento di Walcott verso il genere del teatro. L'"Arts Guild" era infatti un gruppo di giovani studenti di St. Lucia, formato dai due fratelli Walcott, allo scopo di rappresentare le opere scritte dal giovane Derek Walcott. Ansioso di ricevere stimoli internazionali e meno legati alla realtà locale di St. Lucia, Walcott, grazie ad una borsa di studio finanziata dai Rockefeller, si reca a New York nel 1957. Esperienza di emarginazione e di isolamento, rievocata nell'opera poetica *The Fortunate Traveller*, è tuttavia determinante per lo sviluppo dell'arte drammaturgica del giovane artista caraibico. Da una parte lo sfavillante ambiente del teatro commerciale di Broadway, dall'altra il teatro *off*, contrapposto ad una cultura di massa. Walcott ricorda di non sentirsi attratto da nessuna delle due tendenze, avvolto dal senso di solitudine causato dal soggiorno nordamericano:

Not on Broadway, but in a way, not on off-Broadway as well. I think the pressure of that loneliness made me realize I had to do something which was true to the kind of company I wanted to have. I used to go to José Quinterós classes and to the Phoenix Theatre.²⁴⁰

Attratto da ambienti più umili e messo a suo agio da autori e gruppi teatrali che si perdono nella storia delle rappresentazioni newyorchesi, Walcott trova stimoli sufficientemente fecondi per elaborare uno dei suoi testi più significativi, *Ti- Jean and His Brothers*. A tal proposito ricorda come l'opera gli fosse uscita di getto, consapevole di ciò che stesse cercando attraverso la stesura: un'opera dallo stile prettamente caraibico.²⁴¹ Il soggiorno a New York si rivela importantissimo per la maturazione artistica di Walcott: è qui che intraprende studi specifici sul teatro e correnti cinematografiche da cui avrebbe tratto spunto per creare non solo testi ma anche una compagnia teatrale e un'intera teoria drammaturgica. L'influenza di un regista giapponese come Kurosawa, lo studio del teatro classico cinese e sempre giapponese e le teorie di Brecht gli permisero di definire ciò di cui il teatro dei Caraibi poteva necessitare: l'enfasi sul corpo, la fisicità dell'attore, non solo ristretta al movimento e alla gestualità che si accompagna alla recitazione, ma ampliata a una dimensione più strutturata e studiata attraverso la coreografia e la danza:

I had a company in mind who would be both dancers and actors ... a dance company mixed with an acting company²⁴²

Ritornato nei Caraibi dopo l'esperienza americana, Walcott cerca di realizzare quello che ha in mente scontrandosi con una realtà professionale povera e da lui definita amatoriale. Ciò che lo attendeva era

²³⁹Derek Walcott, "Meanings" in Robert D. Hamner *Critical Perspectives about Derek Walcott*, Washington, Three Continents Press, 1993. pp. 45-50.

²⁴⁰*Ibid.* p. 46.

²⁴¹*Ibid.* p. 46

²⁴²*Ibid.* p. 46

un lavoro duro, non solo per la mancanza di mezzi espressa in *What the Twilight Says*, ma anche per la mancanza di veri punti di riferimento artistici, performativi e letterari. Tutta la responsabilità della creazione teatrale era nelle mani di Walcott, non più solo autore di un testo ma responsabile del *casting*, della messa in scena e delle scelte della compagnia. Walcott definì il metodo di recitazione, regolato da un forte senso della disciplina, lasciando gli attori liberi di improvvisare prima di scegliere l'opera da rappresentare. La ricerca dello stile di recitazione pare avere avuto un ruolo fondamentale nell'elaborazione del teatro walcottiano, mentre restava problematica la ricerca finalizzata ad armonizzare fisicità e parola. Similmente lo stesso autore mostrava una tendenza duplice, se non ambigua nel definire il suo approccio alla metodologia performativa. Da una parte, come affermato, stabilisce l'importanza di creare una compagnia che fondesse in un'unica figura interpretativa le capacità di essere attore e ballerino, dall'altra la necessità di articolare uno stile letterario e linguistico di derivazione "occidentale". Alcune affermazioni di Walcott in proposito possono aiutarci a chiarire questo punto:

So I was after ...and am still after .. a theatre where someone can do Shakespeare or sing Calypso with equal conviction²⁴³,

...in writing the play another more literary tradition took over, so that I made the figures voluble. In a sense that is still what I am going after. I am a kind of split writer: I have one tradition inside me going in one way, and another tradition going another. The mimetic, the Narrative, the dance element is strong on one side, and the literary, the classical tradition is strong on the other.²⁴⁴

Walcott ammette l'esistenza della duplicità interna al suo teatro, già indicato come fusione di elementi appartenenti a culture diverse. In realtà si tratta non tanto di un accostamento forzato, ma del riflesso della natura stessa del poeta. In un punto di *Meanings*, Walcott rivela che spesso la sua intenzione sarebbe stata quella di creare opere prive di dialogo; facendo riferimento ai films giapponesi, l'autore avrebbe voluto creare delle opere prive di linguaggio, fatte suoni spezzati e inarticolati. L'impatto comunicativo sarebbe scaturito dalla fisicità, dai gesti e dai movimenti dell'attore. Tuttavia come l'autore riconosce, non è mai riuscito a comunicare in assenza di quella lingua che, proprio per lui, è determinante ed è, probabilmente, uno degli elementi portanti delle sue opere teatrali.

Dream On Monkey Mountain, afferma l'autore, è il primo esplicito tentativo di fondere le due diverse forze, quelle mimetica- corporea e quella letteraria. Ciò che rivela il testo drammatico di Walcott, nella sua natura di comporre due tradizioni diverse e opposte, si riflette anche nello stile di recitazione che esige dagli attori: lo stile del "metodo", studiato negli Stati Uniti²⁴⁵, inteso come quell'approccio avvolto e guidato dalla costante presenza di un regista che stabilisce le linee di recitazione, e che coinvolge l'esperienza *reale* dell'attore, e l'improvvisazione che, per gli attori caraibici, è ricca di gestualità e fisicità.

La possibilità di unire queste diverse tendenze creano ciò che, già dalle parole dell'autore, appare come assolutamente innovativo.

When the improvisation began, I saw that there was something extra about the West Indian because of the way he is so visibly, physically self- expressive. If that were combined with the whole self-annihilating process of who you are and what you're doing, which you could get from method acting – if those two were fused together you could get a terrific style.²⁴⁶

²⁴³*Ibid.* p. 46.

²⁴⁴*Ibid.* p. 48.

²⁴⁵Un approfondimento del "method acting" è previsto nel quarto capitolo, in relazione a *A Branch of the Blue Nile*, in quanto elemento tematico parziale dell'opera.

²⁴⁶*Ibid.* p. 46

E' come se l'autore riconoscesse il valore del carattere caraibico nella formazione dei suoi testi, considerando che queste esperienze pratiche precedono la stesura di molte sue opere. L'azione parallela tra il metodo performativo e la scrittura del testo -- prima ancora che si verificasse la stesura definitiva del testo e la sua messa in scena -- riflettono una dinamica che si snoda sugli stessi paradigmi: la disciplina, la tecnica di recitazione e la lingua letteraria da una parte, la danza, l'improvvisazione, l'esuberante linguaggio del corpo, dall'altra.

Il successo di Walcott deriva anche dalla continua volontà di disciplinare l'esuberanza caraibica:

Our sin in West Indian art is the sin of exuberance, of self-indulgence, and I wanted to impose a theatre that observed certain rules²⁴⁷

La disciplina, l'insieme di norme che delimitano la preponderante ricchezza espressiva delle tradizioni caraibiche sono ricavate dal teatro giapponese, dalla tradizione classica greca, dall'uso della lingua poetica ispirata da Shakespeare o Marlowe; influenze occidentali che si adattano a quelle africane e orientali, allo scopo di costruire un mosaico culturale unico e naturale attualizzato nello spazio dell'isola caraibica e del suo teatro:

I think that an archipelago, whether Greek or West Indian, is bound to be a fertile area, particularly if it is a bridge between continents, and a variety of people settle there. In the West Indies, there are all conditions – the Indian heritage, the Mediterranean, the Lebanese and Chinese etc. I don't want to look too far ahead, but I think there will be a playwright coming out of the Indian experience and one of the Chinese experience; each will isolate what is true to his own tradition. When these things happen in an island culture a fantastic physical theatre will emerge because the forces that affect that communal search will physical expression through dance (...) When these things happen, plus the cross-fertilization – the normal sociology of the place – then a true a very terrifying West Indian theatre will come.²⁴⁸

E' interessante constatare come l'autore riconosca che la stessa natura sociale delle isole caraibiche si riconduca alla possibilità di creare un teatro nuovo, dove il tentativo di superare le diversità culturali si traduce in una ricerca espressiva basata non più solo sulla lingua, ma sul corpo e sulle forme comunicative realizzate.

Poco dopo, parlando delle tradizioni dell'isola Walcott accenna alla figura dello “storyteller”, la cui funzione narrativa si unisce alla danza (come in *Malcochon or the Six in the Rain*), rappresentando l'humus dell'oralità favolistica e folklorica delle isole.

La grandezza dell'arte drammatica walcottiana nasce dall'essere stato capace di armonizzare e di disciplinare forze centrifughe e centripete senza sfoghi né desideri di vendetta per le sofferenze subite dai suoi antenati. C'è, a volte, una punta di compassione, il ricordo nostalgico di una cultura vagheggiata e distante – quella europea – che comunque appartiene anche alle isole. Non appare la paura, c'è forse una cicatrice, un ricordo di sofferenza, una volontà di guardare la storia in maniera di diversa, e soprattutto la volontà di rendere il prodotto artistico di chi è stato ai margini, ovvero del colonizzato, parte integrante e costruttivo del canone del “centro”. Walcott ha fuso tradizioni che erano già dentro di lui e dentro il suo luogo d'origine.

I fell absolutely no shame in having endured the colonial experience. There was no obvious humiliation in that. In fact, I think that many of what are sneered at as colonial values are part of the strength of the West Indian psyche, a fusion of

²⁴⁷*Ibid.* p. 47.

²⁴⁸*Ibid.* p. 49.

formalism with exuberance, a delight in both the precision and the power of language. (...) our early education must have ranked with the finest in the world. The grounding was rigid – Latin, Greek, and the essential masterpieces, but there was the elation of discovery. Shakespeare, Marlowe, Horace, Virgil – these writers weren't jaded but immediate experiences. The atmosphere was competitive, creative. It was cruel but it created our literature.²⁴⁹

Nel breve saggio “The Caribbean: Culture or Mimicry?”, Walcott riconosce che la realtà sociale e culturale dei Caraibi vive all'ombra delle decisioni americane. Riconosce anche la validità delle affermazioni di Naipaul nell'elaborazione della tesi che gli artisti delle ex-colonie sono *mimic men*. Esiste un rapporto di dipendenza economica e culturale con la realtà occidentale, che racchiude ovviamente un nuovo tipo di colonialismo. Se la cultura delle Indie Occidentali si ricompone nelle tradizioni europee, non è possibile negare la traccia della cultura americana che ha tuttavia influenzato la vita e le visioni di molti europei a partire dagli anni '50. Walcott pertanto medita su quelle che sono le origini di una cultura di massa e globalizzata già nel 1974, ammettendo che il dibattito se le Indie Occidentali possiedono una cultura oppure se si tratta solo di *mimicry*, è forse abbastanza banale e vuoto quando una potenza come gli Stati Uniti ha saputo imporre una forma di colonialismo culturale altrettanto forte rispetto a quello inglese e francese. Le parole che chiudono questo saggio rivelano questa amara consapevolezza:

The embittered despair of a New World writer like Naipaul is also part of that impatience and irascibility at the mere repetition of human error which passes for history, and that irascibility is also a belief in possibility. The New World originated in hypocrisy and genocide, so it is not a question for us, of returning to an Eden or of creating an Utopia; out of the sordid and degrading beginning of the West Indies, we could only go further in decency and regret. Poets and satirists are afflicted with the superior stupidity which believes that societies can be renewed and one of the most nourishing sited for such a renewal, however visionary it may seem, is the American archipelago.²⁵⁰

Per questo motivo, e per tutti quelli che saranno visibili leggendo le opere drammatiche di Walcott, appare evidente ciò che l'autore ha rincorso: una visione aperta, relazionale, priva di dicotomie e antagonismi, orientata al dialogo, alla relazione, allo scambio e alla riscoperta di nuovi valori basati su prospettive globalizzate e multiculturali

2.3 Orientamenti critici; specificità del teatro di Walcott

La vita artistica di Walcott non è solo la ricerca di quella identità di cui numerosi critici hanno parlato e scritto, bensì si configura come il tentativo di costruzione di un percorso creativo che superi ogni etichetta (postcoloniale, postmoderno) per rifugiarsi nell'universalità dell'essere e delle sue problematiche esistenziali. Il linguaggio artistico di Walcott ha un unico punto di partenza e di arrivo – quasi sempre e inesorabilmente i Caraibi – ma si fonde con tanti momenti culturali nello spazio e nel tempo. La sua opera è un lungo viaggio, come per Joyce fu *Ulysses*, nella cultura e nei luoghi geografici e mentali dell'uomo.

Il teatro di Walcott, forse in misura ancora maggiore della sua poesia, è la potente testimonianza della cultura e della vita di un uomo nato e vissuto nelle Indie Occidentali, ma è anche la realizzazione di

²⁴⁹*Ibid.* p. 50.

²⁵⁰Derek Walcott “The Caribbean: Culture or Mimicry?”, in R. Hamner (a cura di) *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Washington D.C. Three Continents Press, 1993, p. 57.

una ricerca artistica che unisce l'eleganza della lingua poetica in inglese alla dinamicità e all'esuberanza caraibica, attualizzata nello spazio visivo del palcoscenico.

Proprio partendo da questa affermazione, l'utilità di questo studio potrebbe basarsi anche sulla definizione degli elementi specifici che emergono dall'analisi critica del teatro di Walcott. La volontà di creare un teatro nazionale, rappresentativo di storie e di figure eroiche completamente caraibiche; la necessità di ampliare gli spazi discorsivi dando voce -- nel teatro, attraverso il corpo e al movimento dell'attore -- a coloro che in un ambito di letteratura coloniale non potevano parlare e configurando una nuova visione della storia; la creazione di una scrittura e, conseguentemente di una lingua, ambivalente, non solo nel senso che si è sviluppata dall'incontro tra tradizione occidentale e lingua vernacolare, ma anche come riflesso di una costante e penetrante ambivalenza culturale e psicologica dell'uomo nato e cresciuto nelle Antille. Infine, la creazione di un teatro sincretico, sviluppatosi dalla fusione di momenti e tratti culturali multipli, dall'intersezione di generi teatrali, e dalla volontà di utilizzare in modo sempre più ampio tutte le potenzialità espressive dei diversi segni e codici del teatro. Sottende a tutti questi caratteri che emergono dalla lettura dei saggi critici sul teatro di Walcott, un'altra tendenza comune, che si collega a quanto poco fa rilevato: le innumerevoli influenze che vanno a comporre il testo e la messa in scena. Da questa considerazione, ci si potrebbe porre il quesito: cosa si può trovare di veramente originale nel teatro di Walcott se si ha a che fare con ri-scritture, riferimenti continui ad altri testi teatrali, e manipolazioni linguistiche? Tuttavia parte dell'originalità di Walcott, è quella di avere creato una rete di connessioni e di riferimenti culturali con grande armonia e genialità. Ciò significa che leggendo un'opera teatrale di Walcott non si avrà mai la sensazione di leggere un testo che ce ne ricorda un altro, bensì si percepirà -- a volte anche intuitivamente -- la forte presenza della cultura -- o delle culture -- del passato o di altri luoghi all'interno dell'anima dell'autore. Molti critici hanno evidenziato, ad esempio, il parallelismo tra *Riders to the Sea* di Synge e *The Sea at Dauphin*, in particolare nell'elaborazione del complesso rapporto tra i pescatori e il mare che regola in maniera spesso violenta e implacabile il destino degli uomini. Questa prospettiva rischia spesso di oscurare altri aspetti, come l'elemento religioso, l'ambivalenza di personaggi come Afa e Hounakin, la contaminazione linguistica che riproduce abilmente la parlata dei poveri pescatori dell'isola, modulata su un patois a base francese e inglese. Ciò significa quindi, che è essenziale mettere in evidenza i riferimenti ad altre opere letterarie e teatrali che possono contenere i testi drammatici di Walcott, ma è necessario considerare come queste influenze si inseriscono nella dinamica testuale e spettacolare dell'opera. La maggior parte dei critici esaminati, tra cui Hamner, Baugh e Stone lasciano intendere che il testo teatrale walcottiano presenti una forte matrice di "classicità", sia che essa sia riferita proprio al teatro greco, sia ad un teatro "occidentale" definito in maniera più generica. I rimandi più consistenti si riferiscono spesso al teatro elisabettiano e giacobino, in particolare in riferimento a *Henry Christophe* o *The Haitian Earth*, testi in cui la ricerca dell'autore è mirata alla creazione di un linguaggio alto, adatto ad una figura eroica, centrale, ritratta all'interno di un dramma storico riconducibile unicamente al contesto caraibico. Anche in questo caso, il parallelismo che i critici hanno creato tra *Henri Christophe* e il teatro di Shakespeare non dovrebbe impedire di tralasciare particolarità tematiche molto importanti come la ri-scrittura della storia secondo la prospettiva di coloro che, in fase imperialista, non hanno avuto modo di esprimere la propria individualità e la propria soggettività. Come si vedrà, la vicenda di *Henri Christophe*, racchiude la possibilità di articolare la responsabilità storica, secondo una prospettiva diversa, partendo da quella dei "subalterni", creando una possibilità di collegamento -- sebbene con implicazioni diverse -- tra l'opera di Walcott e i *Subaltern Studies*. A questo proposito, è risaputo che l'intento del gruppo di studiosi che si occupano di studi subalterni, in

particolare Gayatri Spivak e Ranajit Guha,²⁵¹ è quello di cercare di dare accesso alla storia delle popolazioni sottomesse, nel caso specifico in contadini indiani. Pare ovvio che lo scopo di Walcott non si pone in maniera così esplicita e radicale come nel caso degli autori indiani, anche se l'analisi delle sue opere terrà conto in modo preponderante di questa prospettiva in quanto si collega con la visione della storia dello stesso autore. Ogni opera teatrale di Walcott pare rappresentare, pertanto, un universo molto complesso, che a seconda della prospettiva scelta per l'analisi testuale e spettacolare rimanda sempre ad altri temi e motivi. Sarebbe forse inutile enucleare tutti i riferimenti messi in evidenza dalla critica, alcuni di essi molto evidenti come quelli citati, (Synge, Shakespeare) o come quelli che risultano da una ri-scrittura come *The Joker of Seville*, opera che rimanda a *El Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina; altre influenze possono essere meno palesi, ma ricercate all'interno di particolari enunciazioni o configurazioni di personaggi, come, ad esempio, la Stone riesce a collegare il capolavoro walcottiano *Dream on Monkey Mountain* all'*Otello* essendo la donna della visione di Makak, bianca come la moglie, Desdemona, del Moro di Venezia. Pare esserci una volontà di ricercare, a volte “a tutti i costi,” riferimenti e connessioni con il teatro “classico”. Come appurato, è innegabile che esistano: il teatro di Walcott può essere definito anche partendo da questa definizione come sceglie J. Stone. Il rischio di ricercare troppo a lungo e troppo marcatamente i riferimenti al teatro greco o shakespeariano è quello di non riuscire a percepire la funzionalità di questi riferimenti nell'opera di Walcott. Altro elemento comune di analisi critica in questo ambito è il rimando al teatro di Brecht. L'autore regista tedesco ha prodotto -- attraverso le sue opere e i suoi scritti teorici -- un teatro epico in cui il coinvolgimento dello spettatore si distacca dalla teorizzazione aristotelica riferita al momento catartico di purificazione spirituale di fronte alla tensione finale creata nella tragedia. Il teatro di Brecht si propone di adottare un atteggiamento partecipativo dello spettatore che presuppone la non identificazione con ciò che sta succedendo sulla scena. Il meccanismo del *Entfremdungseffekt* o *Verfremdungseffekt*²⁵² produce una situazione di straniamento o di distanziamento del pubblico rispetto a ciò che succede sul palcoscenico. Brecht ha introdotto canzoni, manifesti, discussioni all'interno delle sue *pièces* allo scopo di rendere il pubblico più partecipe e più critico in relazione alla scena. L'intento di Walcott non è -- come vedremo -- sempre quello di creare un distanziamento dalle “passioni” che si sviluppano all'interno della vicenda rappresentata. In alcune opere come *Pantomime*, *A Branch of the Blue Nile*, *Walker* si assiste ad una volontà di fare percepire allo spettatore/lettore le problematiche legate alla creazione artistica, al ruolo dello scrittore, del regista e dell'attore di teatro, al significato dei ruoli in una società postcoloniale. Inoltre, gli spettacoli presuppongono un allestimento scenico complesso, spesso nato dall'interazione di recitazione, danza e canto. Il pubblico sa di essere di fronte ad un complesso gioco di finzione e ad un articolato apparato spettacolare, ma, allo stesso tempo, si trova calato nella vicenda, nel “mondo possibile” presupposto dalla storia, in altre parole coinvolto nelle “passioni” dei personaggi e nel loro percorso esistenziale messo in relazione con quella rete di referenti culturali che il pubblico o il lettore possiedono per decodificare il messaggio del testo. L'accostamento con il teatro brechtiano parrebbe maggiormente incisivo se si pensa alla creazione di un *ensemble*, come quello di Berlino, che Walcott ha realizzato negli anni in cui è stato direttore del Trinidad Theatre Workshop, attività che lo ha coinvolto completamente, come vedremo meglio nella sezione successiva. Risulta abbastanza chiaro che in generale la critica ha da sempre cercato di

²⁵¹ Si veda l'opera a cura di G. Spivak e R. Guha, tradotta in italiano *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*. 2002, Verona, Ombre Corte, trad. it. A cura di Gaia Giuliani.

²⁵² Bertold Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Surhkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1957 (trad. it. *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1962,2001)

puntualizzare i tratti comuni o le influenze che sussistono tra la produzione teatrale di Derek Walcott e la tradizione della cultura “ufficiale”. Collegata a questa tendenza -- che molto spesso ha portato alla dibattuta questione se si può parlare di imitazione o di assimilazione, questione a cui Walcott stesso ha dedicato un breve saggio -- esiste la volontà da parte dei critici di dare una definizione più specifica a questa produzione teatrale. Se R. Hamner parla di anni di formazione, opposti ad un periodo successivo di maturazione che vede l'assimilazione e rielaborazione di tutti i motivi e influenze che Walcott ha utilizzato, dal rigore del Kabuki giapponese, alle tecniche coreografiche di danza di Balanchine, E. Baugh amplia il concetto di fusione e ibridismo del teatro di Walcott ammettendolo come un fatto “naturale”. Similmente J. Stone, ponendo Walcott sullo stesso piano di autori classici greci come Sofocle e Aristofane, evidenzia la tendenza integrativa di più elementi stilistici e tematici. La domanda rimane sempre la stessa: come mai esiste questa ossessiva ricerca dei critici di elementi “occidentali” nel teatro walcottiano? Perché si tenta di omologare un prodotto artistico a qualcosa che esiste già? E' innegabile non rintracciare elementi riconducibili ad altre esperienze letterarie e culturali, sebbene questo è quanto riconosce lo stesso autore nella metafora dell'artista/poeta viaggiatore che “porta dentro di sé intere culture”, sviluppata nel saggio, già citato, “The Muse of History”. Come sottolinea il critico, R. Hamner, l'aspetto più importante nel teatro di Walcott è quello sincretico, sviluppando il concetto di “blending” come elemento centrale della sua arte drammatica. Questo concetto rappresenta comunque un paradigma critico centrale, comune a quasi tutti gli autori analizzati: da Baugh, Stone e Thieme si amplifica la tendenza a sottolineare l'ibridismo, il tentativo di “sposare” la lingua poetica e quella vernacolare, come rileva Stone, oppure di fondere diverse tradizioni culturali per giungere alla fondazione di un teatro caraibico (Baugh e Thieme). L'aspetto fondamentale è racchiuso tuttavia nel concetto di “assimilazione”, sviluppato da Hamner. In particolare il critico cerca di definire come la fusione di diversi elementi culturali si allontani da una prospettiva che tende a rilevare le tendenze imitatorie dell'arte di Walcott. Come lo stesso autore ha cercato di chiarire in *Meanings*, non si può parlare di imitazione di modelli europei quando essi stessi sono parte del suo background culturale e sociale. Esiste un'interazione continua tra forze opposte che si integrano in nuove dinamiche e portano ad un concetto di assimilazione che Hamner ha rielaborato in un articolo “Derek Walcott's Theatre of Assimilation”. Secondo Hamner il processo di assimilazione di altri modelli culturali, che non si limitano solo a quelli occidentali, bensì includono il riferimento alle radici africane, l'utilizzo di tecniche orientali, non sono mai un atto forzato, ma riflettono la naturalità del suo passato e vissuto familiare così come rispecchiano l'eredità culturale “mista” dei Caraibi.²⁵³ Il teatro dell'assimilazione è quindi il riflesso di quel mongrelismo culturale di cui parla Edward Baugh e che lo stesso Walcott, consapevolmente riproduce attraverso la metafora del levriero e del cane bastardo in *Tiepolo's Hound*. Il concetto di assimilazione, accanto a quello di fusione, o di “blending”, si collega a quelli di ibridismo, creolità e quindi di teatro sincretico, interculturale. Nell'opera drammatica di Walcott, attraverso la peculiarità culturale caraibica legata all'ibridismo linguistico, si concretizza non solo l'ipotesi di un teatro sincretico che nasce dall'incontro di diverse culture secondo quanto ipotizzato sia da Pavis che da Balme, ma anche la realizzazione di un processo artistico già individuato da T.S. Eliot nel famoso saggio “Tradition and the Individual Talent”.

E' nota la posizione del poeta americano che ammette l'esistenza di una continua interazione tra il “senso della storia”, che stabilisce gli standards della tradizione e ciò che l'artista produce come “nuovo”. L'ordine rappresentato dal canone letterario è, secondo Eliot, modificato dalle nuove

²⁵³Robert Hamner “Derek Walcott's Theatre of Assimilation”, *West Virginia University Philological Papers* 25 (1979) pp. 86-93.1

esperienze artistiche che, comunque ed inevitabilmente, si rapportano a quelle del passato. Il nuovo non rappresenta un distacco totale dal passato, ma uno sviluppo, un possibile miglioramento di esso, attraverso una profonda consapevolezza del presente. La mente dell'artista rimbalza continuamente dal passato agli stimoli del presente, per fondersi in un unico momento creativo – come una reazione chimica -- che sfocia in un nuovo prodotto artistico, il quale non potrebbe esistere senza la mente del poeta e il suo modo di guardare al passato. Il saggio di Eliot dimostra la validità di un rapporto quasi dialettico tra il canone e la creazione artistica, e la possibilità di fondere passato e presente in una visione storica che accetta anche la dimensione atemporale. Tutto questo si rapporta perfettamente a quanto analizzato nei confronti di Derek Walcott, nel senso che, proprio grazie al supporto teorico del saggio di Eliot ci si potrebbe trovare nella condizione di tralasciare la tanto dibattuta questione dell'imitazione o della tradizione nell'arte walcottiana, per giungere a considerare l'autore semplicemente per ciò che è: un'artista geniale della letteratura di lingua inglese. Per Eliot l'arte è individuale nella stessa misura in cui è conforme alla tradizione. Il talento individuale, l'espressione delle emozioni e dei sentimenti non sono elementi diretti e scontati nella poesia, bensì frutto di una “concentrazione”, che deriva da innumerevoli esperienze, che apparentemente risultano non collegate e frammentarie. Eliot indica il rapporto di “fusione” di elementi e sensazioni che concorrono nella creazione artistica.

...the difference between art and event is always absolute; the combination which is the murder of Agamemnon is probably as complex as that which is the voyage of Ulysses. In either case there has been a fusion of elements. (...)

The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, working them into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all. (...) It is a concentration, and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences (...).²⁵⁴

Interessante è proprio l'uso del termine “concentrazione”, in quanto permette di cogliere il collegamento all'arte di Walcott fondata sulla fusione e sul sincretismo, ma permette anche di considerare l'importanza conferita da Eliot alle modalità espressive e alla ricerca stilistica e linguistica. Parte delle affermazioni contenute nel saggio di T.S. Eliot forniscono un ulteriore strumento di riflessione per l'analisi della produzione artistica di un autore come Derek Walcott, dove le dinamiche tra passato e presente sostengono, spesso, i contenuti delle sue opere; inoltre, la modalità espressiva è centrale nella creazione dell'arte, e come scrive Eliot, il talento, l'elaborazione del nuovo si strutturano proprio sulle scelte di stile e sulla lingua che rendono grande un autore. La scelta di fondere innumerevoli stili e linguaggi da parte di un autore come Walcott rende concrete e attuali le teorie di Eliot, ancora di più se riferite al teatro dove si mescolano diversi codici e influenze culturali. In questo modo, si ritorna inevitabilmente al concetto di teatro sincretico come testo complesso, sia da un punto di vista testuale che spettacolare, poiché, come vedremo si ramifica in diverse implicazioni tematiche, linguistiche, sceniche. Partendo da questo presupposto -- quello di un teatro ibrido e sincretico, tale, non necessariamente perché solo frutto del lavoro di un autore caraibico, ma derivante dall'opera di un autore con una grande consapevolezza del passato e del suo presente -- sarà necessario considerare tutti gli aspetti tematici e linguistici da una parte, e quelli più spettacolari dall'altra. Non a caso anche la critica ha optato per questi approcci. L'analisi del testo ha coinvolto autori già citati come Baugh, Hamner, Stone e Thieme, mentre altri come Balme e King hanno considerato gli aspetti più direttamente coinvolti negli spettacoli, sebbene con modalità diverse. L'interesse di Balme è fortemente

²⁵⁴Thomas Sterne Eliot “Tradition and the Individual Talent”, in *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. II, a cura di Frank Kermode, John Hollander . 1973, Oxford, Oxford University Press.

incentrato -- come si è già avuto modo di scoprire -- sulla creazione di un teatro sincretico, mentre King ponr l'accento sulla nascita di un teatro nazionale. Assieme a Balme la maggior parte dei critici ha cercato di distinguere da una parte gli aspetti più caraibici da quelli più internazionali e di capire come questi si fondono nel teatro. Anche per questo critico rimane centrale il rapporto tra eurocentrismo e ideologia postcoloniale, basata sul recupero di forme ancestrali legate alla cultura africana, prendendo come riferimento i concetti elaborati da Walcott in "Meanings", incentrati sulla *in-betweenness*, riflesso della vera natura del background caraibico. Anche Balme giunge al concetto di "fusione", nato dall'integrazione della cultura inglese e europea con elementi deducibili dalle tradizioni locali caraibiche o africane. In particolare, Balme cerca di spiegare la posizione dell'autore in relazione alla controversa presenza del Carnevale. Argomento che necessiterà di una trattazione più approfondita, nei capitoli successivi, laddove si presenta nei diversi testi, è comunque necessario puntualizzare -- anche se già in più punti accennato -- il rapporto tra Walcott e la spettacolarizzazione del Carnevale. Si tratta in realtà di una ben nota polemica tra due autori, Errol Hill e lo stesso Walcott. Per Hill, infatti il Carnevale rappresenta l'elemento costante che il teatro caraibico dovrebbe presentare per essere definito tale in senso di cultura nazionale. Per Walcott, come sottolinea Balme, il Carnevale può essere un'arma a doppio taglio che riflette una realtà distorta, commercializzata e creata per soli scopi consumistici e turistici. Il rischio di elaborare la festa come spettacolo a tutti i costi, risiede nel fatto che può perdere la sua originalità e la sua identità di forma culturale per trasformarsi in una sterile, "esoticizzante" rappresentazione di una cultura che proprio in forza di tutto questo rimane "altra" e distante. Al contrario Walcott punta ad un'integrazione del Carnevale all'interno dell'opera; egli preferisce un utilizzo della festa come elemento di riflessione all'interno della dinamica drammatica, per trattarlo come "fatto" determinante nella comunicazione e come segno teatrale all'interno di una prospettiva semiotica.

Balme riproduce questo importante dibattito che mette in luce la posizione rivoluzionaria di Walcott nei confronti dell'utilizzo del Carnevale, citando direttamente un articolo dell'autore:

It is an expression of a people with a a fantastic, original genius for the theatrical who may never produce great theatre.²⁵⁵

Oltre a distinguere tra la teatralità di una tradizione folklorica e il "grande teatro", Walcott rivela il suo decisivo rifiuto a considerare la potenzialità del Carnevale come elemento rappresentativo della cultura teatrale dei Caraibi. Balme pare concordare con la posizione di Walcott, nel senso che non basta accostarsi ad elementi folklorici anche se di per sé ibridi come lo possono essere le figure e le danze del teatro caraibico, per realizzare un teatro sincretico. In Walcott tutto -- testo e rappresentazione -- è molto più complesso e più sottile. Rifacendosi agli scritti teorici di Walcott, Balme esamina le esperienze teatrali che hanno coinvolto l'autore, riconoscendo che la novità del suo teatro sincretico non è data dall'accostamento dei più svariati elementi culturali ma dall'essere stato capace di "metabolizzarli" in suo proprio linguaggio. Come nella poesia, Walcott, attraverso la lingua, ha "colonizzato" gli spazi da lui osservati, i luoghi in cui ha viaggiato, così tutto ciò che appartiene ad altre culture, nel teatro, si uniformano attraverso la potenza del suo linguaggio:

Walcott's concept of a "theatre of fusion" is based on the idea that the combining of apparently heterogeneous elements -- the language of the Western literary tradition with village folk poetry, the rigidly codified physical stylization of kabuki with

²⁵⁵Christopher Balme *op. cit.* p. 51. Citazione da Derek Walcott "Carnival: The Theatre of the Streets", *Sunday Guardian*, Trinidad, 9 feb. 1964, 4.

the improvisatory dance rhythms of *shango* and *bongo*, the collective creativity of carnival with the discipline of the individual theatre artist – can set free enough creative energy to produce a qualitatively new theatrical form.²⁵⁶

Uno degli scopi principali di questa tesi sarà quello di capire -- dove possibile -- come è avvenuta questa fusione, se maggiormente attraverso la lingua, la scelta di alcuni temi, la creazione di determinati personaggi oppure la scelta di particolari messe in scena..

Tutto ciò non dovrebbe fare pensare che la realizzazione teatrale di Walcott si basi esclusivamente sulla ricerca linguistica, in particolare sugli effetti dati dall'accostamento di patois e inglese, sull'adattamento di testi teatrali già realizzati, sull'interazione tra canto, recitazione e danza, oppure sul rapporto tra la storia e il presente. Esiste anche nel teatro di Walcott la centralità del personaggio. Si potrebbe anticipare che, sebbene non esista un modello standard, il personaggio del teatro di Walcott è sempre e comunque un eroe, sia in senso tradizionale, come già accennato, sia in senso joyceano, come anti-eroe.

La definizione dei personaggi delle opere teatrali come “eroi” è un dato comune a molte opere critiche analizzate, soprattutto nel momento in cui la critica ha spesso accostato il teatro di Walcott a quello greco o di Shakespeare. La tendenza critica più interessante e forse più originale è sviluppata da Edward Baugh in riferimento a *Henry Christophe*. Il tentativo di Walcott di rendere, secondo Baugh, una figura eroica caraibica è tale che nella prima parte dell'opera lo pone solo al centro dello spazio della scena, regalandogli un linguaggio altisonante ricavato da una citazione quasi diretta dall'Amleto di Shakespeare.²⁵⁷ Le opere trattate da Baugh, in quest'ottica eroica, comprendono, oltre a *Henri Christophe*, *Drums and Colors* e *The Haitian Earths*, rappresentative di vicende storiche legate alla realtà delle isole caraibiche. Storia e figure eroiche diventano il fulcro di testi che per la maggior parte dei critici contengono “imitazioni” o, più diplomaticamente, chiare influenze del teatro elisabettiano. L'elemento principale in *Drums and Colours* è la rappresentazione della storia da Colombo alle imprese di Raleigh, aggiungendo ancora le vicende di Cristophe e Touissant, eroi della storia dei Caraibi, che proprio in quest'opera appaiono accanto ad altri eroi della tradizione occidentale..

Nella maggior parte dei testi teatrali di Walcott compare spesso quindi un personaggio centrale, la cui dimensione “eroica” si modifica e si struttura in base al contesto storico o sociale, e alla tipologia dell'opera stessa. Nelle opere dove le tematiche postcoloniali sono maggiormente in evidenza, compare la volontà di mettere il personaggio al centro e di rendere la sua vicenda esemplare e determinante in rapporto all'esistenza di altri personaggi. Nelle opere più recenti, incentrate sull'incontro di diverse culture e tradizioni letterarie, il personaggio principale rimane al centro, ma è spesso inserito in una dimensione corale che, non a caso, pone l'accento sulle dinamiche d'interazione tra il mondo dei Caraibi e l'ex madrepatria o gli Stati Uniti. Anche se questa demarcazione risulta piuttosto labile, data la complessità strutturale delle opere di Walcott, è possibile notare come ad esempio, in *Henry Christophe*, *The Sea at Dauphin*, *Ti-Jean and His Brothers*, *Dream on Monkey Mountain*, l'intreccio si dipani principalmente intorno ad uno o pochi personaggi centrali. Ciò rimane valido anche per molte altre opere, basti pensare a *O'Babylon* o *The Joker of Seville*, ma è innegabile l'effetto corale di queste ultime, data la presenza anche di un vero e proprio “coro”. L'immagine del personaggio o dei personaggi principali dei testi di Walcott presentano quasi sempre effetti ambivalenti, legati alla rappresentazione di un'identità doppia e ibrida. Molte figure infatti si sdoppiano, attraverso un sogno, un'esperienza altra, oppure nel riflesso di un altro personaggio con cui scambiano il proprio ruolo.

²⁵⁶*Ibid.* p. 55.

²⁵⁷*Ibid.* pp.60-61.

Spesso ci troviamo di fronte a personaggi psicologicamente complessi a causa dei traumi personali o “storici” che hanno subito. Si cercherà di mostrare, quindi, come il personaggio del teatro walcottiano rifletta la complessità identitaria stabilita dall'autore e come questo possa essere rappresentato in un teatro sincretico.

Si è più volte accennato all'importanza della Storia. Dopo avere delineato in diverse occasioni la visione dello stesso autore, pare naturale che anche la critica abbia assegnato a questo tema un posto di rilievo. Prima ancora che il linguaggio della critica si ponesse il problema della definizione della storia nelle opere del poeta, è lo stesso autore infatti a rendere partecipe il suo pubblico nella condivisione di un concetto di storia basato sull'idea di malattia, di ferita, di cicatrice che non si rimargina. Nella nota poesia *The Sea is History* il poeta ci accoglie tra le acque del suo mare, metafora di una storia mai scritta, ma causa di mille sofferenze. Il mare è l'immagine poetica che racchiude la storia delle migliaia di vite sommerse nella diaspora degli schiavi trasportati nei Caraibi. La potenza del mare è la potenza della storia: esso può collegare continenti e popoli, come è avvenuto nel corso dei secoli, ma può anche distruggere e dividere; può essere causa di naufragi, di morte e distruzione.

Per il poeta la storia difficilmente può essere raccontata, ma solo vissuta tragicamente. Per questo il teatro, lo spazio dei mondi possibili, ci presenta una visione della storia mitica, reversibile, atemporale. In opere come *Drums and Colours*, *The Last Carnival*, *Walker*, *The Odyssey*, l'autore rifiuta il senso di una cronologia soffocante che incatena vicende e personaggi, similmente ai neri strappati dalle loro terre d'Africa. Anche il personaggio di *Dream On Monkey Mountain* vive un'esperienza che altera la percezione del tempo e della storia creando una visione dinamica e mitica del passato. L'ibridismo dell'identità culturale di Walcott si incontra con la percezione della storia come una realtà sommersa, oscura, relegata alla forza della memoria e dell'inconscio, che spesso riaffiora attraverso un percorso doloroso di conoscenza e scoperta del proprio io. In questo viaggio di scoperta, che passa dalla presa di coscienza della storia coloniale alla ri-scoperta del valore di un passato volutamente dimenticato, come un trauma non più degno di essere vissuto, la funzione del teatro si configura come la terapia per uscire dall'oblio, per creare la possibilità di vivere esistenze che sono state cancellate. Come l'artista porta di sé tutta la storia e tutta la cultura, così anche nel teatro si apre la possibilità di fare affiorare il tempo perduto in una visione mitica, dove le dimensioni del presente e del passato si incontrano ed interagiscono. L'identità di relazione -- seguendo lo stesso concetto d'identità di Glissant -- che emerge dalla poetica del teatro di Walcott ci permette di scoprire punti di incontro tra diversi livelli temporali, oltre che spaziali. In questo senso la dimensione mitica della storia si rafforza nello spettacolo teatrale. Interessante è il tentativo di collegare la visione della storia basata sul mito all'elemento performativo, individuato da T. Olaniyan come sbocco creativo di un'identità culturale. L'analisi di Olaniyan si concentra infatti sulla determinazione di alcuni testi relativi ad autori che sono stati capaci di attualizzare un concetto identitario basato sulla storicità della cultura e sulla sua realizzabilità nel tempo e nello spazio. Si tratta di un'idea d'identità paragonabile alle teorie di Glissant e di Bhabha nel senso che comprende una continua revisione dei concetti, una potenzialità di accostamento di materiali in un progressivo divenire. Olaniyan, similmente a Bhabha, definisce quest'idea di identità culturale “performativa” e, in base alla sua analisi, essa è riscontrabile in molti testi teatrali di Walcott. Il mito trasformato in “gesto” attraverso la recitazione, si concretizza in un momento particolare che ri-produce un'identità culturale. Esiste, in Walcott una forte consapevolezza dell'essere parte di una storia “politica” e “cronologica” e di una storia “mitica”: la responsabilità di questa posizione ibrida è dovuta all'esperienza della colonizzazione e di tutte le conseguenze sulla vita privata e sociale di Derek Walcott. Manifesto di questa visione duplice è la famosa poesia *A Far Cry From Africa*, dove l'urlo è

da intendersi come quello dell'anima lacerata dell'artista caraibico dibattuto tra l'eredità africana e la lingua amata del colonizzatore. Questa dolorosa divisione non ha solo conseguenze sul piano linguistico ma anche sulla visione della storia. L'idea storicistica di Walcott basata sul mito, elaborata in "The Sea is History" permette al poeta, secondo Olaniyan, di configurare concetti mitopoeici che confluiscono nell'elaborazione della metafora adamica che genera attraverso la parola, l'ambiente circostante. La creazione è nella poesia di Walcott realizzabile attraverso il linguaggio poetico che ri-nomina ciò che il poeta osserva. E' evidente che esiste un filo diretto tra poesia e teatro, sia da una prospettiva tematica, ma anche sul piano letterario-linguistico. Ora, secondo Olaniyan, il testo drammatico è per Walcott l'articolazione linguistica e corporea dell'identità culturale. Per realizzare ciò nel teatro, Walcott si serve di tutto ciò che la *sua* cultura gli può offrire:

In view of the historical status of the Caribbean as a confluence of disparate cultural traditions, the question is best approached through a consideration of Walcott's attitude to appropriating theatrical forms from the different traditions.²⁵⁸

A questo punto Olaniyan, individua le diverse confluenze culturali che caratterizzano i testi drammatici di Walcott, per elaborare un'idea di sintesi dei diversi fattori culturali. Si ritorna in questo modo ai concetti presentati dallo stesso autore in "Meanings", intenzionato alla produzione di un *mulatto style*, che deriva dalla fusione tra il rigore e il formalismo e l'esuberanza espressiva del folklore locale, e che vede

...this eclecticism authorized and enabled by history as myth and adamic vision as particularly West Indian, ...²⁵⁹

L'esempio più calzante è per Olaniyan *Dream on Monkey Mountain*, che non solo realizza quanto ipotizzato ma segue in parallelo le diverse identità dell'autore, europea e africana per giungere a quella caraibica. Tale percorso è inevitabile, come già affermava Stone e come confermano i percorsi individuati in molte sue poesie tra cui *Tiepolo's Hound* e il già ricordato *The Prodigal*. La produzione teatrale di Walcott è per Olaniyan una fondamentale svolta nella sua incessante ricerca estetica, in quanto produce sul piano pratico -- nel senso di spettacolo e di resa del testo con il pubblico -- la possibilità di modellare un'identità nuova, all'interno di una prospettiva di scambio, di divenire e di continuo sviluppo. La visione di una storia mitica, l'idea di uno spazio d'incontro, la fusione di molteplici tradizioni letterarie e teatrali: ancora una volta i concetti di un critico dell'autore come Olaniyan sembrano incontrarsi con le idee dei teorici del teatro analizzati nel primo capitolo: Pavis, Brook, Barba.

Il teatro di Walcott conferisce spessore alla rappresentazione della storia in una ambito postcoloniale, non solo perché da un punto di vista tematico, riabilita la voce e il corpo di eroi dimenticati ma proprio per le sue capacità di sfruttare a pieno le potenzialità espressive del mezzo teatrale. Come scrivono Helen Gilbert e Joanne Tompkins in *Post-colonial Drama* :

The multi-coded representational systems of theatre offer a variety of opportunities for the recuperation of a post-colonial subjectivity which is not simply inscribed in written discourse but embodied through performance.²⁶⁰ (p. 109).

Le scelte rappresentative dell'autore definiscono la messa in scena di quella storia che non è mai stata scritta, e per questo può essere vissuta, o raccontata attraverso la *performance*. Conseguentemente,

²⁵⁸Tejumola Olaniyan *Scars of Conquests, Masks of Resistance*, op. cit. pp. 101.102.

²⁵⁹*Ibid.* p. 102.

²⁶⁰Hellen Gilbert, Joanne Tompkins, *Post- Colonial Drama*, op. cit., p. 109.

come si vedrà meglio analizzando le opere, risultano cruciali la definizione e la costituzione di uno stile di recitazione che conferiscono al teatro walcottiano un'impronta incentrata sul corpo e sul movimento. Sempre secondo quanto scrivono Gilbert e Tompkins, nel teatro postcoloniale avviene una vera e propria rivoluzione nella percezione del corpo come simbolo capace di offrire un vasto e complesso insieme di significati²⁶¹. La recuperata soggettività del “nativo” viene espressa con più forza nel teatro, e, nel caso di Walcott la prospettiva del subalterno -- di cui si accennava all'inizio -- si trasforma in quella centrale, ma si definisce in un continuo e ribaltato rapporto con coloro che hanno dominato in epoca coloniale. Un teatro basato sul movimento, sulla fisicità, ma anche sulla lingua e sui rapporti espressivi di questi codici non può che essere affascinante, ma allo stesso complesso. Un teatro che cerca il lirismo della poesia, lo *storytelling* dell'epica, e contemporaneamente la rappresentazione di una cultura globale attraverso una recitazione che unisce il calore delle Antille al formalismo strutturale dei classici non può che incutere un certo timore nel tentativo di un'analisi pertinente.

Tuttavia rimane sempre un unico filo conduttore che può aiutare a dipanare questa interminabile, ampio, intricato groviglio di temi, stili, riferimenti culturali, attualizzazioni sceniche: la rappresentazione di un'identità ibrida attraverso il sincretismo del teatro. Se – come scrive Dennis Walder – l'identità è il prodotto della storia e della memoria,²⁶² il drammaturgo deve avvertire l'urgenza di articolare con l'aiuto dei suoi attori, dei suoi intrecci e di suoi mondo possibili, l'intensità della scoperta di un nuovo mondo in cui si uniscono e si recuperano i frammenti di una cultura traumatizzata, doppia e diasporica. Si tratta di una sfida che punta sulla creazione di nuove metafore – utilizzando la prospettiva di Patricia Ismond in *Abandoning Dead Metaphors*, ovvero sulla rivalutazione e sul cambiamento del linguaggio, sul ribaltamento dei ruoli, sulla creazione di forme ibride e sincretiche che solo un teatro veramente caraibico può realizzare.

2.4 The Trinidad Theatre Workshop: la scrittura e la regia di Derek Walcott nell'esperienza del teatro.

Lungo buona parte della sua carriera di poeta e scrittore di testi drammatici, Walcott ha curato personalmente la realizzazione di un teatro nazionale caraibico, allo scopo di sviluppare un luogo concreto di formazione e consolidamento di un'identità culturale nazionale. La tesi di dottorato del tedesco Dirk Sinnewe ha come scopo quello di dimostrare come attraverso il teatro, Derek Walcott sia giunto a definire e formare l'identità culturale.²⁶³ Sinnewe parte dall'analisi di Bachtin sull'ibridazione dialogica applicata al teatro, per elaborare una tesi in cui la formazione dell'identità culturale si realizza proprio nel genere teatrale grazie alla presenza di un dialogo che permette l'interazione tra diversi registri e forme linguistiche. L'analisi di Sinnewe considera in modo preponderante l'aspetto linguistico e ne intravede la potenzialità “rivoluzionaria” nella formazione di un'identità che supera la dicotomia tra cultura occidentale e cultura delle ex-colonie. Grazie ad un ampio riferimento all'opera di Chamoiseau (già citata all'inizio di questo capitolo) *Eloge De La Creolité*, si mette in evidenza come la questione di un'identità culturale che coinvolge anche Walcott, è proprio quello di concepire la

²⁶¹*Ibid*, p. 203.

²⁶²Dennis Walder *Post- Colonial Literatures in English*, op. cit. p. 121.

²⁶³Dirk Sinnewe *Divided to the Vein? Derek Walcott's Drama and the Formation of Cultural Identities*. Würzburg Königshausen & Neuman, 2001. pp. 115-118.

creolizzazione culturale. Nell'opera di Chamoiseau, la creolizzazione comprende un processo di adattamento e di modificazione di culture “fonte” in un ambiente diverso da quello della cultura stessa. La matrice culturale europea e africana assieme ad altre dinamiche hanno originato in terra caraibica una nuova forma culturale creola. Secondo Chamoiseau il raggiungimento di un'identità caraibica si realizza in letteratura attraverso l'utilizzo della lingua locale, in particolare attraverso l'uso delle varianti dell'inglese parlate nelle isole caraibiche²⁶⁴. Secondo quanto analizza Sinnewe, parte dell'identità culturale di Derek Walcott è realizzata attraverso l'ibridismo linguistico che caratterizza determinate opere di teatro (*Dream on Monkey Mountain*, *Pantomime*, *The Branch of the Blue Nile*). Questa feconda identità culturale non è generata solo dalla lingua, bensì anche da nuovi elementi scenici e performativi che Walcott introduce nel suo teatro, sfruttando da una parte un substrato culturale presente nella sua terra e dall'altra armonizzandolo con elementi di culture variabilmente distanti. Il teatro di Walcott è un teatro creolo non solo per la lingua ma per la fusione di segni e codici che compongono il testo spettacolare. E' questo è già parte dell'identità culturale caraibica: un nuovo genere teatrale che possa fondere il testo recitato con la danza e il canto; che accosti lo straniamento, sulla falsariga del teatro brechtiano e lo stile altisonante di derivazione elisabettiano al calypso di Trinidad, il tutto reso da una performance accurata e stilisticamente studiata: non poteva essere diversamente per un cultore della bellezza quale è Derek Walcott.

Il testo di Bruce King *Derek Walcott and West Indian Drama* chiarisce in maniera significativa le diverse condizioni che hanno portato l'artista caraibico ad essere considerato il leader della creazione di un'identità culturale nazionale all'interno della produzione drammatica. Come già accennato uno degli stimoli più decisivi è stato rappresentato dal fratello, autore e regista di opere teatrali già negli anni '50 per la Arts Guild di St. Lucia, associazione che per tutto il decennio contribuì alla diffusione delle opere dei fratelli oltre che a repertori classici includendo testi di Shakespeare e Marlowe. Altro stimolo importante fu dato dall'attività del British Council che favoriva la diffusione di rappresentazioni di opere teatrali britanniche nelle colonie portando alla formazione di gruppi di artisti locali attraverso l'elargizione di borse di studio per periodi di formazione in Gran Bretagna. Infine, come nel caso di Walcott, il finanziamento da parte della fondazione Rockefeller di fondi e borse di studio sia per formazione negli Stati Uniti che per la creazione di gruppi di lavoro nei Caraibi. Come scrive King, lo scopo della fondazione era anche quello di arginare il flusso migratorio dai Caraibi di artisti molto dotati che, contrariamente a ciò che decise Derek, Walcott, abbandonavano le isole per realizzare il proprio talento e le proprie potenzialità artistiche in Europa o Stati Uniti. Tutti questi fattori, unitamente alla reputazione che già all'inizio degli anni '60 Walcott poteva vantare come scrittore, principalmente grazie all'opera *Henri Christophe*, considerata come la prima appartenente ad una vera e propria produzione caraibica, permisero al progetto di fondazione di un teatro nazionale di decollare. La base del teatro di Walcott fu Port of Spain, capitale di Trinidad, cittadina multietnica e multiculturale, con una popolazione discendente da gruppi europei, cinesi, latino-americani, africani e asiatici. Come osserva King, l'ambiente *bohémien* e fortemente ibrido della città amava la cultura e il teatro e apprezzava le associazioni culturali tra cui anche il Whitehall Players, la New Company e la Company of Players, fondate da Errol Hill. La vivacità culturale generata dalla presenza di queste associazioni artistiche portò alla formazione di un ambiente idoneo e ricettivo, (come già notato) che permise a Walcott di esordire con il suo primo spazio di teatro, il Little Carib; fu proprio grazie a questo progetto che l'autore decise di restare nei Caraibi, facendo di Port of Spain la sua casa per i

²⁶⁴Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant *Eloge de la Créolité*, *op. cit.*

successivi vent'anni.²⁶⁵ Già dai primi anni che videro il poeta impegnato nel lavoro di direttore della compagnia, Walcott sviluppò la sua particolare concezione dello spazio scenico e della recitazione. In particolare, puntualizza King, la visita allo Stratford Festival Theatre, rafforzarono la convinzione di Walcott della possibilità di creare un teatro che riprendesse le caratteristiche metriche della lingua di Shakespeare e che, contemporaneamente, utilizzasse lo spazio della scena come luogo di comunicazione attraverso il corpo degli attori. La ricerca tecnica e artistica che coinvolse il lavoro di Walcott per la sua compagnia, il Trinidad Theatre Workshop, si concentrò sul tentativo di bilanciare nel lavoro dell'attore, l'uso del corpo e della voce. Lavorando su un'opera definita "epica" come *Drums and Colours*, l'autore stava già cercando di utilizzare tutte le potenzialità del palcoscenico, in particolare quelle rappresentate dagli elementi più scenografici e visivi:

he wanted his play to have "active tableaux such as the paintings(...)" Walcott was already seeing his plays as scenes in paintings, a characteristic of his drama and how he directs productions²⁶⁶.

Il tentativo di visualizzare la parola, sia come dato scritto, in poesia, sia nel teatro coinvolge un campo di ricerca all'interno dello studio dell'opera walcottiana. Il rapporto tra poesia e arte figurativa ha interessato molti studiosi di Walcott, partendo da opere come *Another Life* fino al più recente *Tiepolo's Hound*, dove si concretizza un vero e proprio tentativo di rendere la lingua poetica visiva accostando il lavoro del poeta a quello del pittore. Nel teatro, questo tipo di sperimentazione si collega alla possibilità di visualizzare il dialogo o il monologo del personaggio attraverso il movimento del corpo dell'attore che a sua volta si articola nello spazio del palcoscenico. Sempre di più Walcott si rendeva conto della necessità di usare simultaneamente tutti i segni possibili della comunicazione teatrale per rendere al massimo il suo progetto di visualizzazione del linguaggio. Lo studio di tutti gli elementi scenici anche appartenenti a tradizioni teatrali e letterarie più avulse dalla realtà anglofona caraibica o europea, come quelle giapponesi, rientravano nella progettualità di Walcott di creare uno spazio in cui potessero riunirsi la potenza dell'espressione verbale, fisica e iconica. Walcott utilizzò tutte le influenze possibili da Brecht all'*off* Broadway per creare un teatro solo caraibico:

he had in mind a director's theatre in which he would shape every visual detail, gesture, movement or spoken phrase. It would be a highly visual as well as textual theatre.²⁶⁷

Prima ancora di iniziare a dirigere la sua compagnia, Walcott aveva idee molto chiare sullo stile di recitazione di un teatro caraibico: in primis, la compagnia doveva essere stabile, secondo il modello dei gruppi *ensembles* come quello fondato da Brecht a Berlino; inoltre doveva essere ispirata alle tecniche di utilizzo e di integrazione della danza e della musica come nel Kabuki e nel Noh giapponesi. Infine doveva permettere, attraverso il "metodo americano" di superare la tecnica di recitazione di stampo britannico, consapevole delle tendenze dell'avanguardia, senza tuttavia accettare gli estremismi dell'*off* Broadway. L'intenzione era quella di creare un teatro caraibico nazionale, che, contemporaneamente, avesse i requisiti per essere recepito anche a livello internazionale. La rivoluzione di Walcott si riflette pertanto, secondo King, nella capacità di avere riconsiderato tutti gli aspetti legati alle tecniche di recitazione e di avere bilanciato una tradizione classica basata sul metodo, con l'espressività mimetica della danza. Walcott cercò di sfruttare l'istintiva capacità di comunicare attraverso il corpo degli attori caraibici, unendola ad una lingua "classica" e cercando di risolvere il problema di quello che poteva apparire come il divario tra il metro poetico della lingua che voleva utilizzare per i suoi testi e la parlata

²⁶⁵Bruce King *Derek Walcott and West Indian Drama*. Oxford, Oxford University Press, 1995. p. 18.

²⁶⁶*Ibid.* p. 20

²⁶⁷*Ibid.* p. 25

di Trinidad, considerando che il calypso -- tipica forma di canto dell'isola -- si adatta perfettamente al *blank verse*; l'importanza di utilizzare un linguaggio altisonante e poetico si configura nella volontà dell'autore di creare personaggi a tutto tondo, fortemente caratterizzati dal punto di vista psicologico, intensi e come tali dovevano apparire non semplicemente dalla lettura del testo, ma dall'interpretazione dell'attore sul palcoscenico.

The building of a part through detailed analysis, discussion, introspection, and criticism was then foreign to Trinidadian theatre where the usual method was to be given a script and read it. Although Walcott brought new techniques to West Indian acting, his main contribution was to require intelligence from his actors. Performers had to develop a concept of character and the play. Walcott did not say what interpretation he wanted; he would question the actors about how they understood their role, some lines, or what they felt the play was about. (...) His actors were expected to become serious artists by researching, innovating, and intellectualizing their art.²⁶⁸

Risulta abbastanza chiaro quindi che il lavoro di Walcott non era solo concentrato sulla realizzazione di determinati testi drammatici con finalità di contenuti esclusivamente letterarie. Prima di approdare a tutto questo, il suo progetto si concentrava anche sull'individuazione di quelle strutture di creazione della messa in scena e della recitazione che gli avrebbero permesso di realizzare i suoi testi in un nuovo contesto operativo. La necessità di plasmare attori consapevoli, attivi e partecipi al loro ruolo, oltre che ad essere artisti in senso completo, capaci di danzare e di cantare, rendeva le finalità di Walcott molto complesse sebbene necessarie per essere in grado di sviluppare un nuovo concetto di teatro in terra caraibica. La scelta di restare nei Caraibi si fonda sulla volontà dell'autore di definire un nuovo teatro: questo non ha significato soltanto scrivere dei testi bensì fondare e plasmare un nuovo terreno di lavoro. Già a partire dal 1959, quando al Little Carib, l'11 dicembre si svolse la prima rappresentazione della compagnia, l'autore disponeva di idee precise sullo stile di recitazione che un gruppo di attori caraibici doveva adottare. Si trattava di conciliare le proprie esigenze artistiche soprattutto da un punto di vista linguistico, salvaguardare le proprie convinzioni sulle potenzialità della recitazione autoctona e capire cosa poteva esigere il pubblico delle Indie Occidentali da uno spettacolo teatrale. Questi fattori, fondamentali nella considerazione e nello studio dell'opera drammatica walcottiana, si configurano come dinamiche interne ed esterne che concorrono alla formazione del testo letterario e spettacolare: le tematiche, i contenuti, la lingua, la prospettiva della recitazione sono i presupposti da cui nascono le opere drammatiche di Derek Walcott. La realtà materiale di un teatro e di una compagnia stabile forniscono lo stimolo adeguato alla sua produzione, tanto che non è pensabile l'esistenza dei testi senza l'esperienza del Trinidad Theatre Workshop. Grazie ai finanziamenti della Rockefeller Foundation, grazie alla reputazione che ormai si era costruito, e grazie ad un incessante lavoro di ricerca, Walcott è riuscito per quasi vent'anni a dirigere una compagnia teatrale, riuscendo a realizzare il "sogno" di fondare un teatro nazionale. Con un teatro nuovo, fisico, carico di elementi visivi, ma anche introspettivo e profondamente legato ad una tradizione letteraria e linguistica "classica", il progetto di Walcott è riuscito a decollare, dopo una prima stagione che vede la produzione di opere di Soyinka e di Genet, nel 1966, con la trasferta in Canada per la rappresentazione di *Dream on Monkey Mountain*, opera inclusa nel programma della rassegna di Toronto, il Caribana Festival. Dopo le prime esperienze di tournées circoscritte ai Caraibi, Tobago e Barbados, il tour canadese rappresentò la prima vera occasione, non solo di diffondere un testo fondamentale del suo teatro, ma di mostrare concretamente la sua creazione e le sue innovazioni tecniche. Il Trinidad Theatre Workshop era infatti una creazione di Walcott, rappresentativa di un cosiddetto *West Indian style*. Da questo momento inizierà un'esperienza totale, che coinvolgerà l'attività dell'artista, quasi a tempo pieno. King definisce il decennio 1966-1976

²⁶⁸*Ibid.* p. 33.

come i *great years* della direzione artistica della compagnia, corrispondenti agli anni in cui Walcott riuscì a condurre il teatro caraibico verso orizzonti internazionali²⁶⁹. Il repertorio includeva la rappresentazione pressoché continua di *Dream*, *Henry Christophe*, *Ti-Jean* e *The Joker of Seville*. *Dream* fu rappresentato nel Connecticut nel 1969, *Ti-Jean* in Jamaica nel 1971 e un anno dopo a New York, al Delacorte Theatre di Central Park. Tutto ciò dimostra il crescente riconoscimento e interesse internazionale per il teatro caraibico e il ruolo di Walcott nell'aver reso possibile l'esportazione dell'arte drammatica dei Caraibi fu decisivo. Dal '73, l'autore-regista continuò a perfezionare i suoi testi per la rappresentazione, in particolare, lavorando alla traduzione di *El Burlador de Sevilla*, Walcott ottenne un testo abbastanza distante dall'originale, molto più personale e incentrato sia su contenuti che stili di recitazione vicini al background culturale dell'autore. Proprio mentre lavorava sull'adattamento dell'opera di Tirso, si rafforzavano le sue idee sulla funzione sociale del teatro. In un'intervista del periodo rilasciata a Raoul Pantin, Walcott replica alle critiche di avere prodotto un teatro linguisticamente difficile, asserendo che il ruolo e il dovere del teatro è cercare di raggiungere la gente attraverso una recitazione chiara e intensa, anche se ciò non significa abbassare i livelli e gli standards di contenuto e di lingua.²⁷⁰ L'impegno sociale e politico è necessario e deve in qualche modo trasparire dalla messa in scena, anche se ciò non significa rinnegare la forma e l'eleganza della lingua. L'impegno politico, se così deve essere definito, si insinua nella definizione di una nuova arte retorica e teatrale che secondo Walcott è insita nella natura caraibica. L'atteggiamento di Walcott -- attraverso il suo teatro -- si rivela attraverso l'attenzione a ciò avviene nella sua terra e alle esigenze politiche e sociali di un ambiente -- come lo fu negli anni '70 -- caratterizzato dall'atmosfera di disordine politico dovuto alle vicende cubane e all'attivismo dell'American Black Power; tuttavia in campo artistico e personale, l'autore non poteva permettersi di trascurare il riconoscimento da parte della critica americana e europea. Il genere *musicals*, in cui rientra l'opera ispirata alla Spagna di Tirso, conduce la sperimentazione walcottiana ad un vero e proprio successo internazionale: le recensioni e il successo di pubblico convinsero Walcott a continuare nel genere sebbene in un contesto diverso, portandolo a concepire un secondo musical, *O' Babylon*, questa volta ambientato tra un gruppo di rasta in Giamaica. Continuando la collaborazione con Mac Dermott, inaugurata con *The Charlatan* e con *The Joker*, il progetto di Walcott si rivelò ancora una volta di successo e l'opera fu giudicata in maniera positiva per l'integrazione di musica, recitazione e per la fusione di poesia, danza, forme dialettali, rabbia, vitalità e comicità. Fu tuttavia l'ultimo grande successo della compagnia sotto la direzione di Walcott, in quanto, a causa di molteplici ragioni, in particolare personali, Walcott si trovò costretto a rassegnare le dimissioni e ad abbandonare la compagnia. Il suo rigore e la sua intransigenza, l'incapacità di scendere a compromessi e la volontà di imporre il proprio metodo paiono avere influito negativamente sui rapporti, comunque tesi, tra il regista-direttore della compagnia e il membri del Trinidad Theatre Workshop.

Walcott had always been an extremely hard – working, self-disciplined and productive rebel; incredibly talented, strong willed, obsessed with art, romantic, restless, wildly energetic, ambitious, a visionary, almost cunningly practical, a heavy drinker, Walcott, had never been one to take orders, to obey rules, or play it safe. He believed that fights cleared the air and made it possible for people to come together on a deeper basis. A well-travelled cosmopolitan, with opportunities apparently awaiting him abroad, he was outgrowing Port of Spain. (...) plans to put on his plays oiin London and New York, and many international awards for his poetry, he was unlikely to take orders from members of a theatre company he had spent years creating.²⁷¹

²⁶⁹*Ibid.* p. 56

²⁷⁰*Ibid.* p. 119

²⁷¹*Ibid.* p. 262

Gli anni successivi , dal 1977 al 1983, occupano l'autore nella stesura di testi che hanno come nucleo centrale il tema della separazione e della riconciliazione. Secondo King, opere come *Pantomime* e *Remembrance* segnano una nuova stagione nella produzione di Walcott, che trovandosi in parte staccato dal suo luogo nativo e dalla compagnia, concepisce un teatro più introspettivo, e realizzato con casts più ridotti. Le ultime opere del periodo come *The Last Carnival* e *A Branch of the Blue Nile* esprimono la nuova riflessione dell'autore sul valore e sulla funzione del teatro, giungendo a definire il concetto della priorità della recitazione sul testo. All'inizio degli anni '80, Walcott inizia ad insegnare *creative writing* all'università di Boston, dividendosi sempre di più tra i Caraibi e gli Stati Uniti. Contemporaneamente le sue opere sono sempre più rappresentate in Inghilterra e negli Stati Uniti, mentre il Trinidad Theatre Workshop continua a inscenare opere tra cui anche quelle del fondatore. Da una parte rimane la realtà caraibica del teatro e di Walcott e dall'altra quella della scena internazionale: entrambe appartengono all'autore così come dimostrano lo sviluppo tematico e rappresentativo delle sue opere. Dopo l'assegnazione del premio Nobel, King individua una volontà di "risurrezione" di un teatro caraibico nuovamente diretto da Walcott; volontà mai concretizzatasi se non nell'elaborazione di una grande opera che riprende lo sviluppo tematico della poesia *Omeros*, quando nel 1993 Walcott raggiunse la compagnia per le prove di una lettura di brani tratti dalla sua ultima opera teatrale.

E' innegabile cosa rimane della creazione di Walcott: da una parte i suoi testi, rappresentati in diversi paesi del mondo, dall'altra il Trinidad Theatre Workshop che continua a rappresentare le sue opere, e, che come per Shakespeare con il Globe Theatre, è una sua creazione.

Is Walcott the Shakespeare of our time? Is he perhaps only the Webster or Marston of our time? I doubt that such comparative evaluations matter. Think, however, if we had a visual record of performances of the plays by the actors of their time who knew what the dramatists wanted.²⁷²

²⁷²*Ibid.* p. 360.

Capitolo Terzo

Storie e parabole postcoloniali

Lo studio critico della vasta produzione artistica -- poetica e drammatica -- di Derek Walcott, è spesso integrato, in quanto esistono poche monografie critiche che si occupano esclusivamente dei testi drammatici. L'intento della critica si è spesso incentrato sulla ricerca dei legami tra i testi poetici e quelli drammatici, tanto che l'evoluzione artistica del poeta è stata considerata all'interno di blocchi tematici e linguistici che hanno dato origine a diverse fasi all'interno della sua carriera. Tra gli autori che si sono occupati approfonditamente del teatro di Walcott -- all'interno di una più ampia opera che analizza il teatro caraibico -- J.Stone resta l'esempio più immediato, a parte il testo di B.King, che come riportato nel capitolo precedente, si è occupato maggiormente dell'evoluzione del Trinidad Theatre Workshop, e della carriera di Derek Walcott come scrittore di teatro. Il problema di definire il rapporto tra testo poetico e drammatico resta tuttavia centrale per buona parte della critica. La ragione principale risiede nel fatto che tutta la produzione artistica di Walcott si sviluppa come un'ampia ricerca stilistica riferita sia al linguaggio poetico che teatrale. I temi, postcoloniali, esistenziali, legati all'identità del poeta e la ricerca di una lingua "nuova" si attualizzano in un percorso che ha fasi appartenenti contemporaneamente ai due generi. Per questo non rimane che -- a volte, quando necessario -- ricondurre il testo drammatico ai testi poetici, intravederne i legami tematici e riconoscere, in alcuni casi, la qualità poetica della lingua dei testi teatrali.

Derek Walcott è stato -- ed è tuttora -- un artista poliedrico, (non dimentichiamo che è anche pittore) per questo la concezione che sviluppa della poesia è legata alla comunicazione e alla divulgazione diretta al pubblico. Più volte ha tenuto seminari, letture pubbliche, anche in Italia, con l'intento di rendere sempre più "visibile" la sua opera. Il concetto di visibilità della poesia è una caratteristica dell'arte poetica di Walcott: l'ekphrasis, che risulta dalla lettura di *Another Life* o *Tiepolo's Hound*, rende consapevoli dell'esistenza di opere in cui il rapporto tra parola e immagine è tale da creare un testo in cui l'oggetto iconografico -- il quadro -- si traduce in uno strumento atto a leggere la storia, sia personale che sociale, spesso allo scopo di ricordare e di costruire la propria identità. Questo meccanismo si rivela evidente anche in alcune opere teatrali, come *Drums and Colours*, *The Last Carnival* e *Walker*. Il sincretismo delle sue opere, i continui riferimenti alle immagini di altre culture e di altre dimensioni testuali creano una forte visibilità di un linguaggio poetico, che va ben oltre la forza della voce e del movimento del corpo dell'attore. Sempre alla ricerca di nuovi spazi di comunicazione, Walcott ha ampliato l'uso dell'espressività nel suo teatro, fondendo diversi linguaggi scenici tanto che la sua ricerca pare non avere mai un punto d'arrivo. Oltre all'impiego di un linguaggio poetico che diventa effettivamente "visibile" e plastico, l'interesse dell'autore pare ultimamente proiettato verso la sperimentazione in campo musicale. Già molte delle sue opere, come anticipato, contengono diverse parti cantate e danzate, preparando il terreno per le sue ultime realizzazioni teatrali, come *Steel*, e per le collaborazioni con Galt McDermott, famoso per avere curato la parte musicale del film *Hair*, per non dimenticare il lavoro effettuato con Paul Simon per *The Capeman* del 1997.

Menzionare queste opere -- sebbene non analizzate in questa tesi -- può essere utile per affermare che la ricerca artistica di Walcott, pur partendo dalla scrittura intesa principalmente come poesia, è stata coinvolta in numerose sperimentazioni, facilitando l'incontro tra il genere della poesia e altri linguaggi artistici, come la pittura, la musica, la danza. Questo continuo incontro di linguaggi è infatti

presupposto della “forma mentis” ideale, che permette l' approccio più idoneo alla lettura dei testi drammatici di Walcott.

Elemento principale della lingua walcottiana, caratteristica di una letteratura postcoloniale ermetica e fortemente incentrata sulla potenza del linguaggio, è proprio quest'ambivalenza linguistica posizionata tra l'espressione diretta, la volontà rappresentativa e l'implicito, ovvero il “non detto”. Scrivono Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone, curatori del volume *Semiotica in nuce*, sulla possibilità che:

vi sia un *al di là* della lingua: sostanza bruta, asemantica e amorfa, che il linguaggio mette in qualche forma, significandola. (...) se dal punto di vista delle scienze dell'uomo (che è poi il punto di vista semiotico) *tutto significa*, insieme e a prescindere dalla lingua verbale (...) la relazione tra un qualsiasi linguaggio e il suo “al di là” non può che configurarsi come una relazione tra due o più linguaggi: il supposto reale esterno, cioè, non è per nulla privo di significazione ma, al contrario, è già pieno di senso. Quando si parla (verbalmente o meno) non si fa riferimento a sostanze di per sé prive di significato, ma a qualcosa che già, nel nostro mondo umano e sociale, ha un suo valore significativo, un certo senso per noi (...) compito dei vari linguaggi non è dunque quello di rappresentarle, e nemmeno di significarle, ma, molto semplicemente, di tradurle al proprio interno, di ri-significarle con altri mezzi espressivi, di trasferirle nel proprio piano del contenuto.²⁷³

Se si considerano attentamente le parole della citazione ci si accorge che, in molti casi, questa è l'operazione linguistica effettuata da molti autori postcoloniali, tra cui anche Walcott. Il senso del mondo dei colonizzati è già dato dalla colonizzazione e dai colonizzatori. Il senso nascosto e la significazione dei colonizzati è un altro discorso, ma si struttura all'interno dello stesso linguaggio: a maggior ragione per un autore come Walcott, la cui lingua non solo è l'inglese standard, ma sfrutta la grande tradizione culturale del canone occidentale attraverso particolari scelte di simboli e riferimenti. Quello che realizza Walcott -- soprattutto in queste prime opere -- è la creazione di un linguaggio che apparentemente risente di evidenti influenze del canone, ma proprio sfruttando il *senso* riconosciuto di quella realtà e utilizzando i mezzi espressivi del linguaggio teatrale, tenta di ridare consistenza ai significati taciuti e nascosti. Il linguaggio drammatico di Walcott ripositiona il valore della percezione del “senso” della realtà da parte dei colonizzati in un discorso artistico, creando la possibilità di ri-significare il reale. Ciò può avvenire attraverso un'immagine o un segno assente, pur essendo presente il referente come in *The Sea at Dauphin*, oppure in *Drums and Colours* dove si rende visibile anche l'amnesia storica del popolo caraibico.

L'effettiva rappresentazione del “non detto”, o dell'“aldilà della lingua” riflette la volontà di riscrivere il senso della realtà per gli ex-colonizzati e di conferire un più equo senso della percezione del proprio spazio e del sé.

Come già anticipato, il primo gruppo di opere prese in esame evidenziano caratteristiche fortemente legate alla letteratura postcoloniale. Secondo le arie di *Post-colonial Drama*, H. Gilbert e J. Tompkins si possono individuare più “markers” all'interno dei testi e delle rappresentazioni. Essi sono stabiliti come:

- acts that respond to the experience of imperialism, whether directly or indirectly;
- acts performed for the continuation and/or regeneration of the colonised (and sometimes pre-contact) communities;
- acts performed with the awareness of, and sometimes the incorporation of, post-contact forms; and
- acts that interrogate the hegemony that underlies imperial representation.²⁷⁴

²⁷³Paolo Fabbri, Gianfranco Marrone, *Semiotica in nuce, Vol. I*, Meltemi, Roma, 2000, p. 179.

²⁷⁴H.Gilbert, J. Tompkins, *op. cit.* p. 11.

Considerare le opere in una prospettiva postcoloniale significa anche individuare quegli elementi fondamentali messi in evidenza già nel primo capitolo, come la manipolazione della lingua, la rivisitazione della storia e la definizione dell'identità; elementi che nel teatro di Walcott assumono un valore fondamentale nello sviluppo della sua particolare *Weltanschauung*, in quanto compare la concreta definizione di uno spazio postcoloniale, articolato attraverso la comunicazione teatrale. Pur esprimendo un'arte già ibrida, nata dalla contaminazione di stili e di culture, le opere trattate in questa prima parte sono inserite in una fase caraibica -- a parte il più recente testo *The Haitian Earth* qui incluso per motivi tematici -- in cui Derek Walcott ricerca nel suo spazio, l'isola, le nuove metafore per rinominare il suo "nuovo mondo", riprendendo le parole di Patricia Ismond e dalla sua analisi critica in *Abandoning Dead Metaphors*,²⁷⁵ incentrata sullo studio della fase caraibica della poesia di Walcott. La prospettiva dell'autore è totalmente rivolta alla realtà insulare nel tentativo di definire poeticamente un nuovo spazio. Il *landscape* tropicale rinominato attraverso la metafora del naufrago, Crusoe, si trasferisce sul palcoscenico, dove l'autore, riformulando un nuovo linguaggio, rende esemplare la vita e le storie degli abitanti del suo spazio nativo.

La parabola è un racconto fittizio, creato per uno scopo didattico e costruito in maniera strategica per realizzare un determinato effetto. Abbiamo già chiarito nel primo capitolo quali possono essere le implicazioni narrative di un testo drammatico; vedremo inoltre che soprattutto in queste prime opere esiste un vero e proprio intento di narrazione da parte dell'autore, dettato dall'inserimento di figure che agiscono come narratori, come in *Ti- Jean and His Brothers*, dove nel prologo gli attori travestiti da insetti e animali introducono i personaggi e gli eventi della vicenda. In *Henri Christophe*, Walcott introduce nel cast un narratore, interpretato da George Lamming nella rappresentazione del 1952 a Londra. Il fatto che uno dei più grandi romanzieri dei Caraibi interpreti il ruolo di uno *storyteller* sulla scena dovrebbe indurre a riflettere sulla volontà di creare un teatro che racconti storie anche a scopo didattico e educativo, come potrebbe essere nel caso del primo gruppo di opere. Il racconto della parabola è la costruzione di un mondo fittizio atto a trasmettere, a chi ascolta, una morale. La parabola ha lo scopo di divulgare un messaggio indirettamente, attraverso una dimensione altra, sia essa fantastica, realistica o calata nella storia dei secoli scorsi. L'effetto è quello di produrre un giudizio sulla conclusione della vicenda e di potere applicare tale giudizio anche alla realtà, e non semplicemente all'interno del mondo possibile creato dalla parabola-messa in scena. L'intento dell'autore è infatti cercare di creare nuove modalità di giudizio e di rappresentazione della realtà dei Caraibi. La parabola inoltre provoca una sorta di momento *epifanico*, una comprensione del sé in rapporto a ciò che lo circonda²⁷⁶. Generalmente nella parabola si ritrova un messaggio profondo, ed è infatti il racconto *par excellence* dell'insegnamento cristiano e della divulgazione della Parola di Dio. Oggetto di indagine esegetica per scoprire il messaggio evangelico, la parabola contiene in sé quindi il binomio racconto didattico-racconto religioso. Come si vedrà il tema religioso risulta piuttosto rilevante e significativo in Walcott, soprattutto nelle opere più marcatamente legate allo spazio caraibico. La scelta del termine "parabola", oltre che a denotare un tipo di "racconto" che ha lo scopo di insegnare un contenuto moralmente rilevante ed esemplificativo della natura umana, quali possono essere alcune delle opere trattate qui di seguito, esprime quindi anche il senso della religiosità di Walcott, che emerge dall'analisi degli scambi di battute dei personaggi.

²⁷⁵Patricia Ismond, *Abandoning Dead Metaphors*, University of the West Indian Press, Kingston, 2001.

²⁷⁶Vittorio Fusco, *Oltre la parabola*, Roma, Borla, 1982.

E' opportuno precisare che non tutte le opere, analizzate in questo capitolo, possono essere considerate parabole in base al criterio indicato. L'altra definizione utilizzata è quella di "storie", non solo per enfatizzarne la qualità narrativa, ma anche per riprendere il concetto di rivisitazione della "Storia", in quanto in esse è possibile, da un lato, leggersi la possibilità di raccontare vicende di uomini "semplici", e, dall'altro, cogliervi la potenzialità eroica di personaggi dimenticati dalla storiografia ufficiale.

3.1 Storie di eroi

Derek Walcott è appena uscito dalla fase adolescenziale quando si accinge a diventare uno dei più grandi drammaturghi di lingua inglese. Ha diciotto anni ed è ancora fresco di studi, profondamente improntati sul modello d'istruzione della madrepatria britannica. La sua prima opera è il prolungamento degli studi della letteratura inglese, come egli stesso afferma seguendo le orme dei classici: Shakespeare, Marlowe, John Donne e forse altri ancora. Tuttavia si respira già un'aria profondamente locale, inserita nella volontà di riprodurre la storia dell'unico atto rivoluzionario avvenuto in terra caraibica e storicamente documentato: la rivolta di Haiti. L'argomento relativo all'unica rivoluzione storicamente documentata nella storia caraibica ha coinvolto la stesura di tre opere teatrali nell'arco di quarant'anni. Il primo testo – *Henri Christophe* – in cui, come concorda anche la critica, riecheggiano marcate influenze elisabettiane sia nella lingua che nella stesura del testo, inaugura una serie di opere il cui sviluppo tematico, prendendo spunto proprio dalla rivolta di Tuoissant, Dessalines e Christophe, esplora da un lato, le implicazioni storiche dell'evento e le conseguenze del potere acquisito dagli ex-schiavi divenuti regnanti, e dall'altro, conduce ad una prima riflessione sul rapporto tra colonizzati e colonizzatori e sulla formazione dell'identità caraibica. Le tre opere- *Henri Christophe*, *Drums and Colours*, *The Haitian Earth* – sono raccolte in un unico volume, *The Haitian Trilogy*, accomunate, come indica lo stesso autore da un'unica trattazione tematica. Per questo motivo, si è preferito esordire con questo gruppo di opere che si muovono dalla prima stesura effettuata in epoca giovanile. Chiaramente, l'ultima opera del gruppo mostra un'evidente evoluzione stilistica e linguistica, e per questo per certi aspetti molto più vicina alle tendenze sincretiche e multiculturali delle opere trattate nel quarto capitolo. Tuttavia, considerando che anche per l'autore esiste un filo conduttore a livello tematico tra le tre opere, dimostrato anche dalla pubblicazione del volume comprendente i tre testi, *The Haitian Earth* sarà analizzata dal punto di vista del contesto storico. L'accostamento di queste opere rappresenterà una prima analisi per capire l'evoluzione artistica dell'autore nell'ambito del testo drammatico e del teatro. Non verranno quindi tralasciati gli aspetti linguistici che come sappiamo sono centrali nel teatro walcottiano anche se si cercherà di dare maggiore spazio alla percezione della storia e come questa è stata trasmessa al mezzo teatrale. Il titolo dato a questa sezione riprende in parte le parole del critico Edward Baugh riferite all'elaborazione di figure eroiche nella storia dei Caraibi, come elemento portante del teatro nazionale di Walcott.. In realtà Baugh riprende un verso del poeta in cui esalta i cosiddetti "heraldic men" in *Another Life*, in cui il poeta celebra una possibile trasformazione dei semplici abitanti delle isole in figure eroiche. Il termine "heraldic", come puntualizza Baugh nell'articolo in questione²⁷⁷, si discosta tuttavia dal termine "hero" in quanto più vicino alla quotidianità e alla gente comune. Così Walcott tende – partendo da una prima opera come *Henri Christophe*, dove la lingua e i personaggi ricalcano il modello della tragedia elisabettiana – ad accomunare le figure storiche ed "eroiche" agli uomini semplici delle isole e a renderli entrambi protagonisti della storia,

²⁷⁷Edward Baugh "Of Men and Heroes, Walcott and the Haitian Revolution" in *Calloloo*, 28.1 (2005), pp. 45-54.

come avverrà in *Drums and Colours*, per poi creare storie emblematiche (parabole) di uomini semplici che vivono *eroicamente* i loro drammi quotidiani, come nelle opere successive (*The Sea at Duaphin*, *Ti-Jean and His Brothers*, *Malcochon*, *Dream on Monkey Mountain*).

L'intento di Walcott.- oltre a quello di coniugare due esigenze: quello di fondare un teatro nazionale caraibico e quello di rendere omaggio ad una grande tradizione teatrale che appartiene al suo background culturale, è quello di spostare la percezione della storia dal centro verso il margine. Si tratta di una storia dimenticata, sommersa dai grandi avvenimenti delle potenze occidentali, spesso volutamente dimenticata in quanto scalfisce il mito dei grandi condottieri, come nel caso di Napoleone, ma tuttavia parte integrante della storia dell'umanità. Da una prima opera teatrale fortemente ispirata a Shakespeare, ad una scena carnevalesca in cui la storia compare come una mascherata, fino all'esaltazione del "mongrelismo" storico e culturale, lo scopo dell'autore è stato quello di mettere in scena una nuova storia, effettivamente documentata, per realizzare il sogno -quello di un potere anche se a volte distruttivo - non solo dei suoi personaggi, ma, in parte, per realizzare anche il suo sogno personale: riscrivere, attraverso il teatro, la Storia e dare voce a coloro che hanno "costruito" in parte l'identità delle Antille.

3.1.1 *Henri Christophe*. L'eredità della tradizione: la storia e la letteratura

The cease of majesty
Dies not alone; but, like a gulf, doth draw
What's near it with it: it is a massy wheel,
Fix'd on the summit of the highest mount,
To whose huge spokes ten thousand lesser things
Are mortised and adjoin'd; which, when it falls,
Each small annexment, petty consequence,
Attends the boisterous ruin.²⁷⁸

La citazione, tratta da *Hamlet*, scena 3, atto iii, rappresenta l'incipit dell'opera e ne definisce la trattazione tematica incentrata sull'esito tragico del potere. La storia di *Henri Christophe* di dipana dalla vicenda della rivoluzione di Haiti ad opera dei capi storici, quali Henri Christophe e Dessalines nel momento in cui i due regnanti si avvicinano al potere, dopo l'esilio e la morte di Touissant l'Ouverture in Francia. La fedeltà ai fatti storici espressa in quest'opera si allinea ad un contesto produttivo relativo ad opere incentrate sul tema della rivolta di Haiti. L'intento del giovane autore, nella sua prima opera rappresentata a un pubblico caraibico, è stato quello di delineare fedelmente la vicenda mettendo in luce, tuttavia, gli aspetti negativi e falsati dell'anima del rivoluzionario. Prima Dessalines, investito del potere, successivamente Christophe, artefice dell'assassinio del suo predecessore, sono rappresentati come figure isolate, e definite dalla loro sete di gloria e di potere. Nel tentativo di costruire un personaggio "eroico", Henri Christophe, che, come afferma Baugh, potesse soddisfare le esigenze del pubblico caraibico, e allo stesso tempo, esprimere l'attrazione dell'autore per il teatro classico elisabettiano, Walcott modella una tragedia seguendo le convenzioni della tragedia classica: intreccio abbastanza lineare, personaggi modellati sullo stile dell'eroe tragico, monologhi

²⁷⁸William Shakespeare, *Hamlet*, in D. Walcott, *Henri Christophe*, *The Haitian Trilogy*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002.

efficaci e curati dal punto di vista linguistico. L'opera è divisa in due "parti"²⁷⁹, la prima composta da quattro scene, la seconda da tre scene. La prima parte esordisce dalla notizia della morte di Touissant e la successiva presa di potere di Dessalines, delineando, come si vedrà successivamente, il suo carattere ambizioso e violento. La conclusione della prima sezione coincide con l'assassinio di Dessalines per mano di sicari assoldati da Christophe. Nella seconda parte, la vicenda ricalca lo stesso copione: anche Christophe, come Dessalines, cede alla brama di potere e da capo rivoluzionario si trasforma in un dittatore distante dalla causa di libertà e di giustizia. L'esito tragico, sottolineato nel finale, anticipato sin dall'inizio della terza scena, culmina con il gesto di Christophe che precede il suo suicidio.

Accompagnato dal rullo dei tamburi, il finale agisce come momento di climax in cui si risolve l'esperienza rivoluzionaria di Christophe, che nonostante il fallimento, sancisce la validità delle sue azioni, almeno per sé stesso:

CHRISTOPHE:

(...)

No slave, but a king

Whose exhalation is signed with meteors,

Whose spilled blood canonizes its anarchy.

(...)

I cannot regret,

I acted evenly

I was often happy .²⁸⁰

L'egoismo e l'egocentrismo di Christophe sono così sottolineati dalle parole dell'arcivescovo Brelle:

BRELLE

They are my people too, King,

And they are black;

Spiritual power had never made me despotic,

As temporal power has made you insane, neurotic;

What kind of perverse kindness is it that denies

Them white bread but will not let a friend call them blacks?²⁸¹

A differenza delle opere successive, anche nella prima fase, manca quella che sarà una delle caratteristiche principale dell'arte drammatica di Walcott, ovvero la continua interazione di diversi piani espressivi. In quest'opera, al contrario, fedele al modello classico elisabettiano, l'azione scenica e la caratterizzazione del personaggio principale è completamente affidata alla parola.

Tale considerazione si avvale anche dall'esplicito riferimento a Shakespeare, che non solo conduce all'ipotesi dello stretto legame tra questo testo e la tradizione classica, ma permette anche di inserirlo in un contesto letterario ben preciso: da una parte quello di assumere i tratti di una tragedia degna dell'eredità culturale della "madrepatria", intesa come la potenza colonizzatrice, dall'altra quella di inserirsi in un contesto culturale e letterario caribico, che ha visto nella vicenda storica di Haiti la possibilità di creare una tradizione letteraria "locale". La manipolazione della vicenda di Touissant e

²⁷⁹In *Henri Christophe* non viene utilizzato la parola "atto", bensì "part one" e "part two".

²⁸⁰Derek Walcott, *Henri Christophe* in *The Haithian Trilogy*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2002, p. 103.

²⁸¹Ibid. p. 93.

dei suoi compagni, Christophe e Dessalines, non è infatti esclusiva di Walcott. Il poeta martinicano, Aimé Césaire scrisse nel 1962, *Touissant Louverture, La révolution Française et le problème colonial* e, seguendo l'esempio dell'autore di St. Lucia, *La Tragedie du Roi Christophe*, nel 1963. Lo scrittore cubano Alejo Carpentier scrisse nel 1949, il romanzo *El Reino de este mundo*, incentrato sulla vicenda di Christophe, mentre pochi anni prima, nel 1961, E. Glissant aveva messo in scena una sua opera teatrale dal titolo, *Monsieur Touissant*. Importante testo di riferimento resta tuttavia, anche perché antecedente a tutti, l'opera teatrale di C.L.R James *Touissant Louverture* del 1936 assieme alla trattazione storica della rivoluzione di Haiti, *The Black Jacobins*, *Touissant L'Ouverture and the San Domingo Revolution*, scritta due anni dopo. Questi riferimenti permettono di capire il profondo coinvolgimento degli intellettuali caraibici nella trattazione della rivolta di Haiti, considerata come importante, se non unico, dato storico ufficiale dei Caraibi, scelto come spunto tematico per diverse rielaborazioni letterarie. Interessante notare che almeno quattro autori- Walcott. Césaire James e Glissant – hanno messo in scena la rivoluzione, concependo il teatro come strumento di divulgazione e di conoscenza della storia. Walcott si inserisce in un dibattito ben preciso che vede la rivoluzione di Touissant continuata da Dessalines e Christophe, come un grande evento storico profondamente legato alle vicende europee. A questo proposito è utile elencare brevemente i punti salienti dei testi relativi al contesto culturale appena delineato: in particolare il libro di James, dove Touissant è ritratto come un eroe tragico, analizza profondamente i meccanismi razziali e sociali di Haiti e come essi si sono delineati nello scoppio della rivolta. C.L.R. James sottolinea come il “mulatto” sia un ibrido non solo razziale ma anche sociale in quanto la sua posizione è spesso legata economicamente anche agli europei – i francesi- ; l'autore evidenzia, pertanto come lo status sociale possa essere stato determinante nella dinamica rivoluzionaria, ancora di più di quella razziale. Il testo di James, rappresenta infatti un'importante fonte storica sulla rivoluzione di Haiti, soprattutto nel mostrare alcuni tratti principali della società caraibica: l'ibridismo razziale e sociale, l'importanza dello status sociale e la relazione con i modelli culturali e comportamentali europei e di conseguenza il processo di assimilazione. In *El reino de este mundo*, di Carpentier si enfatizza l'aspetto leggendario della rivoluzione, sebbene il testo comprenda personaggi e parti storiche. L'intento è quello di concepire la rappresentazione di una storia di subalterni, per secoli taciuta e dimenticata, all'interno di un modello di pensiero che accentua il “real meraviglioso”, opposto alla rappresentazione artistica dei modelli europei. Al razionalismo occidentale – come imposizione di una cultura imperialista – si oppone il “meraviglioso” della cultura haitiana: la rivoluzione è pertanto la forma di questa cultura, che esprime una doppia rivolta – culturale e politica – al dominio dei colonizzatori.²⁸² Il percorso ipotizzato da Walcott non sarà molto diverso, soprattutto in *The Haitian Earth*; sebbene il tono eroico e altisonante della prima opera induca a percepire la rivoluzione come un'imitazione del modello europeo (anche C.L.R. James infatti afferma che a la Rivoluzione Francese ebbe una grande influenza sulla rivoluzione degli schiavi di Haiti), l'evoluzione realizzata sia in *Drums and Colours* che in *The Haitian Earth* includerà la presenza della cultura e delle motivazioni degli schiavi come momento centrale della rappresentazione. Non è da escludere la forte influenza di C.R.L. James nella prima opera walcottiana e la rielaborazione dell'impeto rivoluzionario in senso negativo, come riconosce anche Paul Breslin:

Walcott turns to James' s Jacobins into Jacobeans partly as an experiment in style, recreating texture of Jacobean dramatic verse remarkably well at times. But the post-revolutionary Haiti the play depicts also resembles the intrigue-ridden courts

²⁸²Mariana Past “Representation and Exploitation : the Haitian Revolution and Carpentier's *The Kingdom of this World*, paper presentato alla conferenza “Conflict and Crisis in Literature and Film”, UPENN, 23 marzo 2002.

of Jacobean plays²⁸³

In *Henri Christophe*, la vicenda messa in scena da Walcott è incentrata su Christophe e sulla fase “finale” della rivoluzione. Touissant compare solo tra le battute iniziali dei personaggi che ricordano le sue gesta, come quelle degne di un grande eroe, così come la sua tragica fine in esilio, primo della morte in Francia.

MESSENGER

.....the sky
Grey as soiled milk, imprisoned his exile more.
One day he rose to stretch his bones and died.²⁸⁴

Più avanti, Christophe, parlerà di Touissant, spendendo parole di elogio, contribuendo a relegarlo alla memoria collettiva, come eroe nazionale.

I cannot list his braveries, I can only tell
Things that the memory shudders to remember,
Hurt by its love. He broke three nations,
He disrupted intrigues, curbed civil wars;
He was no hammock general directing fools
Into a cannon's yawn, he rode to wars with you,
he held his generals(...)
He forded rivers, a furious forager.
But now, they tell me, he, made limp in spirit
Crucified in a winter's stubborn nails,
(...) died,²⁸⁵

Partendo da un contesto storico e letterario che ricalca le vicende del fronte rivoluzionario, Walcott sceglie mezzi espressivi che lo avvicinano a modello linguistici e stilistici della tradizione classica inglese. La citazione ci permette di percepire come la lingua del testo si avvicini ai modelli classici del teatro elisabettiano – come già evidenziato da Breslin - in diversi aspetti linguistici: il tono altisonante, il metro e il ritmo oltre che a precisi effetti stilistici e scenici. Interessante è vederne almeno alcuni. L'elemento shakespeariano non è solo ravvisabile attraverso la citazione iniziale che introduce il tono tragico con cui l'autore ritrae la vicenda di Christophe. La battuta poco sopra riportata riprende la scena in cui Macbeth elogia le virtù di Duncan, prima di essere convinto da Lady Macbeth a procedere verso l'assassinio dello stesso re. La sete di potere e la grande ambizione di Christophe sono altrettanto distruttive. Altro riferimento testuale alla tragedia shakespeariana è la scena preparatoria dell'assassinio di Dessalines.

Two MURDERERS onstage arguing

FIRST MURDERER

What you want to think about it for ? Hold the knife so. Then get somewhere soft and mortal, put the blade in, and think you cutting meat, and don't bother your head about religion. What wrong in that?²⁸⁶

La comicità dei due personaggi che si accingono ad eliminare il rivale di Christophe smorza la

²⁸³Paul Breslin *Nobody's Nation* University of Chicago Press, 2001, p. 78.

²⁸⁴Derek Walcott *Henri Christophe op. cit.*, p. 10.

²⁸⁵Ibid. p. 25.

²⁸⁶Ibid. pp. 50-51

tensione e il tono tragico, come in molti drammi di Shakespeare; qui tuttavia, Walcott affronta il problema del giudizio e del castigo divino di fronte ad un peccato come l'assassinio. Il primo sicario è perfettamente calato nella mentalità dei capi della rivolta, incurante delle conseguenze, mentre il secondo sicario teme il giudizio divino: è evidente lo scontro tra la morale cattolica e il protestantesimo, dottrine cristiane entrambe presenti in Walcott, cresciuto infatti tra metodismo e cattolicesimo. Maturata una visione cristiana tutta personale, come si vedrà anche in altre opere, la paura del giudizio divino si scontra spesso con la consapevolezza di dovere raggiungere grandi scopi in campo politico in questo caso, o nel caso dell'autore, in campo artistico. Come si leggerà dalle parole di Dessalines, i giochi di potere non prevedono l'assistenza e il benessere di Dio:

No, Henri, this is politics.
I cannot wear, Christ-like, an albatross
Around my neck; the wounds in my sides
Were dug by innocent white hands; a king
makes them pay for it.²⁸⁷

La battuta non solo permette di individuare un ulteriore parallelismo con la letteratura inglese, in particolare Coleridge e l'immagine del peccato sviluppata in *The Rime of the Ancient Mariner*, ma anche di identificare la posizione dell'autore nei confronti del peccato e della religione, temi che, come si vedrà, saranno spesso al centro dello sviluppo tematico e delle riflessioni derivanti dalle letture dei testi drammatici di Walcott. Il peccato non è mai giustificato, può solo essere perdonato; tuttavia come rivelano anche le parole di Dessalines in una scena precedente, coloro che regnano e detengono il potere non possono sempre osservare la morale cristiana. La filosofia è – come vedremo – quella che sta alla base del testo di Marlowe, *Tamburlaine* e si avvicina ai concetti machiavellici de *Il Principe*. Discorso molto complesso che in parte esula dagli scopi presenti, è tuttavia bene sottolineare da un lato l'importanza data alla morale e ai valori cristiani da parte dell'autore e dall'altra la consapevolezza dell'importanza della causa rivoluzionaria, anche se non giustificata a livello personale. La posizione di Walcott è duplice e ambigua, così come quelle di Christophe.

GENERAL
Christophe is a two-sided mirror; under
His easy surface, ripples of dark
Strive with the light, or like a coin's two side,
(...)
Under that certain majesty he hides
The teaching of Touissant, the danger of Dessalines.²⁸⁸

Consapevole della propria doppiezza, Christophe la utilizzerà come arma per organizzare l'agguato a Dessalines:

will weaken/ Him by duplicity.²⁸⁹

La citazione iniziale da Shakespeare, come anticipato, limita il campo d'indagine della storia della rivoluzione caraibica. Le parole di Rosencratz definiscono il destino tragico della caduta e della corruzione del potere. La storia di Christophe è infatti una storia di ambizione e tradimento, molto simile a *Macbeth* e *Tamburlaine* per il gusto della rappresentazione cruenta e a *Hamlet* per la rappresentazione dell'intrigo e la brama di potere. Morto Touissant, salirà al potere Dessalines,

²⁸⁷*Ibid.* p. 48.

²⁸⁸*Ibid.* pp. 29-30.

²⁸⁹*Ibid.* p. 44.

regnante violento e autore di numerosi massacri. L'ex-schiavo, il soldato Christophe, cospira alle sue spalle fingendosi suo amico e assolderà due sicari per uccidere Dessalines. Divenuto egli stesso re si scontra con l'autorità cristiana, e i suoi stesso collaboratori/consiglieri, essendo, come Dessalines, accecato dall'odio e dalla vendetta ma allo stesso tempo dalla nuova sensazione di essere potente. Alla fine, assediato dalle truppe di Pétition, Christophe, solo sulla scena al limite della follia rappresentata dalla presenza di un teschio – altro elemento riconducibile ad *Hamlet* - impugna una pistola portandosela alla tempia, mentre il sipario si chiude.

(He addresses to the skull)

Skull, when you smile wore flesh around its teeth,
Time like a pulse was knocking in the eyelid,
The worm was mining the bone for metal.
What shall I leave ?

(...)

No. A king's memory, or oblivion.

(The drums rise, and he struggles to his feet, shouting and be heard.)

Tell Pétion I leave him this dark monarchy.

(...)

Oblivion and silence.

*(The drums reach pitch, and when they stop suddenly, he shudders at the silence and puts the pistol slowly to his head as.... the curtain falls.)*²⁹⁰

Oltre al riferimento diretto alle parole della tragedia *Richard III*,²⁹¹ è interessante notare l'ambivalenza del significato dell'aggettivo *dark*, in questo caso, inteso sia come riferito al colore della pelle degli ultimi regnanti, sia all'esito tragico, a livello personale, della rivoluzione, in accordo con la battuta di Vastey, diretta a Christophe prima della resa: “we were a tragedy of success”. Il riferimento al regno di terrore di Riccardo III rafforza l'idea di Walcott di un'atmosfera legata alla corruzione e alla malvagità. Come nella famosa tragedia storica di Shakespeare i giochi di potere sono inevitabilmente macchiati di sangue, caratterizzati da vili complotti e tradimenti. Le spinte psicologiche che si muovono verso la ricerca del potere sono le stesse che ritroviamo nella grandi figure tragiche di Shakespeare, da Riccardo III, Macbeth a Claudio in *Hamlet*. Inoltre, confrontando questo testo con i più recenti di Walcott, ma anche con quelli di qualche anno dopo, colpisce la presenza di lunghi monologhi affidati ai personaggi centrali. La tendenza riflette ancora l'influenza del teatro elisabettiano, dove all'eroe tragico era affidato il compito di elaborare lunghi e dettagliati monologhi per informare il pubblico sulle proprie intenzioni, vicende passate, sentimenti, timori, possibili campi d'azione. Le diverse funzioni del monologo confermano tuttavia la grande rilevanza affidata alla lingua; studiando Shakespeare è impossibile non essere affascinati dalla ricchezza linguistica dei suoi testi e dalla sua *imagery*, data la povertà scenica del teatro elisabettiano. La scena in pratica era definita dalle scelte linguistiche, molto era lasciato all'immaginazione del pubblico in un teatro basato su meccanismi linguistici e “narrativi”. Tutti questi aspetti saranno centrali anche nel teatro walcottiano; il punto di partenza, infatti, come ha scritto in *What The Twilight Says*, è quello di un teatro povero e privo di mezzi, che può formarsi solo sulla lingua e il corpo dell'attore. La lingua di

²⁹⁰Ibid. p. 107.

²⁹¹ The first that there greet my stranger soul,/ Was my great father-in-law, renowned Warwick;/who cried aloud “what scourge of perjury/Can this dark monarchy afford false Clarence? - *Richard III*, ibid. p. 56.

Henri Christophe è effettivamente ispirata ai classici, ma è una lingua teatrale, attraverso cui l'autore si prefigge lo scopo di inaugurare un percorso di ricerca stilistica e scenica, e, allo stesso tempo, di inaugurare un teatro nazionale sfruttando i mezzi a sua disposizione: una vasta cultura, la passione per i testi classici e, come i suoi protagonisti, l'ambizione e il desiderio di riscrivere se non la storia politica, almeno in parte quella della letteratura. Oltre ai collegamenti testuali con Shakespeare, è possibile, - sempre considerando le parole dello stesso autore come colui che “prolunga” la tradizione dei classici - riscontrare forti somiglianze con il testo di Christopher Marlowe, *Tamburlaine*. Innanzitutto, l'immagine dell'eroe condottiero e guerriero elaborata da Marlowe - come già anticipato - si basa su un concetto di potere del tutto distaccato dalla morale cristiana. Più volte nel testo di Walcott compare questa presa di posizione, e, anche se, a volte, l'autore non sembra condividere questa prospettiva, il potere e la conquista sono risultati di comportamenti umani che non prevedono l'osservanza della morale religiosa cristiana. Come si pronunciano i personaggi del dramma, la politica non può sottostare alla morale cristiana. Questa visione machiavellica permette un ulteriore accostamento con l'opera di Marlowe, *Tamburlaine*:

For Christian judgement must tell the audience that the fortunes of this man are not to be applauded at all; yet the drama works to counteract this and to compel admiration for one whose values are the antithesis of the Christian's . It works to accomplish this by all the means in its power. (...) Tamburlaine (...) is allowed great dignity, power and beauty of speech: his speech is the characteristic language of the play but that language is most magnificently itself when Tamburlaine speaks.²⁹²

Come l'eroe di Marlowe, i personaggi di Walcott parlano utilizzando una lingua “da eroi”, alta e adatta al loro ruolo ed è la lingua che conferisce loro dignità e ammirazione, così come il ruolo di grandi “costruttori” della storia.

CHRISTOPHE

You are fools; I do not tie the shoelaces of history;
I am the history of which you speak.²⁹³

.....

I promise you my rule
Shall burst the gourds of plenty;
I will make history; richer than all kings.²⁹⁴

Gli eroi di Walcott, Dessalines e Christophe in parte riflettono la brama di potere e di gloria del mitico re di Samarcanda e nelle loro parole si avverte la stessa consapevolezza di essere gli artefici della storia.. Un desiderio di affermazione che non prevede compassione e perdono per gli antichi oppressori, né il senso di colpa per le sofferenze causate:

DESSALINES

I act like a king; a king is a whole;
a king's wrongs are a king's privileges.²⁹⁵

Dessalines - come poco dopo Christophe - enfatizza il proprio ruolo di re, nonostante le colpe di massacratore di folle innocenti; similmente, Tamburlaine paragona sé stesso al destino dei popoli

²⁹²J.B. Steane Introduction in Christopher Marlowe *The Complete Plays*, New York, Penguin Books, 1983. pp. 17-18.

²⁹³Derek Walcott, *Henri Christophe*, op. cit. p. 28

²⁹⁴Ibid. pp. 61-62.

²⁹⁵Ibid. p. 49

conquistati:

TAMBURLAINE:

And we will triumph over the world .
I hold the Fates bound in chains,
And with my hand turn Fortune's wheel about;
And sooner shall the sun fall from his sphere
Than Tamburlaine be slain or overcome.²⁹⁶

La sete di potere attraverso la distruzione e il massacro è un altro tratto simile che accomuna Dessalines al re della tragedia di Marlowe, come è possibile notare dagli stessi parallelismi lessicali:

DESSALINES

I cannot drink
Red wine unless the linen rustless blood; I cannot break bread
Before an archbishop canonizes a body
Broken, stuck like an albatross on the hill of skulls;
Well, I will not listen.
White men are here; for every scar
(he bares his tunic)
Raw on my unforgiving stomach, I'll murder children,...²⁹⁷

TAMBURLAINE:

....
The, when the sky shall wax as red as blood,
It shall be said I mede it red myself
To make me think of naught but blood and war.²⁹⁸

Similmente a Tamburlaine, Dessalines provoca inutili massacri:

MESSENGER

.....
he held us burning through the sleeping streets,
meeting a herd of idlers(...)
Two hours we raged the city, raping, rioting,
Turning with slaughter the chapels into brothels
(...)
we flung one girl in an uncertain arc
Into the bloody bosom of the pier, and over us
This King rode, looking as though he chewed his
corpses,²⁹⁹

ZENOCRATE:

...The streets strow'd with dissever'd joints of men,
And wounded bodies gasping yet for life;
But most accurs'd, to see the sun- bright troop
Of heavenly virgins and unspotted maids,
Whose look might make the angry god of arms,³⁰⁰

²⁹⁶Christopher Marlowe *Tamburlaine* , *The Complete Plays* , *op. cit.* p. 116.

²⁹⁷Derek Walcott *Henri Christophe*, *op. cit.* p. 39.

²⁹⁸Christopher Marlowe,*Tamburlaine*, *op. cit.* p. 153.

²⁹⁹Derek Walcott *Henri Christophe*, *op. cit.* p. 47.

...

L'affermazione del come monarca potente e assoluto, è reso dal paragone come un essere mostruoso, presente in entrambi i testi.

PETITION

...Dessalines is only a beast³⁰¹

SOLDAN

a monster of fice hundred thousand heads, ³⁰²

Nel testo di Marlowe, Tamburlaine aumenta il proprio potere in maniera direttamente proporzionale alla conquista dei territori, e similmente si assiste ad un processo molto simile anche per i due personaggi walcottiani. Anche Christophe, una volta ucciso Dessalines e raggiunto il potere, si renderà vittima dell'ambizione e della vanagloria. Dietro al marcato senso di frustrazione finale del protagonista si intravede il giudizio morale dell'autore che non giustifica la sete di potere degli ex-schiavi, nonostante il loro passato, in quanto per Walcott, come vedremo anche in testi più recenti, il massacro e la violenza non possono mai essere armi efficaci contro i colonizzatori e gli effetti della politica imperialista. Tuttavia Christophe, come Dessalines afferma la propria autorità e resta vittima di tale desiderio. Prima di cedere al senso di fallimento e alla frustrazione, esercita il suo potere, reso ancora più visibile dalla costruzione della cittadella e di altri edifici. Se per Tamburlaine il potere si identificava con la conquista del territorio, per Christophe il potere si riflette nella costruzione. L'atto diventa metafora della costruzione della storia, di cui il protagonista più volte dichiara di essere l'artefice.

CHRISTOPHE

...

The architectural arabesque halts, spreads, build
In vision; when I hear madrigals, requiems
it is so much like constructing citadels, châteaux,...

...

I have built
These châteaux of my past that no time eats.

....

It is I who, history, gave them this voice to shout anarchy
Against the King. I made this King they hate
Shaped out of slaves....

VASTEY

...

The Violent love of self that kills the self.
Cathedrals and cruelties. ³⁰³

Le opere architettoniche erette da Christophe sono l'immagine del potere e testimoni della storia rivoluzionaria. Tuttavia, la violenza, che lo pone sullo stesso piano di Dessalines, non può giustificare l'impeto rivoluzionario di un ex-schiavo, ora odiato per la sua stessa ambizione.

³⁰⁰Christopher Marlowe, *Tamburlaine*, op. cit. p. 172.

³⁰¹Derek Walcott *Henri Christophe*, op. cit. p. 42.

³⁰²Christopher Marlowe *Tamburlaine*, op. cit. p. 156.

³⁰³Derek Walcott, *Henri Christophe*, op. cit. pp. 79-94-101-

Come risulta evidente dalle citazioni, il testo di *Henri Christophe* è quasi interamente affidato al dialogo. Siamo ben lontani dal sincretismo teatrale che Walcott elaborerà solo pochi anni dopo con testi come *Ti-Jean and His Brothers*. Tuttavia è lecito sottolineare che sebbene l'impostazione testuale sia di stampo elisabettiano, Walcott ha, sin dal suo esordio come autore teatrale, utilizzato la tradizione classica per rappresentare parte della storia caraibica. In questo modo è riuscito ad impostare la linea comune che caratterizzerà il suo teatro futuro, seppure con tutti i cambiamenti interni alla lingua e alle tematiche: quello di avere creato un teatro caraibico “nazionale” ma, allo stesso tempo, proiettato verso spazi di relazione, unione e fusione con altre culture. A differenza dei testi che seguiranno, *Henri Christophe* non comprende parti cantate e danzate; le *stage directions* sono piuttosto limitate; il campo della scena è interamente dominato dalla voce e dal corpo dell'attore, ma soprattutto dalla sua capacità di recitare seguendo il metro e il ritmo elaborato da Walcott in questa particolare opera. L'accostamento con le opere classiche ci permette di giungere ad un altro aspetto molto importante che riguarda la stesura di *Henri Christophe*: l'uso del blank verse. Scrive Laurence A. Breiner in “Walcott's *Early Drama*” :

The West Indies was to be a world where peasants listened to the blank verse, where literature was a shout in the street, and where the material poverty of the theatre was overcome by profundity of its style and subject.³⁰⁴

Il giudizio riflette le idee di Walcott già espresse nel saggio *What the Twilight Says* e evidenzia l'innata attrazione da parte del pubblico caraibico – anche illetterato – verso la poesia. Le parole di Christophe esercitarono il proprio fascino anche attraverso una trasmissione della BBC nel 1950. Fu in quest'occasione che un critico – commentando l'esperienza radiofonica – ricordò di avere assistito ad una scena in cui, due caraibici dall'aspetto “comune”, hanno interrotto improvvisamente la loro conversazione per ascoltare il tono della voce e il ritmo delle parole dell'eroe tragico walcottiano, in quel momento trasmesso via radio. Lo stile di Walcott, come precisa Baugh non è tuttavia rigorosamente modellato sull'esempio dei classici:

The grand style of *Christophe* bears witness to this yearning, but with a difference. While it will recall the blank verse of Marlowe and Shakespeare it is not blank verse, but free verse, with a recurring suggestion of iambic pentameter within a general dissolution of the iambic beat, and often a line that is longer than pentameter. The language, for all its grandeur, is appropriately modern, the heightening due partly to Walcott's characteristic metaphorical energy, which owes something to Shakespeare³⁰⁵

L'analisi di Baugh non solo evidenzia il debito del giovane Walcott verso la tradizione classica, ma mette in luce anche le sue capacità di rielaborazione, esemplificative del suo genio, in base a quanto aveva ipotizzato T.S. Eliot, che rappresentano le fasi embrionali delle sue future tendenze sincretiche. La fusione tra il metro elisabettiano e il verso libero, la ricchezza delle figure retoriche, che in Walcott si concentrerà nella creazione di nuove metafore, emergono da una continua volontà di unire le diversità delle culture: quella *British* e quella delle Antille. Già in *Henri Christophe*, Walcott attua un primo sincretismo nella lingua poetica ad uso del teatro, nell'intento di creare e fondare un teatro caraibico, proiettato verso la realtà multiculturale. Nonostante la molteplicità di influenze shakespeariane e elisabettiane, l'opera sancisce l'inizio di un percorso finalizzato alla fusione e al sincretismo. T.S. Eliot in “Notes on The Blank Verse of Christopher Marlowe”, analizza le particolarità linguistiche della versificazione in *Tamburlaine*. L'idea portante è un confronto tra lo stile articolato di Marlowe e quello più “conciso” di Shakespeare. Al di là di queste

³⁰⁴Laurence A. Breiner “Walcott's *Early Drama*” in *The Art of Derek Walcott*, a cura di Stewart Brown, Seren Books, Cardiff, 1991. p. 69.

³⁰⁵E. Baugh *Derek Walcott, op. cit.* p. 62.

considerazioni specifiche sui due autori elisabettiani, rimane centrale il pensiero di Eliot in riferimento all'assimilazione della tradizione shakespeariana. Essa è indubbia e provata nell'opera walcottiana; ciò non significa che se un autore contemporaneo di lingua inglese come Derek Walcott, mostri apertamente e direttamente questa "influenza", quello che se ne ricava è una semplice imitazione (o per usare le parole di Walcott "mimicry")³⁰⁶; al contrario, come sottolinea il poeta americano, l'assimilazione shakespeariana non può in alcun modo offuscarne l'originalità stilistica e linguistica:

Every writer who has written any blank verse worth saving has produced particular tones which his verse and no other's is capable of rendering; and we should keep this in mind when we talk about "influences" and "indebtedness." Shakespeare is "universal" (if you like) because he has more of these tones than anyone else; but they are all out of the one man; one man cannot be more than one man; there might have been six Shakespeares at once without conflicting frontiers; and to say that Shakespeare expressed nearly all human emotions, implying that he left very little for anyone else, is a radical misunderstanding of art and the artist³⁰⁷

3.1.2 *Drums and Colours*

Rappresentato per la prima volta al Royal Botanical Gardens a Port of Spain nel 1958, *Drums and Colours* è concepito come un grande affresco, che oltre alla rivoluzione, mette in scena sia la tragedia degli schiavi deportati, sia le conseguenze della spietata mentalità mercantilista e imperialista. La storia dei Caraibi è tracciata attraverso quattro figure eroiche: Cristoforo Colombo, Walter Raleigh, Toussaant L'Overture, William Gordon.

L'opera, commissionata per l'inaugurazione della West Indian Federation, fu realizzata come un *pageant play*: uno spettacolo teatrale rappresentato all'aperto di carattere epico o storico. Per questo motivo è generalmente considerata come una rappresentazione celebrativa della nazione e della storia politica caraibica:

Drums and Colours might be regarded as a nationalist work: It provides a "usable" past, or history, in an epic manner, about the various "races" and nationalities that had been at the forefront of Caribbean politics.³⁰⁸

Oltre alla forte connotazione storico-politica, *Drums and Colours* riflette la volontà di Walcott di sperimentare nuovamente le potenzialità linguistiche della tragedia shakespeariana ma, contemporaneamente, di aprire nuove prospettive sceniche, incentrate sullo sfruttamento del corpo e del movimento.³⁰⁹

On a stage such as this, actor and writer and director must work together constantly, and this means more freedom of conception, more flexibility of direction and more spontaneous joy from actors...I hope that our poets will be tempted to write great plays for a great stage. As for our actors I have complete confidence that they can be among the best in the world.³¹⁰

³⁰⁶Il problema relativo alla "mimicry" non è da considerarsi concluso e risolto attraverso questo breve riferimento. Nel capitolo successivo, sarà preso in esame in maniera più approfondita, laddove si presenta come tema esplicitamente riferito nel testo; allo stesso modo in *A Branch of the Blue Nile*, si tratterà dal rapporto tra Walcott e Shakespeare.

³⁰⁷T.S.Eliot "Notes on the Blank Verse of Christopher Marlowe", in *The Sacred Wood, : Essays on Poetry and Criticism*, 1922.

³⁰⁸Bruce King *Derek Walcott and West Indian Drama*, op. cit. p. 21.

³⁰⁹*Ibid.* p. 20.

³¹⁰Derek Walcott (articolo scritto per il programma di sala del Festival di Port of Spain), in Bruce King, op. cit. p. 20.

L'entusiasmo di Walcott per il grande teatro si rapporta al progetto di un'opera di portata epica come quella a lui commissionata, in cui ha cercato di armonizzare l'incisività della poesia con la capacità degli attori di interpretarla. Impulso alla scrittura e alla creazione scenica sono quindi, da un lato la passione per la lingua poetica -impostata ancora sulla tradizione classica – e dall'altro la presenza di potenzialità espressive e comunicative degli attori caraibici. Questa tendenza si unirà alla volontà di sfruttare a pieno tutte le angolazioni spaziali del palcoscenico, allo scopo di rendere il più possibile visibile la rappresentazione, sia attraverso il riferimento a immagini iconografiche, sia attraverso la spettacolarizzazione degli eventi storici inseriti in una parata carnevalesca. *Drums and Colours* è uno dei testi più lunghi di Walcott, in cui l'autore cerca di unire la tensione drammatica dei personaggi coinvolti nella storia del colonialismo e la giocosità dello spirito del Carnevale: operazione non difficile e impossibile, in quanto paradossalmente riflette l'anima lacerata e divisa del popolo caraibico.

La scena è organizzata secondo precise e dettagliate *stage directions*;

The stage is set with a centrepiece of regimental and African Drums, with the flags of Britain, Spain and Holland. In the background, a central balcony with steps leading up to it from either side of the stage. A distant bugle and drum roll, then faint sound of carnival music. The lights come up. Enter YETTE, RAM, YU, POMPEY, running led by MANO. They rummage among set properties and dress.³¹¹

Già dalla strutturazione del palcoscenico, l'autore attiva una serie di percezioni visive e sensoriali che permettono di unire la realtà coloniale – le bandiere degli imperi – , la presenza delle radici africane – i tamburi – e la dimensione del carnevale, a sua volta inserito nell'atmosfera preparatoria della scena. Suoni e immagini preannunciano la definizione della scena dell'opera: i personaggi che entrano appartengono ad un banda di attori mascherati giunti per inscenare una marcia drammatica sulla storia dei Caraibi:

MANO

Arawaks, Ashanti, Conquistadors!

Give them the bugle, Poms!

We changing the march now to "War and Rebellion!!

....

POMPEY

Is Pompey the warrior starting from today,

And I want you listen what I go' say

(*Climbing on a barrel*)

This confusion going to change to a serious play!³¹²

Il vivace scambio di battute tra gli attori introduce l'argomento della rappresentazione, creando una forte giustapposizione tra il tono ilare e giocoso dei partecipanti al carnevale e le scene successive calate nel passato. La transizione tra i due registri linguistici è fornita da Mano, capo della banda, e da un coro che funge da narratore e da presentatore del cambio della scena e del luogo:

MANO

Now I want two masks, tragedy and comedy.(...)

³¹¹Derek Walcott *Drums and Colours* in *The Haitian Trilogy*, op. cit. p. 119.

³¹²Ibid. pp. 119-120

As the figure of time and sea, I giving you these two masks, and speak the best you could, poetry and all. And everybody going to act, every blast soul going act the history of this nation.³¹³

CHORUS

Before our actors praise his triumph, Time
Slows his twin faces, farce and tragedy;
Before they march with drums and colours by
He sends me, his mace bearer, Memory.
To show the lives of four litigious men,
The rise and ebb of cause and circumstance.
For you delight, I raise them up again,
Not your judgement, but remembrance.³¹⁴

Il coro chiarisce profondamente l'intento della rappresentazione: mostrare le molteplici sfaccettature della storia nei suoi aspetti drammatici e comici. Ciò è realizzato attraverso la raffigurazione di quattro eroi storici (Cristoforo Colombo, Walter Raleigh, Touissant L'Overture e William Gordon) e delle loro vicende principali, allo scopo di rielaborare un nuovo ricordo del proprio passato. L'atteggiamento non si erge a quello di giudice delle scelte politiche e delle azioni che hanno caratterizzato la vita dei personaggi storici descritti, bensì si riconduce alla sua volontà di mostrare una "storia diversa"³¹⁵. La memoria è il mezzo per ricostruire l'identità di un popolo³¹⁶, sembra avvertire il coro, mentre il palcoscenico si traduce nel passato: nel 1499 Cristoforo Colombo è rispedito in Spagna, a Cadice, in catene per cattiva gestione della colonia di Santo Domingo e per avere, in questo modo, disobbedito agli editti della regina Isabella. La prima figura eroica della scena è quindi Colombo, ritratto nell'oscurità della nave, in disgrazia, pieno di nostalgia e amarezza per essere stato incompreso.

COLUMBUS

A little after sunset, one of my sailors
Noticed the phosphorescence of the sea,
(...)
The fears and terrors of the whale – threshed seas
Broke through my clouds now, with his cry of light!
(...)
What will they make of this world is my wonder?
Hypocrites and malefactors have wrecked my work.
(...)
I had hoped to open the green page of this sea
To be a book cartographers could read.³¹⁷

I racconti delle scoperte del Nuovo Mondo sono rivolti al giovane Paco, mezzosangue Indiano, adottato del *conquistador* Quadrado. Colombo, triste narratore delle proprie vicende, esce di scena piangendo

³¹³Ibid. p. 122

³¹⁴Ibid. p. 122.

³¹⁵La citazione è tratta dal titolo stesso del libro di Armano Gnisci, citato direttamente nel quarto capitolo.

³¹⁶Il riferimento alla memoria come mezzo per ricostruire l'identità e il passato del popolo caraibico porrebbe l'opera anche all'interno dell'ultimo gruppo analizzate nel quarto capitolo. Tuttavia, per evitare un'analisi ripetitiva, si è preferito privilegiare l'approccio sui personaggi, piuttosto che sul ruolo della memoria in questa particolare opera. La visione della storia resta comunque un elemento portante, analizzato successivamente a questo sottoparagrafo.

³¹⁷Ibid. p. 145

mentre Quadrado viene smascherato da Garcia, un marinaio, rivelando a Paco tutte le atrocità perpetrate al suo popolo, i Tainos. Similmente a Colombo, Quadrado sfida sé stesso dichiarando il suo pentimento e esprimendo una nuova saggezza:

QUADRADO

I have paid for it, I still pay for it now.

I was called the butcher, but I resign that office.³¹⁸

Nella scena successiva, Paco lavora al servizio di un mercante di schiavi. La scena si concentra sulla rappresentazione della mentalità mercantile e imperialista che ha sedotto anche Paco. Il suo unico scopo è infatti il guadagno, mentre resta indifferente verso la sofferenza del carico umano in partenza per le Indie. Significativo nella scena è l'inserimento dell'immagine dell'ebreo errante, anch'egli appartenente a un gruppo perseguitato e vittima di pregiudizi religiosi, e, per questo motivo, in fuga verso le Indie e disposto a viaggiare assieme al carico di schiavi. La figura dell'ebreo, che rimane neutrale all'interno della vicenda della scena, funge da catalizzatore in mezzo all'insensibilità dominatrice dei mercanti spagnoli e la tragedia dei deportati. Durante il passaggio, pur di salvare un bambino il cui destino è la morte, sacrifica il proprio denaro per comprarlo. Adattandosi alla mentalità capitalistica riesce in un certo senso a sconfiggerla e a sfatare un mito sul pregiudizio che lo perseguita, esprimendosi sempre in nome di Dio:

JEW (*Softly*)

The stranger that dwelleth with you, said the prophet.

Shall be unto you as one born among you,

And thou shalt love him as thyself.³¹⁹

Logorato dal desiderio di possedere denaro è invece il giovane Paco, che come Calibano e Friday assume i tratti del selvaggio che ha appreso la lingua del colonizzatore, nella fattispecie quella del denaro:

BROKER

He's from the islands, half cannibal, half Christian,

a plimp and a thief, but otherwise a quick worker.

Alla domanda dell'ebreo sulla vita nei Caraibi, Paco risponde ironicamente, mimando il linguaggio turistico, tipico di una *brochure* commerciale:

PACO

Sure! Las Indias? Fine, plenty sea, sun, green country.

Jew, Tainos, Lucayos, I come from there, beautiful.

Everything fine. You pay me first, señor?³²⁰

Il sarcasmo di Paco rimanda alla profonda consapevolezza relativa al contrasto tra il paesaggio paradisiaco e i massacri di cui è stato teatro. Contemporaneamente, mentre Garcia, a cui è affidato il

³¹⁸*Ibid.* p. 148

³¹⁹*Ibid.* p. 157

³²⁰*Ibid.* p. 155

carico di schiavi e il mercante effettuano gli ultimi controlli, Paco, infatti, riflette sul suo passato e le memorie del massacro del suo popolo:

Sometimes I wish to go back there myself, the Indies.
But I have bad memories. They say half of my people
Are left, and those are dying. (...) ³²¹

Nella scena successiva, Paco, assieme ad altri marinai e prostitute nel porto di Cadice, canta ironicamente la sua conversione al mondo del capitalismo:

*So I left my pagan paradise for civilisation's shores,
and now you know the difference 'tween
Unjust and righteous wars.* ³²²

La terza scena è interamente affidata alla rappresentazione degli schiavi e sui loro drammi personali. Mentre un re africano sta morendo, un uomo e una donna si confidano traumi e sofferenze. Il pessimismo femminile, incentrato sulla paura per il futuro dei propri figli e sulla nostalgia della terra africana, contrasta con la fede e il coraggio dell'uomo.

WOMAN SLAVE

...

This is the kind of suffering I would have honoured,
Oh God, oh God, what will happen to my sons?

MALE SLAVE

be patient. Life is very long.

WOMAN SLAVE

Africa, Guinea.

MALE SLAVE

Life is good, woman.

WOMAN SLAVE

Africa, the white birds by the river's edge at sunrise,
the clear waters over white stones, the children
Splashing in mud.

(...)

Yes. Man is a beast. Man is a beast.

(...)

MAN SLAVE

(...) I believe in God. ³²³

Dopo l'acquisto del bambino africano da parte dell'ebreo, uno schiavo uccide Garcia: l'atto di ribellione così inscenato che funge da azione premonitrice con la vera e propria rivoluzione di Haiti, conclude la scena assieme alle parole dell'ebreo rivolte al piccolo e alla platea:

...

Come stand by me; perhaps we shall be taken
But we shall find roots in the new land together.
Come, move out of this danger of the battle.
I will take care of thee, as my own son,
For we are outcasts together in one sorrow. ³²⁴

³²¹*Ibid.* p. 159

³²²*Ibid.* p. 163

³²³*Ibid.* pp. 170-172

³²⁴*Ibid.* p. 176

(Blackout)

L'immagine dell'unione tra l'ebreo e il bambino conferiscono un senso di speranza e ottimismo: l'ebreo e il nero che germinano una nuova razza e nuova cultura nel Nuovo Mondo, fondando le loro radici in esse, sono rappresentative non solo della filosofia walcottiana, ma anche della volontà di conquista di un nuovo spazio attraverso la profondità della parola, in questo caso quella espressa dall'ebreo errante. Sebbene essa si riveli carica di una nota di amaro pessimismo proiettato loro destini futuri, è accompagnato, rinforzato dall'improvviso oscuramento totale della scena, la coppia, il bambino nero e l'ebreo anziano anticipano la visione dell'autore basata sull'incontro tra mondi e culture diverse.

Il quadro successivo verte sulla rappresentazione di un'altra grande figura storica: Walter Raleigh. Mantenendo sempre una forte coesione testuale, nella scena si prevede l'incontro tra il giovane Raleigh, e Paco, ora divenuto un anziano marinaio. Passeggiando sulla spiaggia inglese, colpita dal freddo del clima inglese, il futuro esploratore resta affascinato dai racconti del vecchio marinaio, identificato come l'origine della passione esploratrice dell'eroe inglese. Raccontando dell'esistenza utopica di El Dorado, Paco pronuncia un'inquietante profezia: *If you go to Manoa, death will find you there.*³²⁵

Dopo il fatale incontro, il coro ricompare sulla scena provvedendo al necessario passaggio della sequenza temporale: nel 1617, Raleigh è diventato adulto e, come tale, è impegnato a inseguire il sogno di conquista maturato da giovane udendo le parole del vecchio marinaio. La coesione del testo, e quindi della successione delle scene, è creata del ricordo di Raleigh delle imprese di Colombo paragonato a sé stesso, e a quello di Paco.

Like me, his own impetuous, rebellious nature
Offended monarchs
(...)
I remembered my boyhood and an old dim sailor,
An old man with two worlds mixed in his blood,
And a strange prophecy which he made to me.³²⁶

Il ritratto di Raleigh si discosta dall'immagine tipica dell'eroe: è malato, e la sua condizione è resa ancora più triste dall'improvvisa morte del figlio, in navigazione con lui:

So late I heard thee playing on the lute;
Now these poor fingers, that should pluck a viol,
Are cold as this sword that I place in them.
There he lies, on the unknown world, my son³²⁷

L'immagine è dimessa, ma le sue parole restano quelle degne di un eroe, rieccheggiano il monologo di Amleto, attraverso il riferimento alla terra sconosciuta, *unknown world* e *undiscovered country*. Il suo tono permette di intravedere in Raleigh l'archetipo del colonizzatore e del conquistatore:

These are the tributaries which I charted,
And this is the fort which we assault tomorrow.
We are sure our prisoner, Governor de Berrio,

³²⁵*Ibid.* p. 185

³²⁶*Ibid.* p. 188, p. 190.

³²⁷*Ibid.* p. 203

Knows something of the site of this great city.³²⁸

Nel dialogo con Berrio, governatore spagnolo di Trinidad, Raleigh si configura come lo stratega di una potenza in lotta perenne con quella rivale, per definire lo scacchiere coloniale.

Le potenze si attaccano ma restano sullo stesso piano: il loro scopo è la ricchezza e la conquista territoriale. Tuttavia, anche di fronte a questi grandi progetti, Raleigh perde, ritornando ad essere un uomo e un padre sconfitto nella vita. Dopo l'intermezzo, in cui ricompare la banda del Carnevale, Raleigh è rappresentato nella torre di Londra, prima della sua decapitazione. Assistito per il suo ultimo viaggio da un sacerdote, e prima di essere prelevato dal boia, Raleigh, ricordando la profezia di Paco, pronuncia una sentenza saggia, anche se densa di amarezza:

I'll tell you this, Father, although my hermit's voice
will be drowned in the roar of wars and politics,
The only wisdom, whether of single man or nation,
Is to study the brevity of this life and love it.³²⁹

Successivamente, il coro, espletando ancora la sua funzione a livello di coesione testuale, accompagna la morte di Raleigh, commentandone il significato. La decapitazione di un uomo eroico come Walter Raleigh ha contribuito a creare la storia di una nazione e di un impero. Tuttavia la storia, nel tempo, -proprio grazie alle imprese di Raleigh -sposta la focalizzazione dall'eroe inglese per volgersi alla vicenda degli schiavi e delle loro orribili condizioni, causa principale degli impeti rivoluzionari di Haiti.

CHORUS

The blood that jets from Raleigh's severed head
Lopped like a rose when England's strength was green,
Spreads on the map its bright imperial red
To close the stain of conquest on our scene.
So Time turns now from Europe and the sea,
Revolves its gaze and shows the land itself,
Hundreds of battles past the discovery,
To the slaves' suffering and the settlers' wealth,
Until an exiled people find release,
Through revolutions of despair and love,
As human sufferings presage peace.
How shall we love, till we have known love's cost,
How praise our liberty, so lately earned,
How shall our brothers love, till we forgive?
And so to Haiti now our theme is turned.
How shall we live, till these ghosts bid us to live?³³⁰

Le parole conclusive, ma allo stesso tempo anche introduttive della nuova scena pronunciate dal coro, introducono un nuovo spazio geografico, indicato dal passaggio tra il mare e la terra, e una nuova dimensione temporale che è stata teatro di rivoluzioni di “disperazione e di amore”. L'attenzione alla sofferenza con cui si è raggiunta la libertà inducono a riflettere sulla problematica vicenda della rivoluzione, tema a cui ora il quadro scenico si vuole avvicinare; siamo infatti ad Haiti alla vigilia della

³²⁸ *Ibid.* p. 191.

³²⁹ *Ibid.* p. 214

³³⁰ *Ibid.* pp.214-215.

rivoluzione. Un gruppo di persone rappresentanti dell'alta borghesia e aristocrazia coloniale, sorseggiando vino, conversano su argomenti di vario genere passando dalle frivolezze della moda parigina, al giardinaggio e al timore di una rivolta nell'isola. Tra i personaggi – Leclerc, capo delle truppe francesi a Haiti, Calixte-Breda, proprietario terriero, Pauline Leclerc moglie del generale – spicca la figura di Anton, figlio illegittimo di Calixte-Breda; uomo diviso tra due culture, egli è ritratto come il critico consapevole delle ipocrisie e atrocità della società coloniale. Anton racconta della spettacolarizzazione delle torture perpetrate sugli schiavi neri:

The Negroes, you know, are punished in public.
They are led into his arena, as in public circus,
and then, with some brief ceremony, the theatre
commences

(...)

The most popular scene in this comic spectacle:
Gunpowder is poured into noses, ears and mouths.
Then the actors are fixed into farcical positions,
Then the powder is lit, and the victims are exploded. ³³¹

L'immagine cruenta e grottesca contrapposta all'atmosfera opulenta e ipocrita dei detentori del potere, si riflette sulla stessa identità divisa di Anton:

I am myself a division.
By the fact I am half African and half French,
I must become both spectator and victim.(...) ³³²

Il dialogo tra Pauline e Anton si concentra successivamente su uno dei servitori neri del padre, Touissant, futuro eroe della rivoluzione:

I have seen his black face tormented with division,
Between duty to his people and the love for our family. ³³³

Tristemente Anton profetizza l'esito della rivolta:

It is sad to see new countries making old mistakes.
One could hope from the past the present would be simple,
But it is sad to see only the repetition of desire. ³³⁴

Osservatore cinico dello scoppio dei disordini, esce di scena per finire assalito e ucciso dai rivoltosi. Come a dimostrare la validità della sua profezia, la scena rappresenta l'oscuramento della luna – metafora della tragedia invocata dallo stesso Anton – ed è, contemporaneamente, accompagnata dalle urla trionfanti di uno schiavo:

Let me see who you are. I have done nothing to you.
Oh God! I have your blood in me. ³³⁵

³³¹*Ibid.* p. 225

³³²*Ibid.* p. 227

³³³*Ibid.* p. 228

³³⁴*Ibid.* p. 229

³³⁵*Ibid.* p. 233

La scena successiva – la dodicesima – rappresenta il culmine della rivoluzione capeggiata da Dessalines e Christophe. Resta evidente la brama di potere e di conquista di Dessalines, mentre Christophe commenta ironicamente, quasi in senso metalinguistico, il gusto del massacro espresso da Dessalines:

DESSALINES

Up in the north two thousand whites are slaughtered.
The flame is catching in the unharvested canes,
Not only in this island, but through the Antilles.
We have sent agents to stir up this violence.
(...) It will spread
Even in the British territories. In Martinique, Guadeloupe.
CHRISTOPHE
I only wish I had your sense of theatre. (...) ³³⁶

Vittima dei giochi di potere, anche Christophe non esita a pensare di tradire Touissant, consegnandolo a Napoleone; intanto l'arrivo di Touissant mette in luce la devastazione provocata dalla loro rivolta e il senso di colpa per le violenze causate nell'isola:

CHRISTOPHE

This is new age, born like us, in blood...

TOUISSANT

yes, yes, but I hate excess.

(He washes his hands)

DESSALINES

Ho, Ha he kills ten thousand or more defenceless citizens
Who did him no arm but that their colour was wrong
And shrugs his shoulder and says he hates excess. (...) ³³⁷

La scena si conclude con l'esecuzione di Calixte-Breda, che, addossando a Touissant la colpa della morte del figlio Anton, condanna l'intero esito della guerra.

You call this compulsion, this slaughtering of children,
This dedicated erasure of any complexion?(...)
Since the day Anton died, and you abandoned him
On the white columned steps of Mal Maison,
I have pursued your great career with diligence.
I heard of how you joined the marauding armies,
Who burnt our lands and shambled the green north; ³³⁸

Il drammatico confronto tra Calixte-Breda e il suo ex servitore delinea le ragioni degli ex schiavi ma anche il cosiddetto rovescio della medaglia. La crisi prodotta in Touissant, come emerge dalle parole del proprietario terriero, sottolineando la fedeltà e l'affetto del loro rapporto passato, provocano un profondo senso di smarrimento che nasce nella consapevolezza della validità delle parole pronunciate, qualche scena prima, sia da Raleigh che dall'ebreo errante a proposito dell'inutilità della violenza. La coesione del testo di Walcott non si configura quindi soltanto nella "narrazione" delle diverse scene

³³⁶*Ibid.* p. 239

³³⁷*Ibid.* p. 242

³³⁸*Ibid.* pp. 244-245.

storiche, bensì anche nel senso dato agli avvenimenti su cui si sono basate la conquista e la rivoluzione: l'universalità dei sentimenti umani supera le ragioni della guerra e della violenza, e non c'è razza o religione che non possa diventare strumento o vittima della sete di potere umano. L'affresco si conclude con la ripresa della scena carnevalesca che si impadronisce totalmente delle ultime vicende storiche, proiettandosi nella Giamaica di inizio Ottocento, dove un proprietario terriero scaccia di casa una serva. Pochi anni dopo un gruppo di religiosi giamaicani, si incontrano clandestinamente per la diffusione del vangelo. Alla confraternita appartengono anche alcuni schiavi, tra cui compare il personaggio di Pompey, un *masquerader* della banda di Mano, ora anche appartenete alla setta segreta. Lo spirito cristiano della confraternita emerge dalla battuta riportata, con lo scopo di individuare sia la continuità con gli episodi precedenti, sia di trovare un'ulteriore conferma del giudizio dell'autore sulla rivoluzione:

DEACON SALE

The man who whips you cuts his own flesh, Aaron. For you are a piece of that man. Do not hate him. Twenty years ago, In Haiti, the slaves turned on their masters and butchered them. When the great generals of the Haitian revolution came to power, their cause was corrupted by greed. Even that great general Touissant caught the contagion of hate. ³³⁹

L'episodio si chiude con la comparsa di Pompey, personaggio centrale nelle scene conclusive, mentre l'immagine degli schiavi nella setta anticipa la loro liberazione, un anno dopo, nel 1834 grazie al British Emancipation Act.

L'ultimo personaggio dell'affresco storico, William Gordon, eroe nazionale della Giamaica è ritratto poco prima della sua impiccagione; anch'egli, come Colombo e Raleigh, è ricordato per i suoi scontri con i detentori del potere europeo. Accusato dalla regina Vittoria di avere causato la rivolta di Morant Bay nel 1865, similmente a Raleigh, poco prima di morire, riflette sui cinici meccanismi imperialisti che hanno causato la tragica storia dei Caraibi e profetizza la dura lotta del paese per raggiungere la libertà

GORDON

(...)

The history of these islands has been tragic from birth,
Their soils have been scoured, their peoples forgotten,
While the powers of Europe struggled for possession.
And when that wealth has been drained, we have been
abandoned.

L'immagine ricorda la metafora della poesia *Ruins of a Great House*, dove il senso di abbandono della grande casa coloniale in rovina simboleggia la scomparsa dall'isola dell'impero britannico le cui tracce di conquista sono ancora visibili nelle crepe dell'edificio:

Stones only, the disjuncted membra of this Great House
Whose moth-like girls are mixed with candle dust,
remain to fill the lizard's dragonish claws.

(...)

A smell of dead limes quickens in the nose
The leprosy of empire.

(...)

³³⁹*Ibid.* p. 255

A green lawn, broken by low walls of stone,
Dipped to the rivulet, and pacing, I thought next
Of men like Hawkins, Walter Raleigh, Drake,
Ancestral murders and poets (...) ³⁴⁰

Significativo è la rappresentazione poetica della rovina e del decadimento collegata alle imprese di “poeti e assassini” che hanno scritto la storia dell'impero e delle colonie. Lo sfacelo delle isole, come afferma Gordon, è conseguenza dell'avidità e incurante sfruttamento, il cui unico lascito sono polvere e desolazione. Tuttavia ciò non significa rinunciare a combattere e Gordon è pronto a sacrificare la propria vita in nome di una libertà che appare comunque difficile da raggiungere.

GORDON

If one last battle, which remains to be fought,
Means the absolute freedom and those who have suffered
With patience, faith, and humour, I shall incite the battle.
I am compelled, at the risk of hanging for that truth,
To tell this country, and these islands, the meaning of liberty(...) ³⁴¹

Nelle ultime scene, la rappresentazione è completamente diretta della banda carnevalesca di Mano. I *masqueraders* diventano rivoluzionari e Mano si trasforma nel generale della rivolta dei ribelli Maroons in Giamaica. Tra loro compare la serva cacciata, Yette, e il proprietario terriero, ora in rovina. La loro è una pantomima tragicomica della rivoluzione che si risolve con la rinascita – risurrezione effettiva sul palcoscenico – di Pompey il rivoluzionario ucciso, atto simbolico di unione spirituale di tutte le razze e le religioni, e di tutti gli uomini, eroici e comuni:

MANO

I going say all that I can quick.
In the name of the Father, Son, and Holy Ghost;
In the name of Tamoussi, Siva, Buddha, Mahomet,
Abraham,
And the multitude of names for the eternal God,
Amen. O God, this dust was once mankind and none will
listen (...)
To bury one significant fragment of this earth, no hero,
But Pompey ...Corporal Pompey, the hotheaded
shoemaker.
But Pompey was as good as any hero that pass in history, (...) ³⁴²

Il discorso funebre di Mano verte sulla percezione della rappresentazione della storia sofferente del loro popolo: la recita e il racconto/rappresentazione della storia giungono a coincidere con un momento tragico, in cui alla consapevolezza del dramma storico si sovrappone quella di trovarsi all'interno di una finzione scenica e teatrale. Il gioco metalinguistico è rinforzato dalle parole di Yette, -- che irrompe nella tristezza della battuta di Mano -- mettendo in luce una nuova visione della storia tradotta in rappresentazione teatrale:

MANO

Is only sometimes I can't bear our history, our poverty, (...)

³⁴⁰Derek Walcott *Ruins of a Great House, Mappa del nuovo mondo*, Adelphi, 1992.

³⁴¹Derek Walcott *Drums and Colours op. cit.* p. 260.

³⁴²Ibid. p. 289

RAM

We only a poor barefoot nation, small, a sprinkling of islands, with a canoe navy (...)

YETTE

All you taking this too serious, is only a play.

Pmapey boy, get off the ground, before you catch cold.³⁴³

Il messaggio espresso dell'affresco storico rappresentato sul palcoscenico si concentra nel canto finale di Pompey, dirigendo la parata del Carnevale attraverso una danza che accomuna tutti i popoli che hanno preso parte alla recita della *storia*.

No matter what you colour, now is steel and drums.

We dancing together with open arms.

Look on our stage now and you going see

*The happiness of a new country.*³⁴⁴

Carnevale e Storia si confondono e si mescolano per creare una visione creolizzata della storia stessa e, seguendo le parole della canzone di Pompey, per celebrare la gioia di una nuova nazione che rivive attraverso ciò che si percepisce assistendo allo spettacolo. Come scrive E. Baugh, l'opera termina proponendo uno stile molto diverso da quello in cui sono rappresentati i quattro eroi principali, anche se la rappresentazione dell'anti-eroe, Pompey, morente, lo rende degno dei grandi della storia. È proprio questa la funzione del Carnevale in Walcott: non una celebrazione fine a sé stessa, il cui scopo è quello di mostrare una cultura caraibica falsamente modellata su un immaginario folklorico, bensì uno strumento di narrazione e di rappresentazione teatrale della storia dei Caraibi. Come già evidenziato, la struttura dell'opera è piuttosto complessa, anche se compaiono elementi di coesione sia da un punto narrativo che scenico, attraverso l'uso di precisi oggetti come ad esempio la moneta spagnola, che percorre per intero testo e rappresentazione passando dalle mani di Quadrado a Paco al marinaio Bartolome fino a Calico, il proprietario terriero in rovina dell'ultima parte, regalato poi alla fine a Pompey. Simbolo del potere dell'imperialismo e capitalismo che hanno determinato il destino, quindi la storia dei popoli colonizzati, la moneta spagnola, è come uno spettro che “infesta” l'intero spettacolo. Nonostante la lunghezza, il testo non presenta punti di rottura (a differenza di quanto accade in *The Haitian Earth*); al contrario l'autore è riuscito a creare una “narrazione” della storia con armonia e continuità tra gli episodi raccontati e rappresentati. Per questo motivo il testo appare diviso in due grandi blocchi e ciò suggerisce una possibile divisione delle strategie rappresentative: la cornice carnevalesca, che presuppone la simulazione e il continuo riferimento ad essa, e gli avvenimenti storici rappresentati/simulati nello spazio teatrale. In questo senso la presenza della banda carnevalesca amplifica la consapevolezza da parte del pubblico e del lettore della simulazione.

Nel saggio “Simulazione a teatro”, in *La semiotica e il doppio teatrale*, Maurizio Grande definisce il meccanismo della pratica della simulazione a teatro come la sostituzione dell'immaginario culturale, tramutandosi in un “doppio rappresentato”. Il Carnevale rafforza quindi la strategia della simulazione agendo sulle vicende rappresentate, come uno specchio in cui riaffiora la realtà culturale e storica, percepita secondo nuove e diverse angolazioni.

A teatro, dunque, la simulazione gioca la scissione sul filo del raddoppiamento, sullo sdoppiamento e sull'illusione di una “verità speculare” (...)

³⁴³*Ibid.* p. 291

³⁴⁴*Ibid.* p. 293

In qualche modo, dunque, la simulazione d'attore fa da *specchio simulato*, denegato, nel senso che consente identificazioni e proiezioni *negate*, rifiutate; e ammesse solo nell'istituto di una simulazione che scava e perfora l'identità e i fantasmi del soggetto al di là dei "sostituti rappresentazionali" che doppiano il "reale"³⁴⁵

La doppia simulazione dell'opera walcottiana rende consapevoli e critici di fronte al gioco della simulazione. Se la simulazione è quindi di per sé la rivelazione di ciò che è negato e "scava" nel passato del soggetto, la percezione della simulazione rende la banda di Mano e quindi il Carnevale uno strumento che assume i tratti dello specchio che, con i suoi personaggi "marginali", svela la storia dei subalterni.

3.1.2i Dipinti e scene carnevalesche: strategie per una nuova storiografia

Partendo dalla complessa struttura dell'opera, uno dei problemi che emerge riguarda la rappresentazione della storia. Si tratta -- come già analizzato -- di un elemento cruciale data la possibilità di ri-scrittura nell'ambito della letteratura postcoloniale e, nel caso di Walcott, di una ricerca continua che coinvolge sia la lingua che la rappresentazione teatrale. La rappresentazione della storia si delinea come un'azione assolutamente centrale nel tentativo di ribaltare le visioni eurocentriche definite dall'imposizione culturale imperialista. La complessità della visione walcottiana si basa sulla consapevolezza della necessità di integrare anche gli elementi della tradizione classica in un processo di assimilazione e di fusione che supera la dicotomia colonizzato-colonizzatore, allo scopo di fornire un'immagine più veritiera possibile della complessa ricchezza della cultura dei Caraibi. Più volte citato, il saggio "The Muse of History", riflette la volontà dell'autore di giungere ad una visione mitica e non cronologica della storia.

In the New World servitude to the muse of history has produced a literature of recrimination and despair, a literature of revenge written by the descendants of slaves or a literature of remorse written by the descendants of masters. (...) The truly tough aesthetic of the New World neither explains nor forgives history.³⁴⁶

Come scrive il critico John Thieme, il saggio prende le distanze da un'impostazione storiografica che, sulle orme dell'imperialismo, ingabbia e distorce gli avvenimenti e i personaggi storici:

The Muse of History" also offers a more radical critique of the distortions of imperialist historiography by taking the view that "history" itself is a discipline which imposes a Western filter of events, because of its stress on linear, causological explanation, antipathetic to the frequently cyclic mythography of non-Western societies.³⁴⁷

Il primo passo verso un nuovo modello della storia dei Caraibi non presuppone il solo cambiamento di prospettiva "dando voce" anche a coloro che storicamente non hanno mai avuto la possibilità di parlare come gli schiavi neri deportati nelle Indie, ma deriva dall'applicazione di un nuovo metodo di rappresentare e codificare il passato. Ciò non presuppone nemmeno la rappresentazione dimessa e sofferente dei grandi eroi – ritratti nell'oscurità delle loro debolezze, ossessioni e paure. Una delle più grandi innovazioni di Walcott è data infatti dalla rappresentazione della storia come parata carnevalesca in quanto, da un lato essa permette la percezione e la visualizzazione degli eventi storici anche da parte

³⁴⁵Maurizio Grande "La Simulazione a teatro" in Giulio Ferroni, (a cura di) *La semiotica e il doppio teatrale*, Liguori, Napoli, 1981. pp. 161-186.

³⁴⁶Derek Walcott "The Muse of History", op. cit. p. 39.

³⁴⁷John Thieme *Derek Walcott*, Manchester University Press, 1999, p. 64.

di un pubblico illetterato, e dall'altro, consente di spostare la prospettiva dal centro verso il margine. Le figure eroiche infatti in *Drums and Colours* sono sempre accostate ai personaggi semplici, gli abitanti delle isole, gli enti-eroi delle opere successive, che in questo caso dirigono il carnevale e la rappresentazione scenica. Come sottolinea ancora Thieme, questo accostamento rappresenta un'importante evoluzione sia nel teatro che nella visione artistica di Walcott.

Each of the episode introduces ordinary Caribbean personages, fictional characters who displace the “heroes” from centre-stage and in so doing contribute to the formulation of a different kind of historical narrative.³⁴⁸

La fusione dei personaggi eroici con quelli del carnevale, e quella degli episodi della colonizzazione e della rivolta contribuiscono a percepire la storia in senso mitico e non secondo una scansione cronologica, sebbene il testo proponga anche questa prospettiva. Inoltre la carnevalizzazione del passato implica una rappresentazione inserita in un piano iconografico, risultando fortemente innovativa. Il mezzo teatrale – grazie alla sua struttura e caratteristiche comunicative esplorate precedentemente – si configura come lo spazio espressivo in cui sviluppare e articolare un nuovo modello storiografico, basato sulla spettacolarizzazione, sui meccanismi visuali e sonori, sulla plasticità del linguaggio e sulla possibilità di intendere la storia come racconto mitico, in cui tutto il genere umano – tutte le “razze” – possono riscoprire le proprie radici universali.

Rispondendo alle affermazioni di V.S. Naipaul sull'impossibilità di raccontare la storia delle Antille, riscontrabili in *The Middle Passage*,³⁴⁹ Walcott non solo è convinto che la storia dei Caraibi possa essere degna di narrazione, ma possa anche trasformarsi in uno strumento volto a creare nuove strategie comunicative all'interno di una visione storiografica alternativa.

I: How do you respond to V.S. Naipaul 's repeated assertion -borrowed from Trollope – that “Nothing was created in the British West Indies”?

Walcott: Perhaps it should be read the “Nothing was created *by the British* in the West Indies”(…) the desolation of poverty that exists in the Caribbean can be very depressing. The only way that one can look at it and draw anything of value from it is to have a fantastic depth of strength and belief, not in the past but in the immediate future.³⁵⁰

Si vedrà infatti nelle opere successive come questa fede e profondità si tradurranno nel messaggio e nella ricerca linguistica prodotta nelle opere di teatro di Walcott.

Sebbene questa non sia la sede per esplorare a fondo il complesso rapporto tra “narrazione” teatrale e storia, è importante sottolineare l'intento dell'autore di sfruttare le potenzialità comunicative e sceniche allo scopo di aprire nuovi orizzonti nella stessa visione storiografica. Non si tratta quindi solo di narrare la storia, ma di rivedere le modalità con cui essa è raccontata e insegnata, e quindi di considerare lo spazio della performance teatrale come momento di elaborazione, divulgazione e apprendimento di fatti storici, ovviamente all'interno di un modello di riferimento del tutto inusuale e diverso. L'iconografia e la plasticità della scena assumono un'importanza rilevante nel delineare e attivare un processo mentale legato alla memoria e quindi al passato. La cornice carnevalesca – che sarà ripresa anche in *The Joker of Seville* – permette di costruire la scena secondo criteri scenografici desunti dall'iconografia: i costumi, la maschera, la parata si integrano nella comunicazione della vicenda come segni iconici che – come quelli di un quadro – attivano un processo comunicativo non verbale ma legato all'immagine

³⁴⁸Ibid. p.1 65.

³⁴⁹V.S. Naipaul, *The Middle Passage: Impressions of Five Societies, British, French and Dutch in the West Indies*, Vintage Books, USA, 2002.

³⁵⁰Edward Hirsch “The Art of Poetry” in *Critical Perspectives*, op. cit. p. 73.

stessa. La scena carnevalesca si integra nella rappresentazione delle vicende passate, diventando un elemento integrante di un grande affresco scenico in cui parte della realtà contemporanea dei Caraibi fa da sfondo – o da cornice – al suo passato. L'architettura della scena iniziale – come risulta descritta dalle indicazioni autoriali – riflette questa volontà così come quella di spostare le figure eroiche dal centro, e senza essere marginali, di farle emergere secondo una nuova luce.

Oltre alla plasticità visiva della scena carnevalesca, Walcott punta anche all'elaborazione di scene e scenografie ricavate direttamente da dipinti. La sua passione per l'arte figurativa, in particolare per i pittori impressionisti, tra cui Cézanne, Pissarro, ma anche per i grandi maestri dell'arte rinascimentale, ci ricordano come il quadro abbia un grande valore metaforico nella poesia di Walcott; l'opera *Another Life*, ad esempio, ricalca la giovinezza del poeta e la sua stessa percezione della storia attraverso la visione di quadri:

.. the art imagery in *Another Life* helps to convey the poem's meaning partly by being counterposed against the martial imagery (soldiers, bugles, cannon smoke and battle-charges), connotative of power, of history as a saga of great battles, of victors and vanquished.³⁵¹

Per Walcott la visione del quadro come momento epifanico, che ristabilisce la memoria del poeta – quindi la propria identità, rappresenta un motivo centrale della sua poesia; tale momento può anche essere inteso come come visione estatica da cui parte la ricerca tesa verso un nuovo linguaggio artistico, come in *Tiepolo's Hound*, dove l'autore è ossessionato da un particolare -un levriero – di un affresco che Walcott non riesce a ricordare come appartenente al Tielo o al Veronese. Poco importa, in quanto quello stesso particolare si sostituirà con una nuova immagine – una nuova metafora, - quella del cane bastardo nero, simbolo del mongrelismo culturale del Caraibi, che lo porterà ad apprezzare quei quadri in cui la visione della storia appare decentrata verso il margine, e rappresentativa dei “moors” come in qualche affresco del Tiepolo o del Veronese.³⁵²

Tutto questo per chiarire un processo molto profondo e molto complesso che lega il poeta alla visione della memoria sia personale che collettiva attraverso grandi opere del passato, che in alcuni casi vengono “riscoperte” secondo un ribaltamento di prospettiva.

Walcott utilizza gli affreschi di Tiepolo per riposizionarsi all'interno della storia rimossa, e, per cancellare l' amnesia che è la vera storia del Nuovo Mondo³⁵³. Lo sguardo di Walcott- attraverso il suo linguaggio poetico - si posa dunque sulle figure “dimenticate” dei quadri del Tiepolo. Come scrive Belen Soria Clivilles in “Metaphor in Walcott” l'energia creativa della sua poesia si fonda su una riconcettualizzazione costruita attraverso la manipolazione della metafora allo scopo di contrapporsi all'ortodossia del linguaggio coloniale- derivante anche dal razionalismo illuminista kantiano - e quindi della visione della Storia, che non permette di cogliere quella verità che, al contrario, si ritrova nell'intuizione del sublime.³⁵⁴ Il pittore veneziano, allo sguardo di un individuo dall'identità divisa come Walcott, diventa anche sublime non solo perché colto intuitivamente come parte del paesaggio caraibico ma anche perché ha dato spazio all'emarginazione e al “mongrelismo” culturale, attraverso gli “Orientali” degli *Scherzi* o i “Moors” dei quadri osservati da Walcott. Nel volume dedicato a Tiepolo, Roberto Calasso analizza minuziosamente la presenza degli “Orientali” in alcuni *Scherzi* del

³⁵¹Edward Baugh “Painters and Painting in *Another Like*”, in *Critical Perspectives about Derek Walcott*, op. cit. p. 239.

³⁵² Veronese *Il banchetto di Levi*, oppure nel Tiepolo in *L'incontro tra Antonio e Cleopatra* ma ancora maggiormente in *Alessandro e Campaspe nello studio di Apelle*.

³⁵³Derek Walcott “the Muse of History” op. cit.

³⁵⁴Belen Soria Clivilles “Metaphor in Walcott”, in *Approaches to the Poetics of Derek Walcott*, a cura di Martinez- Duenas Espejio, J.M. Perez- Fernandez., Caribbean Studies, Vol. 9, New York, Edwin Mellen Press, 2001.

Tiepolo; sono figure grottesche, che “fanno paura”, misteriosi, ritratti accanto a teschi, gufi e serpenti o teste che bruciano; oltre alla prima reazione di inquietudine e di disagio, Calasso rivela come queste figure in realtà siano legate alla saggezza e all’insegnamento³⁵⁵. Accanto agli orientali compaiono, i “mulatti”, spesso ritratti come osservatori esterni, non partecipi alla storia del quadro, degli intrusi: guests at the roaring feast of Veronese,
or Tiepolo's Moors, where once we could not enter.³⁵⁶

Lo sguardo del “moor”, che nel “Banchetto di Antonio e Cleopatra” mostra riverenza e sottomissione dietro l'imponente figura della regina, in “Alessandro e Campaspe nello studio di Apelle”, si posa sul dipinto che lo stesso Tiepolo sta dipingendo. Trovandosi a fianco del pittore e osservando silenziosamente l'azione del Tiepolo, il “nero” si trova in una posizione privilegiata:

An admiring African peers from the canvas's edge
where a bare-shouldered model, Campaspe with gold hair,
sees her myth evolve. The Moor silent with privilege.
(...) we presume from the African's posture that I too am learning
both skill and conversion watching from the painting's side.³⁵⁷

Rappresentando lo sguardo “sul margine” della tela che permette di apprendere l'abilità del pittore, Walcott ha guidato il suo sguardo, quello del lettore e quello di colui che osserva il quadro, verso l'immagine invisibile dell'africano. Come osserva Silvia Albertazzi alla voce “Migrazione” in *Abbecedario Postcoloniale*, il modo di percepire dello scrittore dislocato è quello di colui che sa cogliere:

quanto è stato taciuto nel racconto del passato e di quanto viene occultato nella storia presente, secondo una doppia prospettiva, quella di chi guarda una data società dall'esterno, avendola conosciuta dall'interno, e un'altra società dall'interno, pur sentendosene profondamente esterno.³⁵⁸

In *Drums and Colours*, Walcott è già consapevole della potenza dell'espressione dell'immagine per creare una nuova visione storica. La scena che rappresenta la giovinezza di Raleigh porta lo stesso titolo del quadro di Millait *The Boyhood of Raleigh*.

Come indica anche King³⁵⁹, lo scopo dell'artista sembra quello di fare percepire al proprio pubblico l'immagine attraverso la posa e la recitazione per ampliare la percezione del passato, come in questo caso, spostando l'attenzione dal giovane Raleigh al vecchio marinaio, ritratto di spalle, il mezzosangue Paco, ora protagonista del quadro e quindi della storia. Anche se non si tratta di un dato esplicitato, è possibile riscontrare altre analogie tra la rappresentazione scenica in *Drums and Colours* e immagini di quadri. L'ammiraglio Colombo è infatti sempre rappresentato nell'oscurità, tanto da invocare spesso la luce. La scena è in parte strutturata sulla contrapposizione tra luce e oscurità, che avvolgono la figura dell'ammiraglio prigioniero, come in dipinto di Karl Theodor von Piloty, in cui al buio, che avvolge della figura del navigatore genovese e dell'imbarcazione, si contrappone la forte luminosità della mappa

³⁵⁵Roberto Calasso *Il rosa Tiepolo*, Milano, Adelphi, 2006.

³⁵⁶Derek Walcott *Tiepolo's Hound*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000, p. 157.

³⁵⁷*Ibid.* p. 129.

³⁵⁸Silvia Albertazzi, *Abbecedario Postcoloniale*, Macerata, Quodilibet, 2002, p. 126.

³⁵⁹Bruce King, *Derek Walcott and West Indian Drama*, op. cit. p. 305.

della rotta nelle mani di Colombo. Quello che emerge è lo stretto legame tra il linguaggio poetico e il linguaggio iconografico e come quest'ultimo abbia prodotto risultati visibili nella lingua walcottiana:

His gift emerged instead in the multiple facets of metaphor, in language as physical as what it described. Horace's critical observation, *ut pictura poesis*, Walcott made into a conduit for painting to nourish his poetry, in the character of his image making, his visual imagination, as well as his sense of line and composition.³⁶⁰

Nel teatro, in particolare grazie alla disponibilità di molteplici segni visuali e linguistici, esiste un forte rapporto tra iconografia e rappresentazione scenica. In Walcott questo tipo di rapporto appare consolidato nel linguaggio teatrale (strettamente legato a quello delle sue poesie) e si tramuta in uno strumento vivo e concreto per la rappresentazione della storia e la formulazione di una nuova storiografia. La plasticità dello spazio scenico e dei diversi segni teatrali permettono di creare dei veri e propri affreschi— come *Drums and Colours* —, in cui l'interazione di molteplici codici comunicativi (la lingua, l'iconografia, la danza e il canto) sviluppa una metodo innovativo finalizzato a delineare la storia del Caraibi inserita in una prospettiva mitica, interrazziale e interculturale.

3.1.3 *The Haitian Earth*

Nel caso della rivolta del 1857, la verità è che la brutale risposta del potere in carica ebbe come risultato alcuni significativi cambiamenti della vita politica indiana. La travolgente vittoria britannica fu decisiva nel convincere una maggioranza di indiani dell'inutilità di opporsi all'impero con le armi. Un consenso che spinse molti della successiva generazione di militanti anti-colonialisti a imboccare una strada parlamentare e costituzionale, creando le premesse di resistenza non-violenza del Mahatma Gandhi.³⁶¹

L'opera, scritta su commissione dal governo di St. Lucia nel 1984, in occasione della celebrazione dei 150 anni di libertà dalla schiavitù, è considerata l'elaborazione più completa della storia rivoluzionaria dei Caraibi. Se *Henri Christophe* aveva già messo in luce la polemica contro i metodi dei rivoluzionari e *Drums and Colours* cercava di integrare la storia dei grandi con quella degli *ordinary men* caraibici, proponendo una visione in cui emergevano le motivazioni degli schiavi, *The Haitian Earth* si concentra sulle vicende quotidiane di due personaggi - già presenti in *Drums and Colours*, Yette e Pompey- i cui destini si intrecciano con quello dei capi rivoluzionari, Touissant, Dessalines e Christophe. I numerosi personaggi che animano il testo e la scena riprendono dunque quelli già presenti nell'episodio storico sulla Rivoluzione in *Drums and Colours*, con un'attenzione sempre maggiore alle vicende dei subalterni.

La rappresentazione del 1984 fu realizzata all'aperto in uno scenario perfetto, a giudicare da quanto scrive Bruce King:

...the historic military barracks on the Morne, the hill towering over Castries which provides a magnificent panoramic view of the harbour and the city. The open air city could seat 300, a courtyard was the playing area backed by wings originally constructed by the French and English armies. Across the street there is a row of ruined guardrooms used for the rear wall of the amphitheatre. The audience sat on folding chairs.³⁶²

La descrizione dello spazio della prima rappresentazione è significativo in quanto rivela una delle caratteristiche della ricerca artistica walcottiana, che tenderà a svilupparsi maggiormente nelle opere successive fino a *The Odyssey*, in cui l'autore ha cercato di armonizzare le scene derivanti dal testo con

³⁶⁰Robert Bensen "The Painter as a Poet: Derek Walcott's *Midsummer*" in *Critical Perspectives*, op. cit. p. 336.

³⁶¹Amitav Gosh *Circostanze Incendiarie* (trad. it. di *Incendiary Circumstances*), Neri Pozza, Vicenza 2006. p. 45.

³⁶²Bruce King, *Derek Walcott and West Indian Drama*, op. cit. p. 325.

lo sfruttamento dello spazio naturale. Il sincretismo a cui giungerà Walcott – in alcuni casi – comprenderà anche l'utilizzo di elementi naturali e “paesaggistici” inseriti nello spazio scenico. Elemento importante in quanto il *landscape* caraibico assume un valore simbolico di ritorno e di rinascita dopo un processo di assimilazione attraverso l'esperienza diasporica e l'esilio. Non si può dimenticare infatti che l'opera – pur essendo inclusa in questa sezione – per ragioni di coesione tematica, appartiene ad una fase successiva in cui l'autore ha maturato diverse esperienze in campo internazionale tra cui l'incarico di professore all'università di Boston. L'opera – nonostante alcune critiche per la lunghezza del testo e per la mancanza di coesione a differenza di *Drums and Colours* – presenta una visione più “matura” e caratteristiche linguistiche decisamente opposte rispetto a quanto analizzato nelle opere precedenti. L'enfasi sulle classi subalterne giustifica l'utilizzo di una lingua popolare e distante dai toni elisabettiani di *Henri Christophe*, e, elemento caratterizzante delle opere in oggetto nel capitolo successivo, permette di creare figure femminili caratterizzate da un notevole spessore psicologico. Come scrive John Thieme:

The main action concerns itself with the psychological plights of individuals and emphasis is on ordinary Haitians (...)³⁶³

L'opera è infatti più introspettiva e sebbene si sia preferito considerarla tradizionalmente come parte della trilogia sulla Rivoluzione di Haiti, condivide caratteristiche tematiche e di pensiero con le opere che saranno in esame nel capitolo successivo. L'aspetto esistenziale ha il sopravvento su quanto già esaminato nell'ambito della storia e delle rivolte. Il giudizio di Walcott – a distanza di anni – non è cambiato: la violenza, anche se dei neri, non può mai essere giustificata, ancora meno in quest'opera dove l'attenzione è completamente rivolta alle persone semplici. La maturazione dell'opera e della visione di Walcott in rapporto alla storia dei Caraibi è – secondo George Odum, membro dell'Arts Guild di St. Lucia – visibile in *The Haitian Earth* come la sintesi di quanto sviluppato con le opere precedenti. Partendo dai presupposti del modello hegeliano, la rivoluzione di Haiti come è rappresentata in *Henri Christophe* è la “tesi”, l’“antitesi” è racchiusa nel tradimento dei generali rivoluzionari neri, atteggiamento enfatizzato dalla visione storica elaborata in *Drums and Colours*. La sintesi prodotta nell'opera degli anni ottanta si delinea come evoluzione e emancipazione interiore degli schiavi spodestati, nel riconoscimento del valore dei sentimenti e della propria terra.³⁶⁴

In realtà si tratta di un percorso già elaborato diversi anni prima nelle opere “caraibiche” di cui si parlerà a breve, opere in cui poveri e semplici anti-eroi sconfiggono il male, inteso come brama di potere imperialista, per giungere ad una consapevolezza spirituale che si basa sul recupero di un'identità originale, in quanto ibrida, e sull'importanza dello proprio spazio come luogo di rinascita e di ricongiungimento con Dio. In quest'opera la rivoluzione è uno sfondo di malvagità – come lo sarà il diavolo mascherato di *Ti-Jean and His Brothers* – che, anche se tragicamente, crea i presupposti di una nuova visione di libertà e emancipazione.

L'intreccio riprende la storia della rivoluzione ampliando l'episodio elaborato in *Drums and Colours*, precisamente dalla nona alla dodicesima scena; oltre ai personaggi indicati compaiono quindi Calixte-Breda, Anton, Leclerc, e Napoleone nella scena 23, trasportata in Francia. E' in questa occasione che compare il dittatore mentre, urlando a Leclerc, infuria contro lo sviluppo della rivolta e Touissant:

Who is this man? This gilded African? These are your orders “general Leclerc, follow your instructions exactly, and the moment you have rid yourself of Touissant, Christophe, Dessalines and the principal brigands, and the masses of blacks

³⁶³John Thieme *Derek Walcott, op. cit.* p. 146.

³⁶⁴Bruce King, *Derek Walcott and West Indian Drama, op. cit.* p. 327.

have been disarmed, send over to the continents all the blacks and mulattos who have played a role in the civil troubles...Rid us of these gilded Africans and we shall have nothing more to wish".³⁶⁵

Le parole di Napoleone rivelano l'atteggiamento di completa chiusura e intolleranza nei confronti di "africani dorati" e "bastardi" che hanno osato opporsi alla potenza europea. Con queste parole si chiude il primo atto dell'opera composta da 23 scene. Come hanno sottolineato molti critici, le scene si avvicendano molto rapidamente. I cambi di scena sono frequenti e repentini; più volte la scena non include dialoghi e nemmeno scambi di battute come nella scena 13 realizzata solo dalla presenza di un attore e dai suoi movimenti indicati dalle *stage directions*.

Scene 13

Interior. The mansion; morning streaks the window. ANTON, *dressed for the day's work, comes down to breakfast. He senses something. He draws near the breakfast table, which is set with cutlery, crystal, excessively, so, and as he draws slowly near his seat:*

he sees a white rooster, headless, and next to it a knife in a napkin.

Scene 14

...³⁶⁶

Caratteristica di questo testo è la descrizione testuale dettagliata delle molteplici scene. L'esempio infatti riprende molte altre simili indicazioni strutturate dall'autore sia per gli spazi interni che esterni. Come anticipato, man mano che si procede verso la fine del primo atto, coincidente con lo scoppio della rivolta e della presa di potere di Touissant, le scene cambiano velocemente e frequentemente quasi come se fossero parte di un montaggio cinematografico. Criticato negativamente da alcuni³⁶⁷, la tendenza caotica della messa in scena riflette tuttavia il disordine e il senso di anarchia di Haiti alla vigilia e durante la rivoluzione nel tentativo di coniugare la brama di vendetta e le ambizioni dei capi neri e le conseguenze sulla persone che vivono le loro battaglie quotidiane. La citazione della scena permette di individuare ancora Anton come il personaggio diviso spiritualmente come nell'opera precedente; osservatore della tragedia che lo circonda, Anton agisce come simbolo inerte dell'artista fallito, incapace di agire ma anche di creare in un mondo fatto di violenza:

ANTON

In a time when the reek of massacre
Is every napkin, when the stench of sweat
Floats over the dinner linen from the compounds,
I'm tempted to write out my thought, but thought
Is like a thicket without a clearing,
And I begin, then my wrist is paralysed.
I look at my hand and I abhor my own colour;
It is mixed, a compound, like the colour of the earth.
And I put my pen aside, and I live apart
From thought. I have read all of them,
Rousseau, Voltaire, but it is as if I'm not entitled
To thought, to ideas. Entitlement, entitlement,
Enlightenment, enlightenment. White
Is the colour of thought, black of action.
I'm paralysed, madame, between thought and

³⁶⁵Derek Walcott *The Haitian Earth in The Haitian Trilogy*, *op. cit.* pp. 375-376.

³⁶⁶Ibid. p. 344.

³⁶⁷John Thieme, *Derek Walcott*, *op. cit.* p. 148

action

Perhaps I should not be a writer but a soldier.

Perhaps I should not be there with them. A bastard. ³⁶⁸

Dialogando con la baronessa de Rouvray, un'aristocratica francese in visita a Haiti, Anton confessa la sua lacerazione interiore derivante dall'impossibilità di creare, non solo per l'incertezza causata dai disordini sociali ma anche per il senso di inadeguatezza che il suo sangue misto rappresenta. Il mondo della cultura e del pensiero è prerogativa dei bianchi e, giocando con le parole, egli avverte di non avere il "titolo" per appartenere alla rivoluzione filosofica degli illuministi. Anton potrebbe prendere parte alla rivoluzione dei neri, basata esclusivamente sull'azione, ma sente la paralisi causata dall'essere tra due mondi e due culture e dell'incapacità di prendere una posizione. Personaggio ambiguo e doppio, che anticipa il Victor De Lafontaine di *The Last Carnival*, artista fallito emulatore di Watteau e proprietario terriero, Anton non riesce né a trarre vantaggio dall'ibridismo, né a riconoscere l'originalità della sua identità creola. La mancata accettazione di questa dimensione lo porta alla paralisi e, alla fine, alla morte, condanna ineluttabile dello stesso autore che – al contrario – ha sfruttato creativamente i fantasmi che perseguitano Anton.

Causa dell'inquietudine di Anton rimane sempre la situazione politica; mentre lo avvolge la paralisi, Dessalines, Christophe e Touissant si trasformano da schiavi e servitori in capi rivoluzionari. Interessante in *The Haitian Earth* resta il ribaltamento del linguaggio e l'enfasi data alla gestualità di Christophe e Dessalines rispetto a *Henri Christophe*:

CHRISTOPHE

Tell me more Excellency.

I am here to learn, mulatto.

Because the French they know you!

They know that dealing with monkeys,

Monkeys with foulards, you don't want to be free,

You just don't want to be black. Right?³⁶⁹

Oltre all'evidente cambio di registro e di tono, Christophe, reagendo all'insulto di Vastey ("ape...you illiterate black ape"), riprende il rapporto di Makak e Corporal Lestrade in *Dream on Monkey Mountain*, identificando il mulatto con il potere coloniale e la paura di essere nero.

La scena 22 riprende il dialogo tra Touissant, Dessalines e Christophe sviluppato in *Drums and Colours*, snellendo ulteriormente le battute o modificando alcune parti nella scelta del lessico:

TOUISSANT

(washing his hands)

I hate excess

DESSALINES

Ho, ha, he kills ten thousand mulatto citizens

And shrugs his shoulders and says he hates excess!

I love this hypocrite !³⁷⁰

³⁶⁸Ibid. pp. 305-306.

³⁶⁹Ibid. p. 319.

³⁷⁰Ibid. p. 365.

Similmente nel confronto tra Calixte-Breda e Touissant, Walcott propone lo stesso scambio di battute in cui il generale nero ricorda le sofferenze e le atrocità subite dagli schiavi:

TOUISSANT

And do not speak to me of God, monsieur; right now
I cannot think of God. Where was God in those years
When we were whipped and forced to eat our excrement,
Were peeled alive, pestered with carnivorous ants.
Where was God?³⁷¹

TOUISSANT

God. Do not speak to me of God, Monsieur Calixte.
I cannot think of God. Where was God in those years
When we were shipped and forced to bear our excrement,
Were peeled alive, pestered with cannibal ants.
Where was God?³⁷²

All'attenuazione della violenza verbale di Touissant non corrisponde un maggior buon senso; Calixte-Breda, come da copione, viene barbaramente ucciso, unica preoccupazione è quella di essere sepolto in maniera degna.

Il secondo atto amplia la rappresentazione del tradimento che coincide con la cattura di Touissant e con il suo trasferimento in Francia si delinea anche il suo pentimento e, riprendendo la dinamica del sogno rivoluzionario esplorato in *Dream on Monkey Mountain*, Touissant rivela l'inconsistenza del suo atto:

TOUISSANT

I am not the Commander General.
My name is François- Dominique Touissant,
I am a coachman. I was employed under the kind care
Of Monsieur Calixte-Breda I also suffer from...
hallucinations, ...
(...)
And I have had, Doctor, this persistent dream
That all slaves, brothers, African, whatever
Would follow me, this coachman, towards...towards...
towards...³⁷³

Come si vedrà, analizzando *Dream on Monkey Mountain*, l'atto rivoluzionario per Makak – il personaggio principale della vicenda – si traduce in un sogno destinato a trasmettere il fallimento di chi vuole emulare i metodi repressivi dell'imperialismo. Ristabilita la sua identità e l'accettazione di essa, Touissant redime sé stesso, a differenza di Dessalines e Christophe, inconsapevoli pedine del potere europeo.

³⁷¹Derek Walcott *Drums and Colours*, op. cit. p. 246.

³⁷²Derek Walcott *The Haitian Earth*, op. cit. p. 366.

³⁷³Ibid. pp. 394-395.

3.1.3i La rivoluzione femminile: il corpo e la danza

La vera rivoluzione non è quella dei capi della rivolta; questo messaggio era già abbastanza evidente nell'opera giovanile di stampo shakespeariano. *The Haitian Earth* nasce dopo la grande maturazione artistica e teatrale prodotta con *Dream on Mountain*, che denuncia definitivamente ogni pretesa di presa di potere e di rivendicazione da parte dei neri. La rivoluzione concepita dall'autore sarà completamente interna al linguaggio artistico e scenico; così in questa opera si concede un ulteriore sviluppo al ribaltamento dei ruoli nello spazio di un teatro postcoloniale: la possibilità di articolare la propria storia e identità non è riferita solo al personaggio e all'attore "nero", ma anche alla figura femminile, entrambi corpi e quindi segni di un nuovo teatro. Accanto alle vicende politiche, Walcott sviluppa la storia d'amore tra Pompey e Yette. La donna, un' ex prostituta mulatta, riceve in eredità un appezzamento di terreno e di conseguenza si dedica al lavoro agricolo. L'identificazione tra la donna e la terra come unica ricchezza dell'isola e possibilità di rigenerazione per Pompey, rappresentano il nucleo di una vera rivoluzione. Nella terra Yette ritrova la sua dignità:

YETTE:

...Not in bed but in the earth,
trying to plant something. (...) ³⁷⁴

I glad. The white part of me is the town.
The black part of me is the country.
But the place coming well, and I thank you. ³⁷⁵

Ringraziando Pompey che le offre aiuto nei campi, Yette riconosce che è sempre la terra che fornisce la ragione dell'idillio tra i due personaggi e consolida il legame con il loro spazio naturale:

YETTE

Is so nice here. I will never go back.
I can't believe that over on these hills
Niggers killing each other, people dying...
is so quiet and happy here. (...) ³⁷⁶

Il senso di appartenenza alla terra li esclude dal delirio del massacro rivoluzionario mentre i due personaggi si radicano sempre di più nella terra:

POMPEY

Why I want you? Because I want to see you with your arms
brown and shining picking the corn that will die if do
not come. (...) Because it is the time
of peace. The war will finish.
(...) you and I , we is Haiti, Yette. ³⁷⁷

Riconosciuti come i veri vincitori della vicenda, Yette e Pompey si estraniavano sempre di più dallo sfondo politico per addentrarsi nella rappresentazione della vera anima caraibica. Il loro incontro, inciso

³⁷⁴Ibid. p. 334.

³⁷⁵Ibid. p. 355.

³⁷⁶Ibid. p. 356.

³⁷⁷Ibid. p. 386.

nella terra di Haiti, si consolida nella danza. Nella scena 11, Pompey, prima di incontrare Yette si esibisce in una danza festosa, mentre poco dopo è lo stesso ritmo che permette il primo approccio con la donna. Pompey si delinea come fisicità pura, la forza opposta al pensiero, il linguaggio del corpo che si integra con la bellezza della parola e della musica nel teatro walcottiano. Non è un personaggio completo, e come tale necessita di una metà che lo rende segno corporeo e “comunicativo” nel nuovo spazio teatrale di Walcott. Rivolgendosi a Touissant, Pompey, infatti dichiara:

POMPEY

'Ous pas kai danser? All you do is read .

day and night read..

My head. I wish I could put something in my head.

No education. That is why I am so.

You know. Woman. Good time. That's why. Dancing.

(...)³⁷⁸

La fisicità di Pompey si completa con la spiritualità di Yette. Stuprata da Dessalines -- atto simbolico di conferma di un potere labile nelle mani di un re illetterato e brutale -- Yette si vendica compiendo un rito voodoo contro Christophe, complice del violentatore della donna, dei massacri ai danni della popolazione. La descrizione del rito è sviluppata attraverso una scena “muta”, simile a quella in cui compariva Anton, anch'essa specchio dei rituali folklorici del luogo:

Scene 16

*belle Maison. 1820. A Room. YETTE rises out of bed and goes to a chest of drawers, one of which she pulls out carefully, so as not to wake POMPEY. (...) She brings out an object from the bottom of the drawer. It is an effigy of CHRISTOPHE, dollsize, in coronation robes and with a crown. (...) Yette places a crucifix next to the doll king. She dips the pin into the paste. She heats and turns the long, sharp pin slowly in the flame. (...) Fade-out.*³⁷⁹

Vittima e carnefice dell'ansia di potere di Dessalines e Christophe, Yette, sebbene condannata a morte, gli infligge una pena eterna: il suo rito magico e il suo sguardo prima di morire rappresentano un inferno eterno a cui il rivoluzionario è condannato. Il rifiuto della politica dei “rivoluzionari” omologati ai capi europei, rappresenta la volontà della gente di Haiti, così come il sacrificio di Yette rende il suo personaggio degno di quello di una grande eroina. Il fatto che sia una donna è doppiamente significativo. Non solo è il completamento di un doppio maschile che rappresenta la fisicità della cultura caraibica, e non solo incarna l'anima del *Black magic* della cultura locale di Haiti, ma, in tal senso, rappresenta anche il segno “teatrale” che permette un ribaltamento delle prospettive e una “riformulazione dei significati culturali dominanti”, citando le parole di Cristina Demaria. Il corpo dell'attore nero e il corpo femminile, nel teatro post-coloniale, agiscono come segni comunicativi visibili il cui scopo è quello di ribaltare il ruolo dei rapporti tra colonizzati e colonizzatori. In questo caso, il corpo di Yette agisce come metafora della colonizzazione: da “prostituito”, nel senso di “colonizzato” diventa proprietà della donna, azione che coincide con il suo attaccamento alla terra, intesa come ri-appropriazione del proprio corpo. Lo stupro, tuttavia, simboleggia l'atto di violenza non più come prerogativa del colonizzatore bianco, bensì come atto rappresentativo della violenza folle e insensata dei rivoluzionari, che si appropriano del territorio come del corpo di Yette. A proposito della violenza fisica è opportuno approfondire: Gilbert and Tompkins scrivono come lo stupro sia spesso

³⁷⁸*Ibid.* p. 340.

³⁷⁹*Ibid.* p. 427.

stato rappresentato nel teatro come metafora della violazione e dello sfruttamento della terra, condizione che si rafforza in Walcott poiché Yette è immediatamente identificata con la terra. Il messaggio di Walcott contro il sistema rivoluzionario si sviluppa utilizzando un motivo fondamentale del teatro post-coloniale, quello dello stupro, anche se non più riferito alla violenza dei bianchi, bensì a quella degli abitanti dell'isola verso i loro connazionali più deboli. Attraverso lo stupro Walcott inscena l'ambiguità del concetto di libertà rivoluzionaria e mette in crisi la dicotomia tra il colonizzatore e il colonizzato. Il corpo di Yette come segno linguistico, permette infatti di riflettere sui rapporti interrazziali interni delle isole, in senso interculturale e sulle difficoltà che emergono all'interno di tali relazioni. A differenza della preponderanza di figure maschili che emergono in queste opere, nella fase successiva, l'autore considera il ruolo della donna in senso cruciale sia in ambito postcoloniale che in quello inter- e multiculturale. *The Haitian Earth*, testo drammatico del 1984, appartiene a questa tendenza e la figura della donna ha un ruolo non solo tematico ma è anche funzionale nella concezione stessa del teatro di Walcott. Il corpo della donna, come già ribadito, al pari di quello dell'attore-personaggio nero e di colore, ha il valore di concedere un ribaltamento delle prospettive e dei ruoli sociali in una realtà ibrida e creolizzata. Yette incarna la figura della donna liberatrice, che nonostante lo stupro riesce a vendicarsi. La ragione deriva dalla sua riscoperta di un forte legame con la terra di Haiti, considerando che l'attaccamento al proprio spazio nativo, nelle opere di Walcott, si delinea come valore fondamentale per tutti coloro che popolano le terre caraibiche; in secondo luogo, proprio in questa scoperta e tramite il rito magico, si sviluppa in Yette, l'anima della strega, ovvero della donna che grazie a poteri magici riesce a manipolare la realtà. La strega è un personaggio carico di implicazioni negative, sin dall'antichità e in particolare nel teatro inglese – anche in Shakespeare, in *Macbeth* e persino nel personaggio femminile in *The Taming of the Shrew* – fino all'immagine di Abigail creata da Arthur Miller in *The Crucible*, la donna-strega apre in maniera netta e preponderante uno spazio di inquietudine e di ribaltamento delle certezze e dell'ordine attraverso la messa in scena teatrale.³⁸⁰ Yette è, al contrario, una figura di donna positiva e incarna la possibilità di redenzione dell'immagine dell'identità caraibica. In questo modo, Walcott rivoluziona i tradizionali ruoli femminili, consolidati da numerose immagini letterarie, in cui la figura femminile appare come angelica oppure, all'opposto, come incarnazione diabolica. Yette non è malvagia e nemmeno demoniaca, è semplicemente vittima di giochi di potere. Il legame con la terra e il ripudio della prostituzione la rendono un personaggio positivo; come donna di colore, Yette, produce l'unica vera azione rivoluzionaria possibile per l'autore, anche se è trattata e condannata come una qualsiasi strega. E' proprio da questa considerazione che si intuisce la “rivoluzione” realizzata anche dall'autore stesso: il cambiamento autentico e profondo non è causato dall'ingiusta vendetta dei capi rivoluzionari, ma da una donna nera, ex-prostituta e strega, simbolo, in parte, dell'anima ibrida e lacerata del suo stesso popolo. Yette è, quindi, una figura centrale e dominante; la sua sconfitta – nella vicenda impiccata come nella vera caccia alle streghe - è in realtà una vittoria sul palcoscenico, simboleggiando l'anima e il nutrimento della nuova e vera terra di Haiti e il recupero di un corpo femminile che- sebbene stuprato - trasmette, nello spazio della scena, il nuovo modo di concepire la storia e l'identità dei Caraibi:

POMPEY:

(...)

Ah. Yette, *chérie*, i took your body down

To give enterrement in the Haitian earth.

You will turn into grass in a high wind,

You will have no regiments but the waving canes,

³⁸⁰Francesca Contin “Streghe nel teatro rinascimentale inglese” in *Antropos* 2005, Vol. 1 n. 1, 17-20.

You will be a country woman with a basket
Walking down a red road in the high mountains.³⁸¹

Il sipario si chiude e le parole di Pompey celebrano una terra caraibica che vive di un'unica vera rivoluzione: quella di Yette.

3.2 Gli anti-eroi: parabole di vita caraibica

**no one had yet written of this landscape
that it was possible, though there were sounds
given tonits varietis of wood;**

**the *bois-cano* responded to its echo
when the axe spoke, weeds ran up to the knee
like bastard children, hiding in their names,
....
trees and men
laboured assiduously, silently to become**

**whatever their given sounds resembled,
ironwood, logwood-heart, golden apples, cedars,
and were nearly**

**Ironwood, logwood heart, golden apples, cedars,
men.³⁸²**

Le opere trattate in questa seconda parte presentano tutte un background caraibico comune. Sono ambientate su un' isola dei Caraibi che potrebbe essere la St. Lucia dell'autore, i personaggi sono tutti "locali", le situazioni sono legate alle caratteristiche del luogo e soprattutto la lingua vuole rappresentare la parlata specifica delle Antille, un inglese intercalato a parole francesi, e ad altre parole con suoni diversi. L'effetto è quello di rappresentare la realtà dei Tropici, con tutta la sua "tristezza" legata alla povertà, alla ricerca d'identità e alle inevitabili conseguenze epistemologiche lasciate dalla colonizzazione.

3.2.1 *The Sea at Dauphin*

L'esperienza tragica del protagonista di quest'opera, Afa, si dipana nell'isola natale di Walcott. St. Lucia. Come scrive J. Stone appartiene alla trilogia di testi teatrali ambientati nel luogo nativo dell'autore, in cui compare l'altra opera di Walcott, pubblicata e rappresentata a teatro, *Malcochon, or Six in the Rain*, e l'opera inedita *Jourmad*.³⁸³ La concentrazione spaziale, quasi a volere seguire una delle unità aristoteliche, si rapporta all'unità tematica: la vita ai margini di un povero pescatore, segnata

³⁸¹ *Ibid.* p. 434.

³⁸² Derek Walcott *Another Life*, Farrar Straus & Giroux, New York, 1973

³⁸³ Judy Stone, *op. cit.* p. 99.

inesorabilmente dalla povertà e da una lotta, persa in partenza, con la potenza e la malvagità del mare. *The Sea at Dauphin* si snoda attraverso la dolorosa storia di Afa e Houna, che vuole mostrare l'impotenza umana di fronte alla natura e la percezione soggettiva degli ideali. La funzione parabolica della storia – che ha come culmine la morte di Houna e la rabbia di Afa – rende il pubblico e il lettore consapevoli dell'importanza della propria lotta quotidiana e dell'orgoglio che accompagna ogni uomo nel percorso che sceglie e in cui crede. L'uomo non può opporsi a Dio e alla natura, ma può mostrare ciò in cui ha fede e, con esso, il proprio coraggio. Le immagini speculari di Afa e Houna mostrano l'ambivalenza della scelta assieme alla profondità spirituale di entrambi. Definita da Stone un "saggio esistenziale", l'opera, come analizzeremo meglio in seguito, contiene chiari elementi postcoloniali, mentre l'autore costruisce una storia lineare dal un punto di vista cronologico e spaziale, allo scopo di esprimere un messaggio preciso e intenso.

3.2.1i Postcolonialismo: spazio, linguaggio e caratterizzazione dei personaggi

Rappresentata per la prima volta nel 1954, a Port of Spain, Trinidad, grazie al contributo di Errol Hill, e alla pubblicazione dei *Caribbean Plays*, copioni di testi appositamente studiati per la compagnia teatrale, *The Sea at Duaphin* non fu accolta positivamente dalla critica. Come riporta King, il titolo di una recensione indicava che l'opera era "Not the Stuff for a West Indian Theatre"³⁸⁴.

L'assoluta originalità e il coraggio di Walcott nel presentare la violenza dell'ambiente e il degrado sociale della sua terra potevano scontrarsi con la volontà di trasmettere un'immagine delle Antille gioiosa e accogliente, secondo i piani dell'industria del turismo. Non si trattava ovviamente dell'intento di Walcott. Nello spazio dormiente e caldo dei tropici, nella luce crepuscolare di una nuova civiltà si agitavano venti di sofferenza calmati solo da impercettibili sogni di speranza. E' una parabola pessimista, sull'inesorabilità della debolezza umana, degna di una tragedia greca con tutta la sua amarezza contenuta in una dolorosa riflessione filosofica.

La storia sia delinea attraverso un intreccio lineare e la creazione del mondo possibile è radicato nella realtà dell'isola. Il forte realismo e il richiamo ad un contesto concreto di lavoro quotidiano creano un altrettanto forte impatto comunicativo con il pubblico e/o il lettore nativo in quanto il referente culturale è immediato nella sua mente. Si tratta dell'isola descritta e rappresentata attraverso le sue caratteristiche più inospitali e negative.

A windward island in the West Indies, on its nerve-wracked Atlantic coast(...)³⁸⁵

La didascalia iniziale dell'opera apre il testo e definisce la scena in maniera dettagliata. La precisazione relativamente all'isola "windward", che geograficamente corrisponde al gruppo di isole dei Caraibi a cui appartiene anche St. Lucia, può far supporre che l'isola immaginata dall'autore sia il suo luogo nativo. L'ambiente è percepito come ostile, desolato, privo di incanto; il vento e la presenza del mare sono gli unici elementi che caratterizzano il quadro rappresentato dall'autore, come continua nella didascalia.

³⁸⁴Bruce King, *op. cit.* p. 14.

³⁸⁵Derek Walcott, *The Sea at Dauphin in Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970. p. 45.

Nothing on the beach now so early, except a sail, patched square from used flour sacks, washing its slack cheeks with the wind.³⁸⁶

E' importante sottolineare la creazione di questo quadro di riferimento ambientale. L'isola tropicale che l'autore vuole rappresentare è ben lungi dall'immagine ridente e solare legata allo stereotipo delle Antille che caratterizza la modalità di giudizio della cultura occidentale. Walcott – ben consapevole di questo – non ha intenzione di sfruttare tale stereotipo, al contrario crea un referente che è percepibile dal nativo che vive e lavora sull'isola. Ciò non significa, come già appurato, che l'intento comunicativo dell'autore sia circoscritto esclusivamente al pubblico delle Antille, al contrario, attraverso quest'operazione linguistico-descrittiva cerca di spostare le modalità percettive del lettore/spettatore verso una nuova prospettiva e verso un modo diverso di concepire lo spazio caraibico. Al centro di questo spazio inquietante, si pone la figura di Afa, personaggio centrale.

...a fisherman comes down the littered beach, barefoot, wrapped in a moth-riddled sweater against the October cold, carrying a dented tin, coils of marlin twine, and a bamboo pole. He wears a cap... and pants quilted with patches ... then squints unwillingly at the bad weather.³⁸⁷

In sintonia con il paesaggio, la prima figura vivente che vi compare – un pescatore – si presenta attraverso delle privazioni: piedi nudi e vestiti stracciati, mostrando immediatamente un'ansia per ciò che determina la sua esistenza: il tempo atmosferico. Già dall'inizio, prima ancora che si percepisca il dialogo dei personaggi, si è indotti a intuire il difficile rapporto che caratterizza l'uomo e il suo ambiente. Come ci spiega l'autore, alla fine della sua dettagliata *stage direction* iniziale, questo uomo si chiama Afa, è oltre la quarantina, burbero, scontroso e pronto ad affrontare il suo duro lavoro quotidiano in un ambiente molto simile al suo carattere.

La presentazione della scena si conclude con l'introduzione di un altro pescatore, che diversamente, da Afa, affronta le difficoltà schivando il lavoro, preferendo l'oblio dell'alcol:

....Gacia, stale drunk, twice as tattered, in his old constable's cloak comes dead-footed down the beach.³⁸⁸

La particolareggiata descrizione della scena iniziale, definita dalla precisione di dettagli riferiti all'ambiente e al personaggio principale, regala al testo una particolare qualità “narrativa”. L'intento dell'autore è non solo quello di definire lo spazio in cui si svilupperà l'intreccio, ma anche quello di fare percepire al lettore la drammaticità delle condizioni degli isolani. La ricchezza e la ricerca linguistica di questo brano rivelano la volontà di Walcott di rivolgersi al lettore, e allo stesso tempo a futuri registi e attori. La doppia funzione della *stage directions*, narrativa e pratica per la messa in scena si definisce grazie ad una lingua intensa, connotativa, densa di riferimenti culturali e sociali. Il testo che apre l'opera racconta la condizione dei pescatori dell'isola utilizzando la figura di Afa che in tutta la sua solitudine, la sua miseria e le sue preoccupazioni rimanda ad un'immagine dei Tropicci triste e affamata, in linea con l'ampia riflessione di Walcott in “What the Twilight Says” sull'indigenza delle Antille. La vicenda di Afa e di Hounakin si rivela come la conseguenza del trauma della perdita e della povertà e come la riflessione sull'inesorabilità della condizione dei pescatori caraibici a causa della colonizzazione. L'introduzione descrittiva della spiaggia in cui sopraggiungono Afa e Gacia apre l'unica scena che caratterizza l'opera. Come vedremo non esiste per Walcott una regola unica che struttura i suoi testi e quindi la messa in scena delle sue opere teatrali. La struttura che regola la divisione in atti e scene è

³⁸⁶Ibid. p.45.

³⁸⁷Ibid. p. 45

³⁸⁸Ibid. p.45.

variabile a seconda dell'opera. Quest'opera non prevede pause, né interruzioni. La vicenda parabolica di Afa, simbolo della sofferenza degli abitanti dell'isola, deve essere rappresentata come un unico atto non essendoci possibilità di scampo per uomini, il cui destino è segnato da un ritmo naturale creato dalla presenza del mare e dallo spazio dell'isola. La storia si sviluppa rappresentando lo scontro tra Afa e la sua quotidianità in cui interagiscono la forza dell'oceano, la tragedia del vecchio Hounakin, l'urlo di ribellione dello stesso protagonista, ovvero il punto parabolico da cui Afa ridiscende per tornare a quello di partenza: davanti al mare, sulla spiaggia con Gacia, intento alla preparazione della barca per la pesca. Punto di partenza e d'arrivo della storia coincidono, per mostrare la presenza di un mare che alterna una funzione di sostentamento a quella di distruzione. Dai primi scambi di battute tra Afa e Gacia si intuisce quest'ambivalenza all'interno del rapporto con il mare: da una parte l'oceano rappresenta il lavoro che permette di sopravvivere, dall'altro è l'incognita, la possibilità di perdersi in una lotta dove l'uomo è sconfitto in partenza. Impotenti, Afa e Gacia osservano la natura impetuosa, il vento, il freddo, il mare in tempesta che impedisce loro di sfruttare una giornata di lavoro:

GACIA

The sea do what it have to do, like wind, like birds. Like me. Cigarette? (*Offers AFA a cigarette*) American.

AFA

(*Wiping his hands*) Merci... (*Looks at it*) Ay, ay, boug. Ous riche, a whole one? (*They laugh*) Is only natural for wind to blow so hard, but to turn, and turn. You going out, you one? The others, they making one with their woman, only both of us two stupid.

GACIA

It staying so for a next month, *compère*, and in all my life I never see it more vex and it have many season, fishing *nasse*, I see it bad; but never in a life, like this. But is work or starve. They have many garden wash down in Fond River. We curse, *compère*. God forget us... *Bonne chance*... the sail have a hole... (*Goes off, singing*)³⁸⁹

La rinuncia di Gacia, con la quale si congeda da Afa, uscendo di scena cantando, si confonde con l'entrata di un secondo personaggio, Augustin, compagno di lavoro di Afa. Augustin entra in scena urlando il nome di Afa, chiamandolo a gran voce e imprecando contro il vento, il freddo e la tempesta. Da una parte Afa, ansioso di affrontare il mare, dall'altra Augustin, che indugia chiedendogli da fumare, riferendo le bevute della sera prima al Samuel Cafè: povertà, degrado sociale e alcolismo sono i problemi che emergono dalle battute di Augustin, mentre Afa si contrappone a tutto questo cedendo alla sua spietata etica del lavoro:

AFA

(...) I tired used me tongue and tell you, don't care how you drinking in Samuel cafè, or talking how brave in front of them Dauphin women, work is work, and sea and I don't sleep.....
Where is this old man?³⁹⁰

³⁸⁹*Ibid.* p. 47.

³⁹⁰*Ibid.* p. 49

Chiaramente Afa non è disposto ad accettare di dipendere dal mare e dalla natura, il suo compito di pescatore è un dovere da rispettare, infatti nella frase in cui afferma di “non dormire” come il mare, cerca di mettere sé stesso sullo stesso piano della natura. Il suo lavoro non può aspettare e con questa consapevolezza sente di superare moralmente uomini più deboli, che non sanno resistere all'alcol e alle donne, come Augustin. Afa, al contrario, è solo, non ha una compagna, essendo la sua vita completamente dedicata alla pesca. Mentre Augustin continua a cercare di convincerlo di evitare l'uscita in mare date le condizioni del tempo, Afa ripara l'imbarcazione, incurante della rabbia del compagno e in ansia per il mancato arrivo del vecchio Hounakin, disperato a causa della perdita della moglie. Proprio mentre Afa, con profondo cinismo, critica quello che per lui è un inutile lutto, Hounakin, udendo queste spietate parole entra in scena:

AFA

I not carrying nobody dead in my half the boat, no old man on my shoulder. I know old man, dribbling in bed. Since Rama, his old woman dead, he think everybody must go round their face like bamboo, the world work must stop because one old woman dead.

*(Now the old man for whom they have been waiting, HOUNAKIN, comes through the bushes.)*³⁹¹

La presentazione del personaggio è, ancora una volta, molto dettagliata. Walcott inserisce una seconda ampia descrizione del personaggio, dei suoi movimenti, dell'abbigliamento che rivelano povertà, vecchiaia e sofferenza. Il suo ingresso è accolto dall'indifferenza di Afa e dalla disperazione di Augustin, incapace di suscitargli un minimo sentimento di compassione. Pronto per partire, senza nemmeno ascoltare i consigli di Gacia, che intanto è ricomparso in scena per confermare la propria rinuncia ad uscire in mare, incurante dei compagni morti annegati qualche settimana prima, Afa mostra tutta la sua determinazione: il lavoro lo attende. Convintosi che il vecchio Hounakin non può affrontare il viaggio fino al punto che vuole raggiungere per la pesca e che lo scopo dell'uscita in mare è solo il tentativo di raggiungere la moglie morta, Afa, con l'aiuto di Augustin cerca di convincere Hounakin a rimanere sulla spiaggia per attenderli con il pescato. Hounakin, esprimendo il profondo dolore per la perdita di Rama, la sua donna, acconsente a rimanere in attesa, mentre Augustin, ancora poco convinto dell'esito della pesca, indugia; tuttavia Hounakin, che conosce bene le capacità di Afa, il suo coraggio e la sua forza, incita il giovane Augustin ad accompagnarlo, a non preoccuparsi per lui: la morte non è la sua fine, bensì una nuova nascita.

HOUNAKIN

Houna will not kill himself: This sea have many navels, many waves, and I did feel to die in Dauphin sea, so I could born. *Au'voir* cousin *(Goes off)*³⁹²

Afa e Augustin si mettono in mare, mentre la pesca e il movimento del mare vengono accompagnate da un canto corale di donne che piangono i morti annegati ricordando la loro condizione di perenne povertà.

³⁹¹*Ibid.* p. 54

³⁹²*Ibid.* p. 69.

Al ritorno dalla pesca li attende la tragedia: Hounakin è annegato. Il ragazzo, Jules, nipote di Augustin, accorre per informarli dell'accaduto. Mentre Padre Lavoisier cerca di confortarli parlando della fede e di Dio, Afa esplode.

AFA

God! (*he turns and empties the fish pail on the sand*) That is God! A big fish eating small ones. And the sea, that thing there, not a priest white, pale like a shark belly we must feed until we dead.....

*Sacrés cooyons! Sacrés jamettes saintes!.....*³⁹³

Il mare, paragonato ad uno squalo feroce e insaziabile, elimina – in questa stessa natura diabolica – l'esistenza e la protezione divina. Ciò che vede Afa, ciò che è racchiuso nella sua esperienza è compreso nella povertà, nella paura – da sconfiggere -- quasi quotidiana della morte. La rabbia di Afa esprime la consapevolezza che niente, tanto meno il mare, si fermerà davanti alla tragedia di Hounakin. Così non si fermerà il coraggio di uomini come Afa, uomini soli che vivono in balia del l'oceano e dell'unica lotta che scandisce la loro esistenza. Parlando con Augustin , voltandogli le spalle, Afa, gli ricorda che per lavorare come pescatori è necessario il coraggio. La rabbia, la tragedia, la morte, la tempesta possono rappresentare il punto più alto delle loro vite per poi ricadere ancora sulla sabbia della spiaggia, spazio d'inizio e di chiusura dell'opera. Il piccolo Jules abbraccia Afa e esce di scena con Augustin, mentre Afa rimane sul palcoscenico, solo, per essere nuovamente raggiunto da Gacia.

AFA

..... Brave like Habal to fight sea at Dauphin. This piece of coast is make for men like that.

(...)

(*Jules runs over and hugs AFA. AFA gives AUGUSTIN the fish, and the boy and AUGUSTIN go out. AFA sits on the stage, exactly as he did before, wrapping some twine and smoking. The sound of the WOMEN singing faintly throughout. GACIA the fisherman comes inquite drunk...*)

.....

GACIA

....Tonight they have his wake. You going?

AFA

Your woman calling you.

GACIA

... When you woman Anna coming back?

AFA

I have no woman. I cannot love woman (....) My head is full of madness. ...³⁹⁴

Lo scambio di battute finali fa risaltare l'immutabilità della scena. La solitudine di Afa, conseguenza del binomio coraggio-follia, l'assenza di Hounakin (personaggio atteso e assente anche all'inizio dell'opera, ma qui ricordato attraverso il riferimento alla veglia funebre che rafforza il concetto di assenza) rimandano alla situazione iniziale. La struttura dell'opera riflette il ciclo continuo e immutabile dell'esistenza di Afa, scandito dallo stesso ritmo del mare, simboleggiato dal perenne canto delle donne. Elemento funzionale alla rappresentazione scenica in quanto, come vedremo, il canto non è solo accompagnamento di un momento cruciale della vicenda, ma sostituisce l'esperienza stessa della lotta e della pesca quotidiana di Afa. Per questo, coerentemente con quanto definito in un teatro sincretico, il

³⁹³*Ibid.* p. 73.

³⁹⁴*Ibid.* p. 77

segno linguistico si sostituisce con quello musicale per rappresentare un'immagine, quella del mare, e per rafforzare l'atmosfera di isolamento ciclico della vita del protagonista. Ricordando le vite che si sono perse nelle onde dell'oceano, ricordando il vecchio il cui spirito continua a vivere tra le rocce e l'acqua che circonda l'isola, il piccolo uomo, Afa, il pescatore instancabile, continua a pensare al lavoro a riparare la sua vela, a conversare con il vecchio amico, Gacia e a pensare alla pesca futura, in mare, perché quello è il suo destino.

Come in parte già evidenziato lo spazio rappresentato è essenziale: la spiaggia desolata e fredda di fronte a un mare dalla forza implacabile. La rappresentazione è realistica, ma contemporaneamente simbolica. La presenza del mare è costruita nel testo attraverso il dialogo dei personaggi. Si tratta in realtà di un'assenza sia nella rappresentazione scenica che nel testo scritto in quanto non c'è una volontà precisa descrittiva da parte dell'autore, a differenza di altre parti del paesaggio, ben definite anche dalle parti diegetiche del testo. L'immagine del mare è costantemente evocata dalle parole dei pescatori, ed è inteso come fonte di vita, da una parte, minaccia di distruzione e morte, dall'altra. In quest'opera il mare può anche rappresentare il destino umano, concepito come storia nascosta e mai raccontata. E' ben nota ormai la rappresentazione del mare come cicatrice storica del popolo caraibico e come spazio di esclusione dell'identità e del passato delle Antille. Le vite spezzate dei pescatori nell'annegamento e nella lotta quotidiana per la sopravvivenza si configurano come la rappresentazione della negazione della storia per i popoli schiavizzati e sottomessi alla colonizzazione. In quest'ottica, l'implacabilità del mare, la sua ambivalenza – quella di donare e di togliere allo stesso tempo – è rappresentativa di una storia che ha “civilizzato”, distruggendo vite umane. Il mare, come la storia, per Walcott, diventa lo spazio mitico in cui è possibile riposizionarsi per ritrovare la propria dimensione individuale e, come tale, non può essere materialmente rappresentabile: rimane un'immagine evocata sia per mezzo della parola, sia come costante referente implicito nella rappresentazione del pescatore. Sulla scena e nel testo il mare è quindi un segno tangibile solo come rimando dialogico o come elemento referenziale che sia il lettore che lo spettatore possono “percepire” come assenza/presenza. Da un lato l'autore crea la presenza di esso presupponendolo tra le battute dei personaggi, dall'altro la considera un referente culturale presente nella mente di coloro che leggono o vedono l'opera a teatro.

In questo modo Walcott crea i contorni di un paesaggio che, sebbene si delineino come referenti culturali agiscono anche in maniera opposta. In particolare, come già rilevato, non ci troviamo calati nell'assoluto e tranquillo paesaggio tropicale, avvolto dal torpore e da una rassicurante immagine calda e avvolgente come “tipicamente” ci propina l'industria turistica, bensì ci si trova calati in un ambiente che disturba i sensi, che provoca sensazioni negative. Oltre a questo, la presenza/assenza del mare, elemento centrale del paesaggio e della vicenda, rafforza l'ambiguità della percezione e dello spazio e con esso degli stessi referenti culturali. Il risultato è quello di un totale spaesamento sia del lettore che dello spettatore. Tale sensazione si riflette nella condizione personaggi, la quale, in sintonia con il paesaggio, è caratterizzata da estrema povertà, percepita anche come conseguenza della colonizzazione. Il risultato è, pertanto, lo sviluppo di un quadro sociale alquanto degradante, non solo per le cause dettate dall'ambiente naturale, ma anche per quelle legate alla storia dello sfruttamento coloniale.

All'inizio dell'opera Walcott crea questa sensazione di disagio per esprimere profondamente il travaglio esistenziale di Afa e Houna. Come scrivono Helen Gilbert e Joanne Tompkins:

Space, as it is determined by the contours of the landscape and the vagaries of the weather, figures prominently in settler narratives where it often becomes a site of anxiety and struggle. More radical texts reject the Romantic impulse towards

pathetic fallacy and present landscape/stagescape not as a metaphor for human attitudes or psychological states but as a palpable force that shapes human experience.³⁹⁵

Si potrebbe inoltre affermare che, oltre a quanto scrivono le autrici, in Walcott lo spazio è determinato da ciò che è assente. Il mare appunto. Risulta infatti molto difficile definire concretamente in maniera logica un dato essenziale che non è esistente. Un aiuto in questo senso può essere fornito da uno studio di Floyd Merrel dal titolo "Lotman's semiosphere, Peirce's categories, and cultural forms of life". In questo articolo l'autore definisce le categorie di Peirce come "Firstness", "Secondness" e "Thirdness" categorie che interagiscono continuamente nei processi di significazione universale. Da questa "geometrizzazione" dell'interazione semiotica, applicata al concetto di spazio semiotico di Lotman, (già considerato nel primo capitolo come elemento valutabile nell'analisi della rappresentazione teatrale), l'autore definisce i vari tipi d'interazione linguistica e culturale che determinano la "biosemiosfera" come interazione asimmetrica, egemonica ma allo stesso tempo anche eterogenea, incompleta o indeterminata. Nel caso della cultura, stando alle categorie di Peirce esiste un sistema di "egemonie" dell'"autorità" che si contrappone all'"eterogeneità" inclusa nel sistema opposto a quello cosiddetto "autoritario". Tuttavia, l'autore esclude questo marcato binarismo riflettendo che esiste:

neither necessarily "A" nor necessarily "Not-A", but most likely something else, something new, come "heterogenic" practice that has emerged from the erstwhile excluded-middle between "A" and "Not-A". This "something" else is what emerges within the community out of dialogic give-and-take.³⁹⁶

Precisando che per "A" si intende cultura del sistema egemonico e "Not-A", cultura opposta ad essa, è possibile intravedere come questo tipo di analisi possa applicarsi al teatro di Walcott e all'opera in esame. Non solo si parla di un'articolazione semiotica, che non appartiene a priori a una categoria culturale (si potrebbe ricordare la divisione di T. Olanyian tra Eurocentrismo e Africanismo, la quale non concedeva nulla alla creazione del "nuovo" in ambito teatrale) ma si intravede la possibilità della creazione del "nuovo", in senso anche sincretico, all'interno di una "comunità" - quella dello spazio scenico del teatro - e data dall'essere "in mezzo", tra più culture. In riferimento a *The Sea at Dauphin*, inoltre, e allo spazio rappresentato sia dal testo che dalla scena, si potrebbe ipotizzare che la presenza/assenza del mare è la "rappresentazione" dell'eterogeneità culturale, dello spazio assente come luogo di ri-negoziazione dei significati in una prospettiva postcoloniale. Soltanto la lingua può colmare questo vuoto attraverso quello che è per Walcott la capacità di ri-nominare il proprio spazio con nuove metafore e con un nuovo linguaggio. La presenza/ assenza del mare come oggetto ma anche momento di esperienza, è dimostrata dal fatto che l'uscita in mare, la pesca dei personaggi, non è direttamente rappresentata sulla scena, né è presente nel testo. La rappresentazione dell'incontro dell'uomo con il mare e dell'effettivo lavoro - la pesca -- sono rappresentati attraverso la creazione di un canto femminile. E' ancora la lingua che crea un'immagine il cui referente materiale rimane tuttavia assente. Il canto riproduce il movimento lento dell'onda marina ma anche la sofferenza di cui essa è causa. Il canto femminile si sostituisce al mare come il lamento continuo che accompagna lo stato d'animo delle donne che sanno quale destino devono affrontare i loro uomini per sopravvivere.

*La mer pwend Bolo qui 'tait si bwane, oy!
Si la mer pwend mwen 'ous pas kai save, oy!*

³⁹⁵Hellen Gilbert, Joanne Tompkins, *Post-colonial Drama*, op. cit. p. 146.

³⁹⁶Floyd Merrell "Lotman's Semiosphere, Peirce's Categories, and Cultural Forms of Life" *Sign System Studies* 29. 2, 2001. 385-413.p. 392

*Ba-bye doux-doux, ba-bye, mwen ka aller,
Si mwen mort jourd'hiu, pas pleurez!*

*(The sea took Bolo who was so brave oh!
When the sea takes me you will not know, oh!
Farewell, darling, farewell, I must go,
If I should die today, don't cry, don't cry)³⁹⁷*

La prima strofa della canzone si struttura come le due successive: in lingua creola a base francese seguita da una traduzione in inglese. Oltre a volere rafforzare l'idea del “bilinguismo” caratterizzante il *patois* dell'isola, Walcott crea un legame tra le parole e l'elemento dell'acqua, grazie al francese del *patois* locale che contiene suoni molto più “liquidi” rispetto alla versione inglese. Maggiori infatti sono le consonanti labiali e palatali e i relativi suoni che creano un'onomatopeia con l'elemento marino e successivamente con il suono prodotto dal movimento delle onde. L'ultima strofa risulta in questo senso particolarmente efficace:

pas ni malheur, pas ni la mer encore. ³⁹⁸

Nel linguaggio poetico di Walcott si concretizza l'*isomorfismo* di cui parla Greimas tra i piani dell'espressione e del contenuto a proposito del discorso poetico. Secondo Greimas infatti la grammatica dell'espressione poetica è traducibile come teoria del linguaggio, intravedendo il rapporto che collega i due piani – espressione e contenuto – sia a livello di strutture profonde che di superficie. Anche se polemicamente, Greimas riconosce l'esistenza di questo “co-occorrenza” tra i due piani che delineano la specificità del discorso poetico.³⁹⁹ Esistono quindi due discorsi paralleli: uno fonemico l'altro semantico. I suoni – fonemi e femi (si potrebbe aggiungere anche il ritmo della canzone) concorrono a produrre l'immagine del mare ma ne riflettono anche l'immutabilità impregnata sulla stessa esistenza degli uomini come Afa (livello semantico).

La poesia-canzone contribuisce pertanto a definire lo spazio e i personaggi dell'opera esprimendo che, se il coraggio di Bolo non è bastato per salvarlo dalla potenza malefica dell'oceano, servirà la determinazione valorosa di Afa , immutabile e ciclica come il mare stesso. Il personaggio si sviluppa e si identifica in questo spazio immutabile, definito solo da un canto incomprensibile.

Lo spazio in quest'opera si configura come elemento concreto, creato linguisticamente, con dettagli precisi indicati dall'autore. Esiste tuttavia una percezione dello spazio che è data come referente culturale, inteso come “struttura che definisce la gerarchia dei sistemi semiotici in causa”⁴⁰⁰ dato dal binomio pescatore- povertà . Definito come “episteme” in Greimas, tale referente culturale tiene conto della storicità delle manifestazioni e determina un “senso comune” dei riferimenti sociali, e in questo caso riducendosi ad una rappresentazione implicita del mare come entità negativa. Inoltre il mare – come già sappiamo nella visione di Walcott – è simbolo della storia rimossa e assente, in quanto amnesia. Come la storia è il non-luogo degli ex-colonizzati, così il mare è il non-luogo- implicito - di questa opera. Come si affermava all'inizio, l'opera produce uno scontro di referenti culturali. Da un lato sono immediati, dall'altro creano ambiguità e confusione. Il non-detto racchiude quella parte di referenti impliciti che sono racchiusi nella consapevolezza di trovarsi in uno spazio che è stato il luogo della

³⁹⁷*The Sea at Dauphin, op. cit.* p. 70.

³⁹⁸*Ibid.* p. 70.

³⁹⁹ A. J. Greimas, F. Rastier “ Interazioni delle costruzioni semiotiche” in Paolo Fabbri e Gianfranco Marrone, (a cura di) *Semiotica in nuce , Vol. 1 I fondamenti e l'epistemologia strutturale.* Roma , Meltemi, .2000, pp. 195-207.

⁴⁰⁰*Ibid.* p. 206.

colonizzazione. Proprio per questo motivo, le categorizzazioni culturali di Peirce e la definizione di Lotman, secondo Merrell, nell'articolo citato, risultano riduttive se si considerano spazi culturali ibridi come i Caraibi e l'America Latina. Dalle parole di Lotman che descrivono lo spazio semiotico come "transected by numerous boundaries, each message that moves across it must be many times translated and transformed,..." l'autore scrive:

But, ...this is not very clear, I fear. But what more can be said if what is to be said cannot explicitly be said? It only lend to a sort of feeling for what is on the tenuous cultural track of semiosis. There is no Cartesian clarity to be had at this "nonlogocentric", "nonlanguicentric" sphere of vague and overdetermined signs where nothing is distinct and where there are no sharp lines of demarcation.⁴⁰¹

In questo spazio interstiziale del non-detto e del non-rappresentato – il mare nell'opera -- Walcott riflette la vicenda dell'anti-eroe Afa.

Tuttavia è proprio in questa assenza di luogo che il piccolo eroe procede per realizzare la scoperta del sé: per Afa si concretizza nell'esperienza che lo porta a dominare l'inafferrabile. Nella sua lotta quotidiana Afa conquista il suo spazio, quindi la sua identità. L'esperienza di conquista di Afa si realizza per mezzo del canto e delle parole. Alter-ego dell'autore, la creazione poetica diventa lo strumento per nominare il proprio luogo e per articolare una storia dimenticata.

Where are your monuments, your battles,
martyrs?

Where is your tribal memory? Sirs,
in the grey vault. The sea. The sea
has locked them up. The sea is History.

.....
and in the salt chuckle of rocks
with their sea pools, there was the sound
like a rumour without any echo

of History, really beginning.

Citando la nota poesia di Walcott *The Sea is History*, si conferma la condizione del personaggio che per definire la propria identità deve "combattere" quotidianamente – nella lunga poesia simboleggiato dalla lotta tra individuo e mare – per giungere a creare la propria "storia". Nel mare caraibico ci sono i "monumenti, le battaglie, la memoria tribale", tutto è "sigillato" tra le acque dell'oceano: per questo il compito del "piccolo" pescatore è quello di ricomporre, giorno dopo giorno, il proprio passato, la propria identità, la propria esistenza, andando a scavare in quel mare, che non è solo la fonte di cibo e vita ma anche nutrimento spirituale travestito da ciò che apparentemente potrebbe essere giudicata come sciocca ossessione. Il parallelismo tra il mare e la storia all'interno di una creazione metaforica che partendo dalla poesia si consolida nel testo teatrale è oggetto di studio di molti critici. Rosa Morilla Sanchez esplora questo rapporto nel saggio "The Space in Derek Walcott", affermando che

The answer to the question of history is found in the sea, for the ocean is a changing element, as is history. The difference lies in the fact that the sea has a devastating effect. It apparently erases the past (...) but in fact history can be found in its bottom.⁴⁰²

⁴⁰¹Floyd Merrell, "Lotman's semiophere", op. cit. p. 396.

Affrontare il mare, come vuole a tutti i costi Afa, significa tentare di ripercorrere un passato personale e collettivo che lo rende degno di possedere un'identità propria. E' in parte una fuga, simile a quella di Makak nella foresta africana, una necessaria discesa negli inferi, per recuperare e conoscere la propria storia nascosta nello spazio dell'isola. Il percorso di Afa è esemplificativo della conquista dello spazio e dell'identità dell'ex-colonizzato.

Attraverso la semplicità della vicenda di Afa, l'autore mostra al suo pubblico, il cammino per potere essere i veri conquistatori della propria terra. Il personaggio principale vive nella dimensione esistenziale del sacrificio: l'etica della sua vita è basata sul lavoro. Similmente a Robinson Crusoe, prototipo del colonizzatore europeo, fonda la propria sopravvivenza sull'isola sul lavoro duro, incessante e regolato da una ferrea disciplina interiore dettata dalla morale puritana, Afa è consapevole che parte del suo riscatto deve avvenire attraverso la dedizione al lavoro. Esasperato dalla pigrizia di Augustin che gli offre una sigaretta, Afa gli risponde a tono, dicendogli di non dormire come il mare, e identificandosi con esso, Afa si distingue da tutti gli altri isolani. La sua "missione" lo pone in uno stato di estrema solitudine. Non esistono sentimenti o legami familiari; soltanto qualche compagno di lavoro, per questo è completamente solo sull'isola, proprio come Robinson Crusoe.

AFA

I have no woman

AUGUSTIN

Don't have no woman only? You don't have no love, no time, no child, you have a hole where man heart should be, you have no God, no dog, no friend, that is why Dauphin afraid of you, because you always enrage, and nobody will give you help⁴⁰³

La totale mancanza di relazioni evidenziata da Augustin regala ad Afa uno stato di solitudine quasi cosmica. Da *God* a *dog*, notando il gioco linguistico delle parole in inglese, ad Afa è precluso ogni possibilità di legame: dalla consolazione attraverso la fede a quella di un semplice animale domestico.

La risposta di Afa al compagno Augustin che lo condanna per la sua apparente insensibilità, è il rifiuto di ogni sentimento di compassione. Di fronte al degrado e alla povertà, l'uomo è solo e oltre alla rabbia può reagire solo con la sua dignità, basata su una spietata etica del lavoro.

AFA

...Where is compassion? Is I does make poor people poor, or this sea vex? Is I that put rocks where shoul dirt by Dauphin side, man cannot gardens grow? Is I that swell little children belly with bad worm....? In my head is stone, and my heart is another, and without stone, my eyes would burst for that, would look for compassion on woman belly. (...) Not I who make it!⁴⁰⁴

.....

Since Rama, his old woman dead, he think everybody must go round their face long like bamboo, the world work must stop because one old woman dead. ⁴⁰⁵

Il duro giudizio sul comportamento affranto di Hounakin, precede il suo arrivo e nonostante l'ammonizione di Gacia, Afa decide di affrontare il proprio destino in mare, poiché sa che solo

⁴⁰²Rosa Morillas Sanchez "The Poetics of Space in Derek Walcott", in *Approaches to the Poetics of Derek Walcott*, a cura di José Luis Martínez-Duenas Espejo e José Maria Pérez-Fernandez. Caribbean studies Vol. 9. New York Eddwin Mellen Press, 2001, p. 95.

⁴⁰³*Ibid.* p. 51

⁴⁰⁴*Ibid.* p. 53

⁴⁰⁵*Ibid.* p. 54

combattendo questa battaglia quotidiana definisce la propria identità umana. Il mare, come già anticipato, rappresenta la sua storia e le sue origini:

AFA

This brave I have come from many years,
Many years of sea, many years of dolour.
That crack my face, and make my heart so hard.
If none going, then I will go alone.
If I don't have no love I don't have hate.
If I don't have woman, there is sea and sky.
God is a white man. The sky is his blue eye,
His spit on Dauphin people is the sea.

....

You never curse God, I curse him, and cannot die,

.....

I cannot sleep on land, like Gacia.
Tha land is hard, this Dauphin land have ston
Where it should have some heart. The sea
It have compassion in the end.

AUGUSTIN

(clapping in mockery)

What it have across the sea?
You leave something in Africa?
Between there and Dauphin, ten thousand miles?
Is there you going?
And furthermore I can't swim.

Afa sottolinea il proprio coraggio nell'affrontare quotidianamente il mare, causa del dolore e del suo stesso indurimento spirituale. La consapevolezza di essere anche dimenticato da Dio -- prerogativa dell'uomo bianco -- e della propria impotenza di fronte alla povertà, alle malattie e all'aridità dell'isola rendono Afa sempre più convinto che la sua unica strada sia quella del mare dove, forse, può tentare di scoprirvi un po' di compassione. Il tono ironico della risposta, in forma di quesito, di Augustin non solo anticipano il mito della fuga dell'anti-eroe caraibico, tema che sarà oggetto di analisi in *Dream On Monkey Mountain*, ma inducono a sviluppare il legame tra spazio dell'isola, inteso come mare, storia e radici africane.

Accanto al dramma quotidiano di Afa si inserisce quello più concreto nello sviluppo dell'intreccio, ovvero la morte della moglie di Hounakin. Il vecchio cerca la morte in mare per raggiungere la donna amata e in questo senso si rivela come personaggio speculare e opposto ad Afa. In un certo senso Afa intravede in Hounakin la propria tragedia e quella di tutti coloro che si arrendono alla morte senza combattere. La morte di Hounakin non fa che rafforzare la sua rabbia, la sua implacabile ira contro Dio. Hounakin è l'opposto di Afa, sebbene anch'egli povero, è tuttavia vecchio, distrutto dalla malattia e dalla povertà, completamente abbandonato e affranto per la perdita di Rama, la moglie. Hounakin si arrende, annegandosi in mare, annullando la propria esistenza come molti altri pescatori prima di lui. Afa non può, al contrario, mai smettere di combattere né di arrendersi:

GACIA

A man cannot live so. Man not a rock.

AFA

I don't know...*Belle jour demain.*

GACIA

Peut-être. I finish with the sea

AFA

You always finish with sea. But you and I, *compère*, we cannot finish.⁴⁰⁶

Altro personaggio speculare di Afa è Gacia. Agendo come la sua coscienza e il suo doppio, Gacia assume, talvolta, i tratti del *fool* shakespeariano, apparentemente buffo e causa d'ilarità, ma nel profondo, conoscitore della realtà umana e pronto a dare saggi consigli. Questo personaggio appare in tre momenti cruciali dell'opera: all'inizio mentre si confronta con Afa, pronto per il lavoro quotidiano, circa a metà dell'opera, dopo l'entrata di Hounakin, per avvisare i compagni che sarebbe opportuno non avventurarsi in mare, e alla fine dell'opera, chiudendo la scena assieme ad Afa, constatando l'inevitabilità del loro destino di pescatori. Questa simmetria della presenza di Gacia nel testo e sulla scena non è probabilmente casuale. I tre momenti infatti rappresentano l'unica occasione in cui Afa è disposto ad ascoltare e a dialogare senza rabbia e tensione. Gacia rappresenta il confidente, la coscienza di Afa, l'uomo a cui può confidare i suoi più intimi segreti.

I loro scambi di battute sono accompagnati da gesti silenziosi: scambi di sigarette, sorsi da una bottiglia, che rivelano intimità e condivisione. Non sappiamo a questo punto che sia veramente Gacia, se un personaggio vero o un'apparizione nella mente di Afa. Rimane comunque un personaggio essenziale in quanto permette ad Afa di essere sé stesso e di combattere per cercare la propria identità. Il cinismo dell'ultima frase rivela la validità della scelta di Afa, che anche se porta a poco o nulla rimane coerente con i propri intenti. Lo spazio della scena conclusiva si ricongiunge con quella iniziale: Afa è solo, ma padrone della sua isola.

In riferimento ai “markers” individuati all'inizio del capitolo, definiti in base alla lettura del volume di Gilbert e Tompkins, si potrebbe affermare che l'opera reagisce indirettamente all'esperienza dell'imperialismo. La condizione esistenziale di Afa e dei suoi compagni è la conseguenza di ciò che ha significato la fase storica di colonizzazione e di dominazione imperialista.

La povertà è il segno tangibile di un'area depressa le cui condizioni socio-economiche sono state determinate dall'influenza di una potenza straniera. Come scrivono le autrici del volume citato e come già delineato nel primo capitolo, uno degli elementi con cui spesso l'autore post-coloniale agisce per rendere percettibile la realtà postcoloniale è la lingua. A differenza di ciò che è avvenuto in *Henri Christophe*, dove l'autore ha volutamente creato un linguaggio “da eroi”, i personaggi dimessi di *The Sea* parlano e si esprimono secondo la loro vera condizione sociale. E' in questo naturalismo linguistico che troviamo gli elementi maggiormente legati alle questioni post-coloniali del testo. Come scrive E. Baugh:

By making these characters speak not in a borrowed “mighty line”, but in a language derived from their native creole, with its homegrown poetic imagery and phrasing, its own earthy and proverbial authority and eloquence, he established the creole as a fit medium for dramatic expression.⁴⁰⁷

Queste righe rivelano l'importanza della scelta linguistica di Walcott che non solo ha lo scopo di riflettere realisticamente la parlata dei pescatori di St. Lucia, resa esplicita dalla commistione tra inglese e francese, ma punta a conferire dignità e valore alla lingua creola, in quanto espressione di un'opera teatrale. In questo senso, all'interno della prospettiva semiotica del testo spettacolare, la lingua creola si delinea come quella che permette l'atto comunicativo tra autore e pubblico. Le battute dei pescatori, la

⁴⁰⁶*Ibid.* p. 78.

⁴⁰⁷E. Baugh *Derek Walcott, op. cit.* p. 68.

loro semplicità strutturale e di lessico – metonimia della povertà della esistenza e del loro spazio vitale - trasformano la variante creola in lingua letteraria e di comunicazione teatrale. Questa operazione non è certo originale e prerogativa di Walcott, in quanto come scrivono Gilbert e Tompkins:

Theatrical manipulations of the English language can significantly amplify the political effects of a play, since ... post-colonial adaptations of English have managed to “relocate the centre” of the English language by decentring it.⁴⁰⁸

Tuttavia, tra gli intenti di Walcott, in tutta la sua opera poetica e drammatica, esiste la perenne volontà di stabilire, tra l'altro, anche un ruolo prioritario della lingua creola di St.Lucia. Il tentativo di definire un rapporto veritiero tra centro e periferie rientra anche nell'opera *the Sea At Dauphin* attraverso il percorso parabolico di Afa. Riacquistare identità e dignità esistenziale nella continua e lotta e sfida contro il mare sottende alla volontà dell'autore di regalare -- se non altro nel momento deittico della rappresentazione scenica -- alla lingua dei pescatori la dignità di una lingua letteraria. L'elemento postcoloniale di quest'opera è racchiuso nella potenza di una lingua parlata che diventa espressione teatrale e culturale. Il merito di Walcott è quello di avere reso “cultura” la lingua creola dei pescatori e di fare percepire al pubblico non solo la possibilità data all'eroe caraibico di potere parlare seguendo le orme di Shakespeare , ma anche di dare voce agli anti-eroi, gli uomini dimenticati come Afa e Hounakin, attraverso la loro vera lingua.

3.2.1ii L'eredità di J. M. Synge : *Riders to the Sea* e il tema religioso.

Il rapporto tra Walcott e la letteratura irlandese è profondo. Non solo per l'amicizia con un altro grande poeta , Seamus Heaney, nelle cui poesie è possibile ritrovare molte istanze simili a quelle espresse dal poeta caraibico, come ad esempio l'ossessione per la storia e la volontà di scoprire e di “scavare” nelle verità del colonialismo; non solo per avere manipolato un personaggio centrale della cultura occidentale, Ulisse, come ha fatto Joyce , ma anche per avere creato un'opera molto simile, a detta dei critici, a *Riders to the Sea* di J. M. Synge. A proposito di questo rapporto scrive Paul Breslin in *Nobody's Nation :Reading Derek Walcott*, citando le parole dello stesso scrittore:

The whole Irish influence was for me a very intimate one. When the Irish brothers came to teach at the college at St. Lucia I had been reading a lot of Irish Literature : I read Joyce, naturally I knew Yeats and so on. I've always felt some kind of intimacy with Irish poets because one realized that they were also colonials with the same kinds of problems⁴⁰⁹

L'influenza è evidente nell'educazione religiosa improntata dagli stessi religiosi irlandesi recatisi a St. Lucia per lavorare nelle scuole dell'isola. L'identificazione tra la situazione dell'Irlanda e quella dei Caraibi da parte dell'autore deve essere stata abbastanza profonda, tale da creare un'opera che volutamente si riconducesse all'esperienza degli isolani di Inishmaan, piccola isola appartenente alle Aran al largo della costa occidentale irlandese, nell'Oceano Atlantico.

Le somiglianze tra le due opere sono evidenti. Nel testo di Synge è infatti centrale la lotta quotidiana dei pescatori di Inishman contro il mare, presenza ossessiva e inquietante, come in *The Sea at Dauphin*.

⁴⁰⁸H.Gilbert , J. Tompkins , *op. cit.* ,p. 12.

⁴⁰⁹Paul Breslin *Nobody's Nation: Reading Derek Walcott*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2001. p.16.

Molti critici hanno già evidenziato i parallelismi tematici e strutturali tra le due opere e per questo motivo appare inutile e poco produttivo fare altrettanto.

Quello che non è stato sempre considerato è la diversità tra i due testi in particolare in riferimento alla tematica religiosa. Sebbene entrambe le opere sviluppino una tematica tragica data dall'incontro tra uomo e natura, in Synge compare in maniera più marcata il senso dell'inesorabilità del disegno divino. Una delle figure centrali, inoltre, in *Riders to the Sea* è Maurya, la madre, simbolo della sofferenza delle donne di Aran, destinate a perdere figli e mariti nelle acque dell'Atlantico. Proprio tra le battute della donna è possibile constatare la costante presenza di Dio che pare sostituirsi al mare nella sua potenza malvagia e incurante del valore dell'esistenza umana. Il mare in Synge assume infatti i tratti di una divinità, in quanto per gli abitanti di Inshmaan è, similmente a un dio, temuto e odiato e da esso dipende il corso della loro vita. La parola "God" è ripetuta almeno dieci volte nel testo, nell'intento di sottolineare la piena consapevolezza della presenza e della volontà di Dio. In armonia con la filosofia panteista dell'autore, il mare si trasforma in segno ed espressione di Dio e come tale presenza divina. E' possibile notare, pertanto, proprio per questa associazione che caratterizza il testo irlandese, creata da similitudini dirette e metafore, il mare in quanto volontà divina, è presente nel testo, a differenza di quanto accade in *The Sea at Dauphin*. Nel testo irlandese, l'annegamento di Michael si riveste di un'aurea di sacralità simile all'atto di un sacrificio divino. Il ritrovamento dei suoi vestiti, dopo nove giorni dalla scomparsa in mare, sembra scontrarsi con la fede, espressa dalle continue preghiere delle donne. Queste, tuttavia, regalano all'opera di Synge un tono quasi mistico, che nasce dalla volontà di fondere i tratti di una cultura pagana con il radicato Cristianesimo della tradizione irlandese. Buona parte dell'opera teatrale di Synge punta a rappresentare la fusione tra l'immaginario folklorico della gente di Aran con l'ortodossia cristiana, motivo per il quale i testi dell'autore irlandese presentano marcate istanze religiose. Il Dio dell'opera di Synge non è consolatorio, come scrive

T.R. Henn:

From the outset the protagonists seem to be enclosed in an inflexible circle of destiny, in which the prayers and consolations of Christianity are powerless; the resolution of the play rests upon a resignation that is more stoic than Christian...⁴¹⁰,

e rimane un saldo punto di riferimento, inteso come la potenza divina che può salvare o condannare l'anima, come dimostrano le battute dei personaggi parlando di Michael dopo l'annegamento:

Nora:It's Michael, Cathleen, it's Michael: God spare his soul,

Cathleen: It's Michael, God spare him, for they 're after sending us a bit of clothes from the far north. ⁴¹¹

Se nel testo irlandese l'opposizione uomo-natura è dominata da un Dio implacabile e inesorabile che tuttavia può, nell'aldilà, mostrarsi misericordioso e buono, nel testo di Walcott non si avverte questa presenza. In perfetta sintonia con l'"assenza" di cui si accennato poco fa, per i pescatori di St. Lucia, non esiste consolazione in termini religiosi.

Poco dopo la scoperta del corpo di Houna, padre Lavoisier cerca di consolare i suoi compagni ed è in questa occasione che irrompe la rabbia di Afa, inveendo contro la religione e la Chiesa.

P. LAVOSIER

He had God...

AFA

God! (*He turns and empties the fish pail on the sand*) That is God! *sacrès cooyons! Sacrès jamette siantes!* All you can do is what sing way! Wayl Hounakin dead and Bolo dead, is all mouth! Mouth!

⁴¹⁰J.M. Synge *The Complete Plays*, a cura di T.R. Henn, London, Methuen ed, 1990. p. 37.

⁴¹¹J.M. Synge, *op. cit.* pp. 101, 104.

Dauphin people build the church and pray and fed you, not their own people, and look at Dauphin! *Gadez lui!* Look at it ! You see? Poverty, dirty woman, dirty children, where all the prayers? Where all the money a man should have and friends when his skin old?... Where they have priest is poverty. ⁴¹²

Il rifiuto della religione di Afa riflette il dramma postcoloniale. La sua difficoltà ad accettare un Dio che si nasconde dietro al potere dei colonizzatori, come consolazione per sé, ma anche per chi è morto – come accade in Synge – delinea il suo percorso esistenziale nel tentativo di definire la propria identità. In realtà Afa non condanna umanamente il sacerdote, ma tutto ciò che rappresenta. La sua è una lotta esistenziale condotta in una assoluta solitudine, tale da non comprendere nemmeno Dio.

La potenza trasgressiva di Afa, come quella del suo autore, è evidenziata dal suo modo di parlare e quindi dalle scelte linguistiche in base anche a quanto affermato precedentemente a proposito della lingua:

P. LAVOISIER

You fishermen are a hard race. You think we cannot help you?. You are wrong. It is a sacred profession, Afa, the first saints followed your profession. Saint- Pierre, Saint-Jean.

They were hard-headed men too..

AFA

.... priest, I have nothing against you, leave me alone. You curse me. I curse you all right? ⁴¹³

Rifiutando l'omologazione con la cultura cristiana, considerata persino blasfema in rapporto alla propria condizione, Afa rifiuta la condizione dell'ex-colonizzato che cerca di adattarsi alle imposizioni culturali e quindi religiose, della tradizione occidentale. La sua risposta è una “bestemmia” che riprende la volontà di trasgredire attraverso la lingua con l'implicazione di trasgredire alla religione ufficiale.

Il rapporto con la religione è, in Walcott, piuttosto controverso. Similmente a Synge si avverte una forma di panteismo e la presenza nell'immaginario popolare della dimensione divina. Parlando della morte di Houna, con Gacia, Afa rivela:

...And Debel say he look for him and meet a old man was driving goat from dry grass, and say he see him climbing on the high rocks by whee they have the statue of Sainte Vierge....⁴¹⁴

Il paesaggio dell'isola sembra partecipare all'imminente tragedia del suicidio di Hounakin, fatto di cui lo stesso Afa, pur nel suo cinico ateismo, sembra rendersi conto. Tutto il testo può essere infatti considerato come rappresentativo dell'ambiguità religiosa del poeta. Da un lato, come Afa, urla la rabbia dei poveri pescatori, subalterni, eredi del colonialismo, cittadini di seconda classe, a cui non appartiene né Dio né la Storia, dall'altro l'arte di Walcott è emanazione di Dio. Scrive Fred Daguaiar.

..What is new or sound like a new spin on an old thread is Derek Walcott's idea that the poem itself, namely poetics and poetry as a process, may contain God , indemnify spirituality....⁴¹⁵

L'autore dell'articolo puntualizza che, nonostante la rigida educazione cattolica ricevuta da piccolo, a causa dell'ibrido background culturale dell'artista, si è maturata una concezione ambivalente anche in termini religiosi. Lo stesso Paul Breslin esamina il difficile rapporto con la religione del giovane Walcott, della sua capacità di avvertire Dio nella natura e – per tale ragione – di scontrarsi con

⁴¹²Derek Walcott *The Sea at Dauphin*, *op. cit.* p. 73-74.

⁴¹³*Ibid.* p. 75

⁴¹⁴*Ibid.* p. 79

⁴¹⁵Fred D'Aguiar “ In God We Trust”; Derek Walcott and God , *Calloloo*, 28.1 (2005), 216-223, p. 216.

l'ortodossia cristiana. Breslin racconta di un episodio in cui il poeta – giovanissimo, appena quattordicenne – vive una sorta di epifania di fronte allo spettacolo di bellezza naturale. Tradotto in una precoce poesia 1944 il giovane poeta fu accusato di eresia per avere osato celebrare poeticamente il suo panteismo.⁴¹⁶ Tuttavia la futura poesia di Walcott, l'istinto poetico adamico della creazione e della scoperta del nuovo mondo enfatizzeranno questa tendenza. Lo spiritualismo di Walcott sfuma nell'arte, nella poesia e nella pittura e la sua ricerca artistica può essere percepita come una “quest” spirituale. Come si legge nello stesso articolo:

Poetry as a lifelong devotion takes the place of worship, and , at the expense of religion, poetry becomes the vessel of spiritual quest and fulfilment.⁴¹⁷

Questa riflessione può valere bene anche per il teatro laddove il riferimento a Dio e alla volontà di esaudire una ricerca spiritualmente artistica si rende sempre più evidente.

The Sea at Dauphin è un'opera poetica che celebra liricamente e come un'intensa parabola religiosa l'esistenza di un povero pescatore che – diversamente dal protagonista assente e morto annegato dell'opera di Synge – combatte e vince la potenza del mare, simbolo e metafora di una storia assente.

Nella dimensione testuale il mare, ridotto a parola e a segno linguistico, mezzo artistico del poeta che ri-nomina il proprio spazio isolato e marginale, diventa il luogo in cui il personaggio ritrova la propria identità in un ciclo esistenziale immutabile. Nell'arte e nel linguaggio del teatro, Walcott, come il suo personaggio, conferma di avere trovato il proprio dio.

3.2.2 *Ti-Jean and His Brothers*

Come ricordato nel secondo capitolo, Derek Walcott – grazie ad una borsa di studio finanziata dalla Rockefeller Foundation – si recò a New York alla fine degli anni '50. La lontananza dall'isola natia e l'esperienza dell'isolamento lo condussero alla creazione di quella che è definita la più caraibica tra le sue opere. Scritta di getto, in soli tre giorni, inviata velocemente al fratello Roderick che la inscenò nel Dicembre dello stesso anno, il 1957, per la Arts Guild di St. Lucia, *Ti- Jean and His Brothers* nasce dall'esilio e dal contatto con gli stimoli culturali che l'esperienza americana riuscì ad infondere al giovane Derek Walcott. Si parla – a proposito di quest'opera – dell'influenza del cinema giapponese, dell'effetto straniante tratto da Brecht, di reminiscenze del teatro greco. Tutti questi elementi sembrano rafforzarsi in un'unica opera – secondo quella dinamica di fusione e di sincretismo inserita in una prospettiva postcoloniale, ma anche in accordo con le idee di T.S. Eliot. Maggiormente, rispetto a *The Sea at Dauphin*, l'opera si struttura come vicenda esemplare e rappresentativa, essendo, infatti, una vera parabola.

Ti- Jean and His Brothers si sviluppa come espressione dell'identità postcoloniale dell'autore, in una fase che lo vede impegnato a sviluppare una visione artistica e che lo conduce alla formazione di un teatro nazionale caraibico; ciò rende *Ti-Jean and His Brothers* un'opera fortemente e profondamente legata alla cultura dei Caraibi. Ma è anche, allo stesso tempo, un testo in cui si possono vedere realizzate le teorie espresse in “Tradition and the Individual Talent”, dove si fondono attraverso la lingua e la recitazione, gli elementi culturali di più tradizioni drammatiche e letterarie.

⁴¹⁶ Paul Breslin *Nobody's Nation op. cit.*, pp. 14-15.

⁴¹⁷Ibid. p. 221.

Il testo originale dell'opera risale agli anni cinquanta ed è stato più volte rappresentato negli stessi anni ancora prima che decollasse il progetto di Walcott del Trinidad Theatre Workshop. Quando, a metà degli anni '60, la compagnia teatrale era già quasi praticamente formata, l'attività di Derek Walcott si concentrava soprattutto sulla ricerca di metodi espressivi efficaci sia dal punto di vista della recitazione che della ricerca linguistica. Proprio in questi anni, come ricorda B. King, Walcott andava formandosi una teoria sul rapporto tra la cultura folklorica e l'arte cosiddetta "alta". Secondo quanto riporta King, l'idea di Walcott era di creare un teatro che armonizzasse le esigenze artistiche e linguistiche legate alla tradizione europea con quelle inserite in una realtà locale, come ad esempio, quella del Carnevale. La nota polemica con Errol Hill a proposito della funzione del rappresentazione del folklore carnevalesco -- come già evidenziato -- nasce dalla fedeltà di Walcott all'arte "tradizionale". Per Walcott tutto si deve risolvere nella ricerca linguistica, nel rigore insito nella ricerca artistica effettuata con disciplina e devozione. Non sorprende pertanto se l'opera più caraibica, secondo quanto afferma la critica, presenta spunti di analisi utili ad effettuare collegamenti tematici con testi del teatro inglese e tedesco, da Marlowe a Goethe. In *Ti-Jean and His Brothers* si evidenziano i riferimenti al contesto culturale di Walcott ma ancora una volta emerge la volontà di fondere il mondo delle Antille con la tradizione del canone occidentale. L'intento di creare un testo dinamico e mutevole è dimostrato dal fatto che verso gli anni '70, alla vigilia di un'importante tournée della compagnia, Walcott decide di creare un nuovo adattamento al testo originale, producendone una nuova versione, in realtà quella che conosciamo oggi e pubblicata nel volume del 1970. Includendo una versione completamente musicale, *Ti-Jean* compare nel programma di un tour previsto per Tobago, Grenada, Barbados e St. Lucia nel luglio dello stesso anno. Per l'opera era già stato previsto un altissimo budget di produzione, che comprendeva, oltre alla rappresentazione in teatro, anche la registrazione televisiva per la Canadian Broadcasting Company (13.000 dollari) e l'adattamento per la Trinidad e Tobago Television (1000 dollari).

Il tour nei Caraibi si rivelò un grande successo proprio grazie a *Ti-Jean*, descritta dalle recensioni come opera rappresentativa della storia delle Indie Occidentali attraverso la parabola dei tre fratelli; la "potente bellezza" del testo e della rappresentazione contribuì a ricucire i rapporti già tesi tra l'autore-regista e la sua stessa compagnia, tensione che – come sappiamo – avrebbero condotto alla totale rottura. Tuttavia sono anni importanti, non solo per capire il successo dell'opera e la sua fondamentale importanza nel teatro di Walcott, ma anche per comprendere gli sviluppi futuri. È proprio questo testo, sviluppatosi dall'esperienza della solitudine e dell'esilio e che unisce elementi intertestuali quali il metro di Garcia Lorca e le strategie brechtiane, ad assumere tratti di propaganda politica nel periodo turbolento caratterizzato dall'attivismo del Black Power. Nonostante lo stesso Walcott rappresentasse un bersaglio politico e culturale per i militanti del Black Power, in qualità di autore intento a ricerca un "compromesso" tra il mondo nero e quello degli ex-colonizzatori, e per questo motivo spesso accusato di non essere abbastanza radicale, la nuova versione di *Ti-Jean* realizza in modo efficace la spietata accusa alla colonizzazione senza rinunciare alle esigenze artistiche dell'autore. Come molti altri testi *Ti-Jean and His Brothers* ricava le proprie fonti nella gente e nella cultura dei Caraibi, ma non è solo finalizzato per il pubblico delle Antille.

He wanted to show that the West Indies could be as good as Europe or North America, but the West Indies could not provide the material conditions for a professional theatre and as Naipaul had argued, was a place that denied itself heroes, preferring to humiliate its larger talents than accept their uniqueness.⁴¹⁸

⁴¹⁸Bruce King *Derek Walcott and West Indian Drama*, op. cit. p. 134.

La citazione di King potrebbe apparire controversa, in quanto il riferimento a Naipaul negherebbe l'assunto del progetto in questione e anche quello dello stesso Walcott di rendere eroici i propri personaggi caraibici sia contemporanei che storici. Tuttavia resta da definire la questione riguardante la centralità del teatro walcottiano se ritenerlo caraibico o inserito in una prospettiva di *world literature*. Si tratta di delineare due fasi ben precise, come si cercherà di realizzare in questo ambito di ricerca, ma risulta già evidente che anche nella fase più caraibica e, in particolare in questa opera, Walcott ha voluto fondere l'universalità dell'arte nelle tradizioni locali della popolazione delle Antille, cercando di superare la dicotomia o l'opposizione tra ciò che è caribico e ciò che non lo è:

The play was “the work of an ensemble”, written with its specific actors in mind: its “total” theatre of an indigenous kind, its poetry is indigenous.

By this Walcott did not mean the Calypso speech that he often cited when he defended the use of the iambic; rather he meant that for twenty years he had been evolving a stage speech that ranges to the coarse, based on local rhythms and vocabulary which would be universal, capable of intellectual complexities and the subtle apprehension through metaphor(...) Such speech should dance in its movement and the dances on stage should reflect the movement of the speech....⁴¹⁹

Le parole di King riassumono ciò che l'opera vuole raggiungere: la fusione tra la lingua locale e la poesia, l'universalità di un linguaggio accessibile a diverse tipologie di pubblico, la visibilità del ritmo della lingua attraverso il movimento e la danza. La fusione di codici comunicativi e l'assimilazione di diverse culture fanno dell'opera già un testo sincretico.

3.2.2.i La vicenda e i personaggi: la struttura della favola

La fonte più diretta e immediata che risulta dalla lettura dell'opera è quella del patrimonio folklorico dei Caraibi. Il nome Ti-Jean è probabilmente ricavato da antiche leggende e superstizioni di Haiti, ma più di tutti, è la figura di Papa Bois, il vecchio del testo di Walcott, il personaggio diabolico, diavolo egli stesso, che riflette la volontà dell'autore di attingere alla cultura locale. Nel Carnevale di Trinidad, Papa Bois è una maschera e un personaggio legato al folklore del luogo; appare nei boschi e può assumere diverse sembianze tra cui quella di un vecchio cencioso, come nel testo di Walcott. Come vedremo, anche in questo caso, l'autore manipola un elemento culturale in base alle proprie esigenze testuali e rappresentative.

Il Papa Bois della storia incarna infatti molteplici personaggi, così come la tradizione vuole, ma è anche una figura funzionale all'opera walcottiana attraverso cui si vuole rappresentare, utilizzando un unico attore-personaggio, la diffusione del male e del carattere diabolico del colonialismo. In *Ti-Jean* infatti il vecchio Papa Bois non è solo un personaggio costruito sull'immaginario folklorico delle isole, ma la rappresentazione del diavolo a sua volta rappresentato come un malvagio colonizzatore.

Accanto alla figura centrale di Papa Bois, il diavolo, emergono gli altri personaggi della vicenda: una madre e tre figli, Gros Jean, Mi-Jean e Ti-Jean a cui è affidato il ruolo dell'eroe, protagonista della storia, inteso come colui che riesce a modificare il destino del suo popolo a partire da sé stesso. Anche in questo caso, la favola coincidente con l'intreccio, è semplice. La sua funzione si mantiene sulla linea didattica-esemplificativa, per questo motivo potrebbe essere raccontata come una parabola. In questa storia, come si vedrà esaminando più a fondo le possibili fonti e gli aspetti intertestuali, sarà possibile scorgere la “Parabola dei tre anelli” elaborata da Lessing in *Nathan il saggio*, la “madre coraggiosa” di

⁴¹⁹Ibid. p. 136

Brecht, il patto faustiano di Marlowe e Goethe, il riferimento all'episodio biblico di Giuseppe e i suoi fratelli ripreso anche da Thomas Mann e, infine, l'esplicita ripresa di elementi del teatro greco. Menzionare queste possibili connessioni testuali ancora prima di delineare la trama dell'opera e le caratteristiche dei personaggi si rende necessario nel momento in cui ci si deve rendere conto dello spessore culturale del testo e di quanto effettivamente l'autore sia riuscito a fondere traendo sia dalla cultura afro-caraibica sia da quella occidentale.

La vicenda di *Ti-Jean* si delinea - come è stato messo in evidenza anche dalla critica - in maniera simile a una favola, in questo caso il genere caraibico della fiaba *Anansi*, il cui immediato riferimento è dato dalla riproduzione sonora del verso degli animali. Come si approfondirà anche in seguito, la presenza degli animali parlanti si inserisce nella tradizione favolistica dei Caraibi, partendo dal riferimento esplicitato nel testo walcottiano del verso della rana-narratrice "crick-crack". A questo proposito è utile segnalare la pubblicazione nello stesso anno, il 1970, di *Crick Crack Monkey*, di Merle Hodge, autrice di Trinidad, la cui storia narra di un bambina orfana di madre, abbandonata dal padre e poi affidata alle cure di una zia. A parte il riferimento al testo narrativo citato -- esempio di una tendenza letteraria piuttosto sensibile al mantenimento delle tradizioni locali --, è necessario tenere presente il substrato di cultura locale su cui agisce Derek Walcott. Gli impliciti riferimenti alla tradizione di Anansi sono già dati, come si ricorderà anche in seguito, dall'esordio narrativo affidato alla rana, che apre la favola con il suo "crick-crack". Esulando dagli aspetti sincretici, che saranno oggetto di analisi successiva, e tenendo conto della vicenda, è possibile inoltre individuare alcune funzioni narrative tra quelle che teorizzò lo studioso russo Vladimir Propp nel volume *Morfologia della fiaba*.⁴²⁰ Le funzioni, identificate nell'intreccio possono essere descritte come:

- allontanamento: tutti tre i fratelli, Gros Jean, Mi-Jean e infine Ti-Jean si allontanano da casa per combattere contro il diavolo.
- Investigazione: l'antagonista - Papa Bois, alter ego del diavolo, cerca di sfruttare le debolezze degli "eroi" per combatterli. In questo caso si tratta della forza fisica di Gros Jean e dell'assoluta fiducia nella propria conoscenza da parte di Mi-Jean. Entrambi i due fratelli non riusciranno a superare la prova e saranno sconfitti dal diavolo, il cui patto iniziale, stabilito dal "bolom" era quello di riuscire a farlo infuriare. Entrambi saranno a loro volta, al contrario, preda della rabbia di fronte alle pretese del diavolo, travestito da proprietario terriero, e per questo verranno divorati. A questo punto della vicenda risulta chiaro che il vero eroe altri non è che Ti-Jean, attivando così nella struttura narrativa almeno altre tre funzioni:
- Danneggiamento: l'antagonista riesce a recare danno alla famiglia dell'eroe. I due fratelli muoiono e l'eroe rimane isolato, che parte per la sua missione e supera le prove.
- La partenza e il superamento della prova rafforzano la dimensione eroica di Ti-Jean, che riesce, attraverso il buon senso e una forte dose di autoironia, a combattere la potenza maligna.
- Lo smascheramento dell'antagonista, ovvero la rivelazione del vecchio come una maschera del diavolo il cui scopo era quello di trarre in inganno i fratelli e
- la punizione dell'antagonista: il diavolo dovrà rinunciare sia al "bolom" - il bambino mai nato - sia a Ti-Jean.

Oltre al corpo narrativo centrale, l'opera presenta un prologo che introduce la storia. Qui i personaggi sono tutti animali che introducono la vicenda di Ti-Jean. L'intento contenuto nella cornice del prologo regala al testo quell'intensa qualità narrativa creata non solo dalla struttura favolistica a cui si è

⁴²⁰Vladimir Propp *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000.

accennato, ma anche dal tono iniziale di antica leggenda che persino la natura e gli abitanti del paesaggio – gli animali – riescono a raccontare. L'attività dello *storytelling* -legata anche al paesaggio tropicale - si trasforma in una storia fantastica che oltre ad essere rappresentata, anche con la danza, nasce dalla capacità di narrare dell'autore.

FROG

Aie, cricket, you croak the truth!

The life of an old woman

With her husband cold in earth,

Where the bamboo leaves lie lightly, And smell of mouldering flesh,

How well I know that story!

Near where the mother was.

Across the wet and melancholy

Mountain where her hut was, o God,

The Devil used to live!

*(crash of cymbals. Shrieks, thunder. The animals cover as the DEVIL with his troop of fiends, the Werewolf, the Diabliesse, the BOLOM, somersault and dance across the stage. The sky is red)*⁴²¹

Il prologo affidato agli animali parlanti rafforza sia l'associazione del testo alla favola oltre che la rappresentazione carnevalesca. Il primo riferimento più diretto sono le favole di Esopo, favolista greco, conosciuto da Aristofane, che nell'Atene del V sec. a.C. raccontava favole animate di animali a scopi didattici. Nella cultura latina le favole di Fedro hanno avuto un'eguale fortuna nel tramandare messaggi morali servendosi del mondo faunistico. Nel testo di Walcott, tuttavia la situazione è leggermente ribaltata in quanto gli animali sono i narratori che a loro volta raccontano di vicende umane allo scopo di trarre una "morale". Gli attori della narrazione sono quindi gli animali, oggetto della narrazione della favole classiche greche e latine. Si tratta di una delle tante deviazioni testuali che permettono a Walcott di "rivoluzionare" il canone letterario, come si analizzerà a breve a proposito della figura del diavolo.

La narrazione si struttura nelle tre scene dell'opera che a loro volta coincidono con le tre vicende dei singoli fratelli. All'inizio Gros Jean incontra il vecchio uomo nella foresta e, vantandosi della sua forza, gli rivela quella che sarà la prova da superare. Giocato dallo stesso diavolo, mascherato, Gros Jean si ritrova schiavo, alla mercé di un proprietario terriero bianco, ulteriore mascheramento del diavolo, che provocandolo diverse volte, riesce a fare imbestialire il giovane portandolo alla morte. Un simile destino attende Mi-Jean, che in maniera opposta al fratello prestante e muscoloso, dispone dell'arma della cultura e di quella che ritiene essere la sua saggezza. Ritrovandosi alle dipendenze dello stesso padrone, Mi-Jean, pur cercando di combatterlo attraverso il silenzio, non riesce, alla fine, a mantenersi calmo nel momento in cui il diavolo-padrone osa affermare che una capra potrebbe essere più intelligente di Mi-Jean. Morto anche il secondo fratello, sarà Ti-Jean a tentare per l'ultima volta, nonostante il suo basso livello di autostima, a smascherare, anche se silenziosamente, il vecchio nel bosco. Una volta giunto alla piantagione, Ti-Jean condurrà la rivolta degli schiavi e provocherà l'incendio della tenuta causando l'ira del diavolo, definitivamente sconfitto, mentre il "bolom" -- il feto -- iniziale messaggero del maligno, sceglierà la vita e Ti-Jean come suo nuovo fratello.

All'interno della vicenda tragica dei fratelli di Ti-Jean e della sua vendetta, assumono grande rilevanza altre due varianti narrative: quella relativa alla madre e al bambino mai nato.

⁴²¹Derek Walcott *Ti-Jean and His Brothers* in *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, op. cit. pp. 88-89.

La madre dei fratelli non è un personaggio secondario, bensì decisivo all'interno della vicenda. Esso conferisce forza e significato all'esperienza della partenza da casa da parte dei figli, intesa come momento di grande sofferenza dovuta al distacco dal grembo materno. La madre stessa è una figura sofferente, destinata a soccombere alla potenza del male e impossibilitata a godere della vittoria del figlio. La sofferenza della figura materna si evidenzia in diversi parti del testo: nel prologo, quando la rana narratrice introduce la storia; alla fine del prologo stesso quando, per l'unica volta in tutta l'opera, madre e figli sono riuniti, e lamenta la propria condizione di povertà esprimendo il trauma della colonizzazione.

MOTHER

My sons, do not quarrel,
Here all of us are starving,
While the planter is eating
From plates painted golden,
Forks with silver tongues,
The brown flesh of birds,
And the white flesh of fish,
What did you do today
my last son Ti-Jean?⁴²²

Appare già chiaro, attraverso la battuta della donna, che il diavolo altri non è che la rappresentazione del colonizzatore mentre il suo “cannibalismo” si configura come la realtà dannata e infernale dei colonizzati. La madre accoglie il messaggero del diavolo poco dopo nel prologo e riflette sulla tragedia dei bambini mai nati :

Look, perhaps it is luckiest
Never to be born,
To the horror of this life
Crowded with shadows,
Never to have known
That the sun will go out,
The green rust,
The strong tree be stricken
And the roaring spring quail;
peace to you unborn,
You can find comfort here.
Let a mother touch you,
For the sake of her kind.⁴²³

Il profondo istinto materno della madre si traduce – attraverso la percezione dell'esistenza del bolom – nel suo contrario. La madre per amore dei propri figli nega la maternità, radice del suo essere più intimo, come conseguenza del trauma della colonizzazione. Come nella scena 4 in *Drums and Colours*, le parole della madre sembrano provenire dalle paure della schiava deportata dall'Africa verso le Indie Occidentali. La sua preoccupazione era riferita ai figli e al destino di schiavi che li attendeva. Ripetendo la frase “man is beast”, la donna giungerà alla presa di coscienza, riflettendo che, è addirittura meglio non nascere per evitare l'infame destino di colore che saranno schiavizzati e poi

⁴²²*Ibid.* p. 91.

⁴²³*Ibid.* p. 96

colonizzati. La negazione del proprio istinto materno, come la madre dei tre fratelli della favola, agisce come atto di ribellione contro la mancanza di scelta esistenziale data al nascituro, contro l'unica possibilità di una non-vita, quale è quella di coloro destinati a farsi sopprimere la propria identità già nel grembo materno. Tuttavia, nonostante lo sfogo, la madre di *Ti-Jean and His Brothers* è profondamente consapevole del suo ruolo, istintivamente protettivo. Questa tendenza si traduce nelle sue battute all'inizio della prima scena e della terza scena, rispettivamente alla partenza di Gros Jean e Ti-Jean, momento in cui la donna decide di regalare loro perle di saggezza e raccomandazioni:

When you go down the tall forest, Gros Jean,
Praise God who make all things; ask direction
Of the bird, and the insects, imitate them;
But be careful of the hidden nets of the devil.
Beware of a wise man called Father of the Forest,
The Devil can hide in several features,
A woman, a white gentleman, even a bishop.⁴²⁴

Con queste parole mette in guardia Gros Jean prima della partenza. Raccomandazione che il primogenito non ascolterà in quanto, a differenza di Ti-Jean, non è in grado di comunicare con la natura e di intravedere ciò che si nasconde sotto la maschera di figure ingannevoli e apparentemente amiche. Quando si accinge a salutare Ti-Jean mostra la profondità del suo istinto materno e il timore di perdere anche l'ultimo figlio ancora troppo giovane e inesperto. Non sancisce la partenza con raccomandazioni ma con la fiducia che forse proprio il più piccolo possa uscire vincente dalla lotta con il diavolo:

If you leave me, my son
I have empty
hands left,
Nothing to grieve for.
You are hardly a man,
a stalk, bending in wind
With no will of its own,
Never proven yourself
In battle or in wisdom,
I have kept you to my breast,
As the last of my chickens,
Not to feed the blind jaws
Of the carnivorous grave.
.....

The first of my children
Never asked for my strength,
The second of my children
Thought little of my knowledge,
The last of my sons, now,
Kneels down at my feet,
Instinct be your shield,⁴²⁵

⁴²⁴*Ibid.* p. 102

⁴²⁵*Ibid.* pp. 132-133

Appare evidente l'importanza della presenza del personaggio della madre sia da un punto di vista narrativo che tematico. Come evidenzia l'ultima citazione, la madre permette una certa coesione e simmetria nella struttura della narrazione -- in quanto riassume in breve la vicenda sottolineando le differenze tra l'ottusità dei primi due figli e l'umiltà di Ti-Jean -- e consente di individuare importanti sviluppi tematici come quelli legati al colonialismo e alle sue conseguenze, tema portante di tutta l'opera .

L'altra figura che non deve passare inosservata è quella del "bolom". Il bolom è uno spettro irreali, in quanto si tratta di un'anima che non ha mai preso corpo. Rappresenta il dramma dell'aborto effettuato in condizioni di estrema povertà o per ragioni puramente sociali. Il dramma del bolom risulta nel testo come creazione del diavolo, pertanto come conseguenza della colonizzazione.

BOLOM

Listen, creature of gentleness,
Old tree face marked with scars,
And the wounds of bearing children,
Whom the earth womb will swallow,
This is the shriek
Of a child which was strangled,
Who never saw the earth light
Through the hinge of the womb,
Strangled by a woman,
Who hated my birth,
Twisted out of shape,
Deformed past recognition,
tell me then, Mother,
Would you care to see it?⁴²⁶

Il rammarico e la rabbia del bolom per essere stato strozzato prima di raggiungere la vita a causa di una madre che – contro natura – odiava la sua stessa vita non solo contrasta con il profondo istinto materno della madre dei fratelli , ma anticipa anche l'entrata del male personificato dal diavolo. Il bolom è infatti presentato come un messaggero del demonio e quindi come essere infernale. Il personaggio ha tuttavia anche un valore simbolico: è un essere inesistente la cui identità è stata soppressa ancor prima di nascere. La sua dimensione esistenziale è simile a quella della cultura dei Caraibi e all'identità delle stesse popolazioni. La madre che sopprime colui o colei che non riconosce, è la "cultura " della madre patria, libera di decidere cosa sopprimere. La cultura caraibica è anche "figlia" della cultura imperialista e colonialista, che, in quanto tale si identifica con la parte diabolica di sé stessa. Soltanto il coraggio di Ti-Jean e la vittoria del bene sul male permetterà al bolom di prendere vita :

BOLOM

No, I would have known life, rain on my skin, sunlight on my forehead. Master you have lost. Pay him! Reward him!

.....

Ti-Jean can't you see it?
You have won, you have won

.....

I am born, I shall die! I am born, I shall die!⁴²⁷

⁴²⁶*Ibid.* p. 97

⁴²⁷*Ibid.* pp.160-163.

Cantando la vittoria di Ti-Jean il bolom, di per sé negazione della vita e essere infernale, si ricongiunge con il suo corpo per diventare un essere vivente. Vedremo meglio quali sono i significati più profondi che questo personaggio può contenere.

La storia ha quindi un lieto fine che non solo si delinea come la vittoria di Ti-Jean sul diavolo, ma la totale vittoria della vita sulla morte, la luce “dorata” sulle tenebre portate dal colonizzatore .

3.2.2ii Il patto con il diavolo

Il simbolismo dell'opera, che appare piuttosto evidente dallo sviluppo tematico, è racchiuso anche nella caratterizzazione dei personaggi. Sebbene la sfida riguardi tutti e tre i fratelli e li coinvolga completamente, essa rimane sempre circoscritta in un rapporto bilaterale, ovvero il testo -- modellato sulla struttura narrativa di una favola -- non prevede che i fratelli combattano uniti, ma sempre soli di fronte al diavolo. E' vero che questo è implicito nello stesso patto, ma nel testo non risulta esserci nessun legame effettivo tra i tre fratelli se non per una breve circostanza alla fine del prologo. In pratica la vicenda si ripete per tre volte seguendo le stesse modalità narrative che determinano l'intreccio delle tre scene:

- partenza
- incontro con il diavolo mascherato da vecchio
- lavoro alla piantagione
- scontro diretto con il diavolo
- morte/vita

L'unica alternativa è proposta nella scena finale che si conclude con il sopravvento della vita sulla morte e la sconfitta del diavolo. A questo punto giunge quasi spontaneo pensare ad una parabola sulla storia dei Caraibi e pensare alla rivoluzione di cui si è già parlato nella sezione precedente a proposito delle opere della raccolta di *The Haitian Trilogy*, Il percorso di Gros Jean e Mi Jean rappresenterebbe due fasi diverse della storia delle Antille. La prima fase, quella relativa a Gros Jean si rapporterebbe, come allegoria, a tutto il periodo coloniale, a partire dalle grandi scoperte, includendo il *Middle Passage* e lo sfruttamento della forza fisica dell'uomo schiavizzato. Troppo inesperto per condurre una vera e propria rivolta contro il diavolo, Gros Jean, come tutti coloro che vuole simboleggiare, fallisce nel suo desiderio d'indipendenza. La seconda fase, il periodo in cui lo schiavismo è già stato abolito, vede lo sviluppo di un consistente gruppo di neri che formano una cosiddetta “intelligenza” di colore il cui scopo è quello di rivendicare la propria “cultura” e le proprie radici opponendosi a tutto ciò che è e ha rappresentato l'Occidente. Mi- Jean non a caso resiste maggiormente di fronte alle provocazioni del diavolo, grazie ad una maggiore arguzia rispetto al fratello maggiore; è tuttavia ancora “schiavo” delle proprie convinzioni, e non cercando una vera mediazione, soccombe. Ti-Jean è il vero rivoluzionario. Diversamente dai fratelli si rende conto di appartenere ad una comunità forte su cui può contare per sconfiggere il male:

TI-JEAN

Hey, all you niggers sweating there in the canes!

Hey all you people working hard in the fields!

VOICES

(*far off*)

Ayti? What happen? What you calling us for?

TI-JEAN

You are poor damned souls working for the Devil?

VOICES

Yes! Yes! What you want

TI_JEAN

Listen, I'm the new foreman! Listen to this:

The Devil say you must burn everything, now.

Burn the cane, burn the cotton! Burn everything now!

VOICES

Burn everything now? Okay, boss!

*(drums. Cries: caneburners' chorus)*⁴²⁸

Ti-Jean si trasforma nel capo della comunità: ha carisma e organizza la rivolta. E' l'unico dei tre fratelli che riesce a trasformarsi in maniera costruttiva e combattere il male. Da schiavo a padrone, Ti-Jean è tuttavia qualcosa di più rispetto ai grandi rivoluzionari, uomini "araldici" della storia di Haiti. La rivoluzione di Ti-Jean non è solo politica e sociale ma agisce sulla cultura del canone.

Prendendo come riferimento il saggio di T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" è possibile intuire come questo testo possa concepire un allargamento del canone. Dimenticando per un istante che il diavolo è la metafora della colonizzazione con tutto ciò che ne deriva, come si analizzerà tra breve, esso seppure attraverso una maschera rimane un referente negativo quale può essere solo e unicamente la figura di Satana. Dimenticando anche il ribaltamento dei ruoli servo-padrone che nel teatro di Walcott assume una grande rilevanza -- non solo nella maniera più diretta come in *Pantomime* -- e tentiamo di concentrarsi su una delle figure più rilevanti del testo, ovvero quella del maligno. Se si considera questa presenza, si può osservare che si tratta di un raro caso in cui il diavolo viene sconfitto da parte di un umano. Come si configura quindi questo personaggio diabolico? Prima di affrontare la simbologia del personaggio, il suo spessore e quindi la complessità, vale la pena di considerarlo in rapporto agli altri esempi letterari che lo ritraggono in una situazione simile: quella del patto. La storia del Faust, sia trattata da Marlowe che da Goethe conducono ad esito tragico per l'uomo. In particolare, la morte del Faust di Marlowe è descritta come intensa sofferenza e eterna dannazione.

FAUSTUS.

....

Oh God , if thou not have mercy on my soul,
Yet, for Christ's sake whose blood hath ransomed me,
Impose some end to my incessant pain.

....

All bests are happy, for when they die
Their souls are soon dissolved in elements,
But mine must live still to be plagued in hell.

...

My God, my God, look not so fierce on me.
Adders and serpents, let me breathe awhile.
Ugly hell, gape not, Lucifer!⁴²⁹

L'esito dell'esperienza faustiana di Goethe rivela un personaggio più vittorioso benché sia sconfitto -- o comunque reso mortale -- dopo una serie di mirabili imprese, mentre benedice l'attimo meraviglioso a

⁴²⁸*Ibid.* pp. 148-149.

⁴²⁹Cristopher Marlowe, *Doctor Faustus, The Complete Plays, op. cit.* pp. 337-338.

cui corrisponde la perfezione della sua lunga esistenza. Tuttavia sebbene il Faust illuminista di Goethe abbia la meglio rispetto a quello di Marlowe, non si può affermare che Mefistofele non riceva quanto stabilito dal contratto iniziale e ottiene comunque ciò che lo soddisfa.

FAUST:

Und Schlag auf Schlag! Werd ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schoen!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit fuer mich vorbei!

MEPHISTOPHELES:

Bedenk es wohl, wir werden's nicht vergessen⁴³⁰

FAUST

.....

Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in äonen untergehn. -
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick⁴³¹

Salvato moralmente dal suo stesso *streben*, ovvero la tensione continua verso la conoscenza e la scoperta, fino al momento cruciale in cui chiede all'attimo “perfetto” di fermarsi, il Faust di Goethe non presuppone una sconfitta diretta di Mefistofele. Anzi è, e si trasforma in uomo diabolico egli stesso, come il protagonista del *Doktor Faustus* di Thomas Mann, Adrian Leverkühn, “compositore demoniaco, presentato come il padre spirituale del nazismo”⁴³². In queste grandi opere della tradizione letteraria dell'Ottocento e Novecento tedesco, il diavolo rappresenta la tragedia umana sia in una prospettiva storica sia in senso puramente filosofico, dato che all'uomo non è concesso di superare determinati limiti e di agire “contronatura” e contro la morale cristiana come ci hanno mostrato Marlowe e Goethe. Non si affermerà certo che il personaggio di Ti-Jean assomigli al Faust, al contrario ne è ben distante, considerando che nell'opera tedesca Faust assume persino i tratti del colonizzatore,

⁴³⁰W. Goethe Faust, prima parte (versione originale; trad. it. Qua la mano!/Se dirò all'attimo:/Sei così bello, fermati!/allora potrai mettermi in ceppi, /allora sarò contento di morire!/allora suoni la campana a morto,/allora non dovrai servire più;/orologio si fermi, la lancetta cada,/ e sia passato il tempo che mi è dato!/ MEFISTOFELE. Pensaci bene, non lo scorderemo). Traduzione di Andrea Casalegno in J.W. GOETHE FAUST, in Ferruccio Busoni Website.

⁴³¹Wolfgang von Goethe Faust, trad. it. : Vorrei vedere un simile fervore,/ stare su suolo libero con un libero popolo./ All'attimo direi:/sei così bello, fermati!/Gli evi non potranno cancellare/ la traccia dei miei giorni terreni./Presentando una gioia cisi lata/ io godo adesso l'attimo supremo.

⁴³²Ladislao Mittner. *Storia della letteratura tedesca. vol. 111. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970), Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*. Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1971. pp. 1393-1397.

ma quello che rimane è il contesto del patto e della sfida. Nel momento in cui Ti- Jean scopre la coda biforcuta del vecchio Papa Bois, poco dopo che gli aveva chiesto di vedere il suo piede bovino, altro elemento che Walcott trae dalle superstizioni locali, il diavolo si rivela smascherandosi sulla scena e di fronte a Ti-Jean ribadendo la sua funzione attraverso il patto:

DEVIL:

Had you not forgotten me, fool,
Just a trifle angry,
I might have played the Old Man
In fairness to our bargain,
But this is no play, son.
For here is the Devil,
You asked for him early,
Impatient as the young.
Now remember our bargain,
The one who wastes his temper,
Will be eaten! Remember that!
Now, you will work!⁴³³

Ben visibile è il meccanismo metalinguistico che si intravede in questa battuta, definendo quasi ironicamente che “questo non è un gioco”, o “questo non è uno spettacolo teatrale”, ovviamente molto più sottile in inglese essendo la parola *play* polisemica. Significativo è tuttavia il riferimento al gioco, inteso come patto e sfida, ma anche all'opera di teatro e quindi implicitamente rimandando a tutte le altre opere dove il diavolo ha stipulato un patto. Al lettore attento e conoscitore del teatro occidentale non può sfuggire questo riferimento, così come al pubblico dei Caraibi non possono sfuggire le connessioni con il folklore locale. Ciò che ha realizzato Walcott – inteso già anche come teatro sincretico – è stato quello di attivare simultaneamente due importanti referenti culturali contenute nella figura del diavolo – quello caraibico di papa Bois e quello di Mefistofele legato alla letteratura e al teatro tedesco e inglese, con l'aggiunta di avere compiuto una “piccola” rivoluzione che ribalta il canone in cui si prevede l'inevitabile sconfitta dell'uomo e la vittoria del diavolo. Qui non è così. La vittoria di Ti- Jean non è semplicemente la vittoria degli ex-schiavi sugli sfruttatori, sarebbe forse troppo banale. La sua rivincita non è nemmeno quella che vede la realizzazione della vita contenuta nella “potenzialità” del feto abortito, il “bolom”. La sua è una vittoria dell'arte sull'arte. Ricordando che per Walcott la vera arma è il linguaggio artistico, si può comprendere che la funzione del personaggio di Ti-Jean coadiuvato dal bolom è quella di sconfiggere la sterilità dell'arte stessa. Non solo non permette al diavolo di essere soddisfatto come vogliono i testi canonici, ma permette la vita di ciò che per secoli è stato soppresso, il “bolom”. La vita del bolom si identifica con la natura del paesaggio che sembra risvegliarsi attraverso il canto di vittoria di Ti-Jean.

FROG

Sing Ti-Jean, sing!
Show him you could win!
Show him what a man is!
Sing Ti_JeanListen

⁴³³Derek Walcott *Ti-Jean and His Brothers*, *op. cit.* p. 143.

All round you nature
Still singing. The frog's
Crak doesn't stop for the dead;
The cricket is still merry,
The bird still plays its flute,
Every dawn, little Ti-Jean.....⁴³⁴

Il Bolom accompagna l'inno alla vita di Ti-Jean articolando la voce di chi, prima, non ha mai potuto parlare, perché impedito da un orribile e innaturale massacro. Come anticipato, il bolom è la rappresentazione della soppressione della voce dei Caraibi, della cultura di un popolo mai nato, in quanto massacrato sul nascere della civiltà occidentale; l'allusione all'aborto implicita nelle parole del Bolom, non è solo quella della madre ma riguarda la distruzione di popolazioni e culture “abortite” dalla culture occidentali – le madri – . L'azione di Ti-Jean si configura come quella del poeta che non solo canta vittoriosamente un paesaggio che prende vita, ma riabilita ciò a cui è stato negato forma, voce e la stessa possibilità ontologica: la cultura e l'identità. Per questo, e forse per altre ragioni l'opera è stata giudicata la più caraibica, o più caraibica rispetto ad altre. Tuttavia è bene pensare che questo per Walcott – il concetto di caraibico – non si basa unicamente su ciò che è *unilateralmente* dei Caraibi, in quanto deve includere un rapporto dialettico tra diverse culture, inclusa quella occidentale. La dinamica della fusione culturale – di cui parlano i critici – è complessa e sottile e non è semplicemente la rappresentazione di accostamenti tematici, bensì il ribaltamento inserito nel linguaggio e nella configurazione delle stesse metafore che Walcott è riuscito a generare. Il patto di Ti-Jean è il patto stipulato dallo stesso poeta con il suo background culturale più “diabolico” quello occidentale, con cui è inevitabile e necessario uno scambio affinché il mondo di Ti-Jean si rigeneri e il al bolom venga garantita un'esistenza.

Nella scena finale il diavolo si rifiuta di perdere e cerca di opporsi alla vittoria di Ti-Jean, rivendicata dal bolom assieme alla sua dovuta ricompensa. Il diavolo ammette la sconfitta e con amarezza si congeda da Ti-Jean.

DEVIL

Farewell, little fool! Come, then,
Stretch your wings and soar, pass ver the fields,
Like the last shadow of night, imps, devils, bats,
Eazaz, Beelzebub, Cacarat, soar! Quick, quick, the sun!
We shall meet again. Ti _Jean and your new brother!
The features will change, but the fight is still on.⁴³⁵

Sebbene mai pronto a dichiararsi definitivamente sconfitto, con queste parole, la figura del diavolo diventa meno aggressiva e negativa. La resa lo rende più umano. Così, poco prima, nel momento in cui Ti-Jean gli rivela di avere incendiato la sua tenuta, il diavolo-padrone rivela la propria identità, si toglie la maschera da “white planter” e ammette di essere stato imbrogliato da Ti-Jean.

DEVIL

(flings the mask away)

I'll be what I am, so to hell with you. I'll be what I am(...)

I'm the prince of obscurity and I won't brook interruption! Trying to mislead me, because I bee drinking. Behave, behave. That youngster is having a terrible effect on me. Since he came to the estate , I've felt like a fool. First time in my life

⁴³⁴*Ibid.* p. 162

⁴³⁵*Ibid.* p. 164.

too.I'm drunk i, and hungry (*The FROG* , *his eyes gleaming, hops across his path*) O God. O God, a monster! Jesus, help!...⁴³⁶

La dimensione umana del diavolo è evidente dal riferimento ai bisogni puramente fisici -- la fame e la sete -- ma ancora di più attraverso l'invocazione a Dio e Cristo. Com'è possibile che il diavolo si metta a pregare? Com'è plausibile che il demonio chieda aiuto a Gesù? Come è possibile che si spaventi vedendo il ranocchio-narratore? Forse il suo essere mostruoso è dato dalla sua funzione come alter ego di un autore che ha il coraggio di sminuire e umiliare la maestosità del demonio? Il legame indissolubile tra il bene e il male è una verità che riguarda la speculazione filosofica, ma non per questo si può facilmente concepire una possibilità di redenzione per il principe dell'inferno. La dottrina ci insegna che il maligno è convinto della sua scelta di ribellione e niente e nessuno lo potrebbe mai convincere a cercare un "dialogo" con Dio. Resta il fatto che Walcott crea un'immagine di Satana disposto a invocare Dio. Anche questa è una trasgressione, una deviazione culturale come quella inserita nella dinamica del patto. In pratica Walcott mostra e concepisce un diavolo sconfitto da un semplice poveraccio -- ben distante dal mitico negromante tedesco che nella leggenda classica aveva persino amato Elena di Troia -- e per di più pronto ad invocare la divinità; non solo trasgressione, ma anche scambio di ruoli, pensando che l'invocazione della misericordia divina è prerogativa del dannato, come appare nella scena finale del *Faust* di Marlowe.

Anche se distante dal grande esempio di diavolo "umanizzato", del *Paradise Lost*, dove la figura di Satana è stata apprezzata per la sua valenza rivoluzionaria, ispiratrice di figure eroiche romantiche, a partire dal *byronic hero*, il diavolo di Walcott potrebbe, per il suo carattere "umano", anche pronunciare le famose parole miltoniane :

The mind is its own place, and in it self
Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n.
What matter where, if I be still the same,
And what I should be, all but less then he
Whom Thunder hath made greater? Here at least
We shall be free; th' Almighty hath not built
Here for his envy, will not drive us hence:
Here we may reign secure, and in my choice
To reign is worth ambition though in Hell:
Better to reign in Hell, then serve in Heav'n.⁴³⁷

Tuttavia, nonostante il riferimento al suo status "the prince of obscurity", il diavolo caraibico non convince come vero e unico rappresentante del male, anzi pare proprio essere sull'orlo di una piena crisi d'identità. Soltanto con la sua battuta finale pare riprendersi, congedandosi sia da Ti-Jean che dal pubblico, con un tono più austero e altisonante, cercando di ristabilire la propria autorità e la propria funzione di puro male, pronunciando gli altri nomi con cui si designa il maligno.

Tuttavia, quello che è avvenuto nel testo e di conseguenza sulla scena è incancellabile. Walcott ha creato un "mondo possibile" in cui:

- il diavolo perde,
- il diavolo mostra gli istinti umani più bassi,
- il diavolo prega e invoca l'aiuto di Dio.

⁴³⁶*Ibid.* p. 151.

⁴³⁷J. Milton *Paradise Lost*, Penguin, 2003.

La piccola trasgressione al canone da parte di Walcott è netta e evidente e rientra nella volontà di contribuire attraverso il testo teatrale, ad un allargamento del canone stesso. Come si affermava nel primo capitolo, il testo teatrale è anche un testo culturale, il quale, in base a quanto presupposto produce cultura all'interno di uno scambio tra cultura e testo come ipotizzato dallo stesso Lotman e come possibilità data al testo stesso di mettere in crisi verità acquisite ribaltando l'analisi dei contenuti. In questo senso l'opera in esame produce un simile ribaltamento manipolando la figura di Satana che si concretizza come la metafora del colonialismo ma anche come il mezzo per mostrare – dall'interno- le sue stesse debolezze. Nel saggio “Per un'indagine sulla convenzione del testo drammatico” di Paola Gulli Pugliatti, si cerca, partendo sempre dalle teorie di Lotman, di studiare la dinamica tra le deviazioni testuali inserite nella mobilità del sistema codificante e l'aumento del volume della memoria collettiva.⁴³⁸ L'autrice riflette tuttavia sul fatto che solo alcune deviazioni sono possibili, per non precludere una non-leggibilità del testo escludendolo dalla memoria collettiva. Tale prospettiva facilita la comprensione dell'importanza del testo di Walcott, nel quale agendo proprio sulla memoria collettiva -- la favola e il folklore – l'autore riesce a strutturare una deviazione testuale sul sapere condiviso, anche se in maniera sottile e obliqua, o se si vuole, mascherata come è lo stesso diavolo nel testo e sulla scena. Essere riuscito ad indebolire la figura che incarna il colonizzatore e la rappresentazione del male, significa operare una rivoluzione all'interno dello stesso linguaggio, utilizzando i suoi stessi strumenti ma ribaltandoli in una prospettiva completamente inusuale se non addirittura straniante.

3.2.2iii Il testo sincretico: influenze stilistiche e tematiche, strategie sceniche e linguistiche

In questa parte lo scopo è di cercare di “mettere in scena” tutti gli elementi che confluiscono in questo testo e che lo rendono già molto vicino ai testi sincretici più recenti del teatro di Walcott.

Partendo dalle influenze la prima che in ordine di apparizione è quella del teatro greco.

Giocando con la lingua e con i suoi personaggi animali, Walcott esplicitamente rende omaggio alla tradizione del teatro classico, regalando ai personaggi della natura la funzione di coro e narratore.

FROG

Greek-croak, Greek-croak.

CRICKET

Grek-croak, Greek-croak.

.....

Before you fly home, listen,
The cricket cracking a story
a story about the moon.

FROG

If you look in the moon,
Though no moon is here tonight,
There is a man, no, a boy,
Bent by a weight of faggots.....⁴³⁹

⁴³⁸Paola Gulli Pugliatti “Per un'indagine sulla convenzione nel testo drammatico”, in *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori ed., 1981. pp. 61-83.

⁴³⁹Derek Walcott *Ti, Jean and His Brothers*, op. cit. p. 85.

Se gli elementi faunistici, integrati con la natura del paesaggio tropicale sono in grado di assumere l'autorità dei drammatici greci, e sono quindi capaci di raccontare una storia, è vero anche che "tutti" possono parlare. Come accennato, si tratta di un ulteriore ribaltamento di prospettiva o di un tentativo di deviazione testuale che presenta l'opera. Come già scritto in riferimento alle favole di Fedro e Esopo, l'oggetto (gli animali) della favola diventa, qui in parte, soggetto, attraverso la parola. La deviazione rappresenta la volontà di Walcott di dare voce a coloro che "di norma" e/o per "natura" non l'hanno mai avuta. Il gioco di finzione walcottiano, la dimensione favolistica permette ancora di intravedere sulla scena la creazione di uno spazio in cui è possibile rivoluzionare i ruoli, operazione che sarà sempre più evidente nelle opere successive.

Altro elemento derivante dal teatro greco è l'uso della maschera affidata all'attore che interpreta i tre ruoli connessi alla figura del diavolo: Papa Bois, il proprietario terriero bianco e il diavolo. Il ruolo è stato infatti affidato allo stesso attore sia nella produzione del testo originale, mai pubblicato, nel 1958, Errol Jones, sia nella versione pubblicata nel 1970, rappresentata a Trinidad nello stesso anno, dove triplice ruolo venne affidato ad Albert Levau.

Come afferma la madre dei tre fratelli, il diavolo assume molte forme e sembianze, per questo è bene fare attenzione in quanto non facilmente riconoscibile. L'affermazione della madre è simultanea a quanto avviene sulla scena affinché lo spettatore percepisca da un lato la finzione del diavolo all'interno della storia in rapporto ai personaggi e dall'altro la non-finzione verso il pubblico e il lettore. Il diavolo si maschera direttamente sulla scena in base a quanto dettato dalle *stage directions* :

*(Enter DEVIL masked as a PLANTER)*⁴⁴⁰

GROS JEAN

..... I ent vex, I ent vex, chief. Joke, joke, boss.....

EXPLOSION

*(When the smoke clears, the DEVIL, his PLANTER's mask removed, is sitting on the log, calmly, nibbling the flesh from a bone).*⁴⁴¹

L'intento di Walcott è pertanto quello di indurre pubblico e lettori a percepire il mascheramento del diavolo e di creare quella situazione in cui il pubblico sa più dei personaggi, conoscendo la vera natura maligna del personaggio. Il fatto che si riveli a Ti Jean non solo rafforza la sua sconfitta regalando al personaggio vincente lo status di privilegiato come spetta al pubblico del suo spettacolo. Il gioco della finzione e il mascheramento rendono il pubblico consapevole della malvagità del demonio ma anche della sua funzione simbolica come rappresentazione del colonialismo.

La maschera compare quindi sulla scena come oggetto esplicitamente polifunzionale. Da un lato serve a rendere immediatamente consapevoli pubblico e lettori dell'ambiguità del personaggio di Papa Bois e a considerarlo come il diavolo, indovinando ed eventualmente anticipando gli sviluppi dell'intreccio. Dall'altro, si crea un referente culturale che rimanda diverse tradizioni di teatro in cui l'uso della maschera rientra nella pratica della recitazione. Oltre al teatro greco, è riscontrabile nel teatro No giapponese, dove l'uso si rapporta alla caratterizzazione del personaggio definita da espressioni fisse che alludono al carattere immutabile. Similmente, nella tradizione greca, la maschera aveva la funzione di determinare la personalità in maniera irreversibile. Nel testo e sulla scena dell'opera di Walcott, tuttavia, il personaggio, con triplice funzione rappresentativa, Papa Bois/vecchio/negriero/diavolo, ha più maschere e se le toglie volutamente. Il vero volto del personaggio è quello del diavolo a sua volta

⁴⁴⁰*Ibid.* p. 110.

⁴⁴¹*Ibid.* p. 114.

maschera usata dall'attore. A differenza dell'uso che se ne faceva in antichità, e nel teatro giapponese e di quanto poteva determinare il carattere anche come "tipo" nella Commedia dell'Arte, la maschera walcottiana assume una funzione leggermente diversa. E' certo fonte di comunicazione visuale di un personaggio negativo, per il quale non è auspicabile uno sviluppo positivo o un cambiamento, ma allo stesso tempo, proprio nel cambiamento e nella molteplicità ci vuole informare dell'assurda possibilità che anche un personaggio malvagio come il diavolo possa negoziare con la propria identità e metterla in crisi. Inoltre, la sovrapposizione dei volti mascherati a cui Walcott costringe l'attore che interpreta il personaggio triplicato, è indicatore della totale diffusione del male provocato dalla colonizzazione. L'oggetto-maschera pertanto non si rivela solo più come una semplice acquisizione di una o più tradizioni culturali, bensì si rinnova attraverso un significato preciso, diventando funzionale alla comunicazione prodotta dal testo e da ciò che compare sulla scena. Come scrive Balme:

The figure of the Devil in *Ti-Jean*, for example, wears three masks corresponding to the three personae he inhabits: a devil's mask, the mask of an old man, and the mask of a planter.⁴⁴²

La maschera ha tuttavia anche un effetto straniante rendendo pubblico e lettori consapevoli sia della finzione teatrale, sia della volontà di rendere il personaggio simbolico.

Oltre alla maschera, elemento ricorrente nei secoli e nelle diverse tradizioni di teatro, compaiono ripetuti riferimenti a Brecht, avvertita in particolare, attraverso il personaggio della madre. Walcott è un grande conoscitore dell'opera brechtiana. Più volte, come risulta documentato dal volume di Bruce King, avrebbe pensato di inscenare la *Mutter Courage* del drammaturgo tedesco nel programma della sua compagnia teatrale, optando poi alla fine per un testo di Genet. Il fatto è tuttavia significativo in quanto seppure non giustificabile di un trattamento diretto, può avere lasciato qualche traccia nel pensiero di Walcott. Non si sa infatti quale fosse il testo originale -- quello scritto a New York -- ma conosciamo quello che è stato manipolato nel 1970, anno in cui Walcott aveva pensato alle rappresentazioni di Brecht per il Workshop. La madre coraggio di Brecht ha tre figli, due maschi e una femmina, la cui paternità è attribuita a tre uomini diversi che non compaiono mai nel testo e/o sulla scena. Similmente non sappiamo nulla del padre dei figli della madre del testo di Walcott. E' una madre che cerca di proteggere a tutti i costi i propri figli e che combatte contro un'entità malvagia: lo sfruttamento coloniale in Walcott, la guerra in Brecht. I figli della madre coraggio muoiono tutti, i figli della madre di Walcott muoiono *quasi* tutti. La madre di Walcott muore, la madre di Brecht sopravvive. I figli dei due testi presentano delle somiglianze. Il maggiore è un aiutante soldato destinato ad una carriera brillante nell'esercito, ma sarà condannato a morte e fucilato a causa dell'abuso di troppa forza che lo porta ad uccidere una contadina. Il secondo figlio, all'opposto del primo, è vittima della sua onestà. La figlia minore di Madre Coraggio, Kattrin è muta e sarà uccisa mentre cerca di salvare un gruppo di bambini. Mentre il parallelismo è evidente tra i primi due figli delle madri, il ruolo di Kattrin si rende molto vicino a quello di Ti-Jean, attraverso un gesto simbolico: salvando la vita dei bambini. L'inno alla vita che conclude l'opera di Ti-Jean è un dono di vita al feto abortito, dando la possibilità al bambino di godere della gioia dell'esistenza stessa. Se per Ti-Jean è una vera vittoria, su cui tuttavia aleggia l'addio minaccioso del diavolo, per Kattrin è un sacrificio che celebra pur sempre l'istinto materno e il valore inestimabile della vita. La scelta di Walcott di salvare uno dei fratelli non è solo dettata dalla volontà di creare un personaggio eroico, quale risulta essere Ti-Jean nel testo, ma è anche data -- probabilmente -- dall'intenzione di renderlo profondamente diverso dai fratelli e di creare un

⁴⁴²Christopher Balme *Decolonizing The Stage*, op. cit. p.192.

destino esemplare, quasi di redentore dell'insuccesso e del fallimento familiare, tradotto nella storia del suo popolo. Come nella storia biblica di Giuseppe e i suoi fratelli, Ti- Jean è considerato il semplicione, e il meno dotato, anche se in realtà ha dei poteri nascosti. Se Giuseppe è un sognatore che riesce a predire il futuro, Ti- Jean riesce a “smascherare” il diavolo, ed è l'unico dei tre fratelli che parla con i personaggi del paesaggio benedicendoli:

TI-JEAN

....

God bless you, small things.
It's a hard life you have,
Living in the forest.⁴⁴³

Significativo è il riferimento alla luna iniziale da parte della rana narratrice. Si parla di una storia sulla “luna”. Perché? Cosa si può vedere da un pozzo se non solo la luna? La luna racconta di un ragazzo che parte per un viaggio alla scoperta di sé e trova un diavolo da sconfiggere. Così Giuseppe mandato dal padre Giacobbe parte per un lungo viaggio alla ricerca dei fratelli -- il male -- che lo nasconderanno in un pozzo, invidiosi del racconto del sogno in cui Giuseppe aveva rivelato che i covoni dei fratelli si sarebbero piegati al suo. Giuseppe, venduto dai fratelli, si vendicherà attraverso la propria saggezza, ma è un personaggio scelto da Dio, per la nascita del popolo eletto. Dio sceglie Giuseppe come capo di una stirpe, Dio sceglie Ti- Jean come capo della lotta e eroe della rinascita di un popolo nuovo in uno spazio pieno di luce e di magia.

La vicenda di Ti- Jean diventa emblematica, mostrando come la presenza divina ha reso chiaro il cammino di un semplice viaggiatore:

FROG

And so it was that Ti-Jean, (...) that God made him the clarity of the moon to lighten the doubt of all travellers through the shadowy wood of life (...)⁴⁴⁴

Ti-Jean eroe errante e diasporico -- come Giuseppe -- incarna la stessa anima dell'autore che attraverso lo spazio scenico e linguistico riesce a creare un ponte tra le storie universali.

3.2.2iv La conquista di Ti-Jean: la ricezione del pubblico, il canto e la parola

Il punto cruciale di scoperta e di creazione è per Walcott sempre la lingua. In *Ti-Jean and His Brothers*, la lingua suona colloquiale, diretta, vivacizzata dall'inserimento delle varianti locali, creolizzata, dove lo stile di recitazione si affida agli elementi riscontrabili nella vivace tradizione orale del luogo. Scrive Balme a proposito dell'opera:

...the prologue introducing the central action begins with the conventionalized verbal sign “crick-crack” signalling in Caribbean oral culture the beginning of a tale. Walcott alters the sign somewhat so as to make ironic reference to the chorus of Aristophanic comedy.(...) The first words of the play signal, that a folk tale, or, more precisely an Anansi story featuring a Trickster character will be told.⁴⁴⁵

⁴⁴³Derek Walcott, *Ti-Jean and His Brothers*, op. cit. p. 136.

⁴⁴⁴Ibid. p. 166.

⁴⁴⁵Christopher Balme, *Decolonizing The Stage*, op. cit. pp. 158-159.

In base alla definizione di testo sincretico definita da Balme si intravedono le integrazioni della tradizione orale locale del *crikcrak* e la tradizione greca. Come si legge in *Questi occhi non sono per piangere*, la tradizione caraibica del *crikcrak* è fortemente legata al contesto performativo, e in tal senso definisce il collegamento tra oralità e scrittura ma anche tra l'intento della narrazione e il pubblico a cui è rivolta.

La performance di questa pratica narrativa si basa sulla presenza di tre elementi fondamentali: la narratrice, la protagonista e il pubblico. Il potere della narrazione risiede nella sinergia creativa tra la narratrice e il pubblico, una comunità di ascoltatori, la cui presenza legittima l'esistenza del racconto. (...) Il ricorso a forme della narrativa orale è particolarmente significativa nell'uso che ne fanno la *performance poetry* e il dub, stile poetico che recupera i ritmi del reggae e la musicalità della parola.⁴⁴⁶

Non solo, pertanto, il *crickcrack* walcottiano pone il testo in relazione alla tradizione della narrativa orale delle Antille, ma lo affianca ad altri generi poetici, tipici delle stesse isole. In questo modo la realtà testuale di Walcott si rapporta simultaneamente a molte voci poetiche orali, la cui musicalità si mescola a sua volta con i riferimenti alla classicità greca, confermando il sincretismo e la tendenza a mostrare la pluralità di suoni e lingue, a cui si faceva riferimento nel capitolo precedente, citando le parole di Saracino.

Il sincretismo linguistico dell'opera non si esaurisce con queste osservazioni.

Secondo E. Baugh è possibile riscontrare un'evoluzione linguistica dell'opera dalle prime stesure a quella pubblicata nel volume del 1970. La versione originale mostrava infatti un maggiore uso dell'inglese standard rispetto a quella definitiva. E' implicito -- per quanto analizzato a proposito della prima fase di poeta e drammaturgo di Walcott -- che fosse ancora evidente l'influenza del blank verse come appare in *Henri Christophe*. L'evoluzione verso la riproduzione di una lingua più rappresentativa della parlata caraibica è già evidente in *The Sea at Dauphin*. Oltre all'intento naturalistico, in *Ti-Jean* la lingua soddisfa altre esigenze: è più varia, multiforme, sfaccettata, come dimostrano le battute citate. Si passa dall'inflessione dialettale dei due fratelli infuriati alla fine delle prime due parti, al monologo di Gros-Jean che lamenta la propria condizione di schiavo alimentando la propria rabbia e il proprio desiderio di vendetta; dai versi ritmati delle canzoni del coro e di Mi-Jean nella seconda parte al linguaggio altisonante del diavolo nella parte finale del testo. Il registro è variabile in base alla situazione e al riferimento sociale. Il testo presenta diverse varianti comunicative in quanto prevede parecchie parti in cui i personaggi si rivolgono direttamente al pubblico: Gros-Jean quando comincia a perdere la calma, ad esempio:

GROS-JEAN

(To Audience) You see how he provoking me, you don't think I should curse his....(turns, bites hard on pipe grinning) Look, I haven't let you down yet, boss, have I? (...) I ain't vex, boss. Ha-ha!⁴⁴⁷

Di nuovo Mi-Jean, incapace di parlare con gli animali e infastidito dalla loro stessa presenza, parla con il pubblico:

CRICKET

Where you going, Mi-Jean?

⁴⁴⁶Manuela Coppola "Per strada e nel cortile: lo spazio creolo nella poesia caraibica femminile" in Marie-Hélène Laforest, (a cura di) *Questi occhi non sono per piangere, donne e spazi pubblici*. Liguori, Napoli, 2006. pp. 45-63. p. 58.

⁴⁴⁷Derek Walcott *Ti-Jean and His Brothers*, op. cit. p. 112.

MI-JEAN

(To the audience)

But see my cross, *oui*, ay-ay!
Since from what time cricket
ask big man their business?⁴⁴⁸

Poco dopo avere incontrato il vecchio, ricorda a sé stesso e al pubblico le parole della madre.

MI JEAN

(To the audience)

When my mother told me goodbye in tears,
She said, no one can know what the Devil wears.⁴⁴⁹

All'inizio della terza parte, quando Ti-Jean si accinge a compiere la sua missione è il vecchio/diavolo che apre la scena con un battuta rivolta verso la platea.

OLD MAN

(To audience) Well, that's two good meals finished with a calm temper, and if all goes mortally, one more is to come.⁴⁵⁰

La comunicazione è attiva ed è mirata a creare una consapevolezza effettiva della presenza del pubblico, che sente di avere un ruolo preciso e necessario in quest'opera il cui scopo è anche didattico. Più che mai si avverte il bisogno di comunicare e di rendere partecipi gli spettatori. La forte resa comunicativa dell'opera doveva pertanto passare attraverso una lingua immediata, poetica ma fortemente comprensibile da un pubblico di lingua inglese.

The breakthrough was to divide the iambic line in half, into three feet that provided lilt capable of oral delivery which seemed to capture the sound of the quat, flute and oral story telling(...) the reviewers seemed confused by the form of the play and by the ready response of the audience⁴⁵¹

Come annota King, Walcott non ha ancora rinunciato al metro poetico anche se attraverso la musica e il calypso lo rende più accessibile. Se in *The Sea at Dauphin* la critica aveva evidenziato l'impossibilità di capire le battute, data la riproduzione di una flessione troppo dialettale, in *Ti-Jean*, non è più possibile trovare questo difetto. Walcott ha già maturato uno strumento linguistico che bilancia il classicismo con elementi caraibici. Anche qui non mancano le mescolanze con il francese, come nella canzone/filastrocca del diavolo, o in alcune battute dei vari personaggi, ma l'alternanza francese/inglese è molto meno marcata rispetto all'opera precedente. Fatto significativo se si pensa che proprio quest'opera ha avuto maggiore ricezione di pubblico e critica rispetto alla prima. Non solo per la portata tematica ma probabilmente anche per le strategie linguistiche, resta una delle più scelte per le rappresentazioni internazionali tra il 1970 e il 1972; grazie a *Ti-Jean*, inoltre, Walcott riesce a bilanciare l'esigenza di un teatro caraibico, con standards di recitazione e di produzione accettabili a livello internazionale. Nel 1969 Walcott incontrò Lloyd Richards, direttore della School of Drama di New York, il quale gli chiese di elaborare una versione di *Ti-Jean* da rappresentare proprio nella stessa scuola. L'esperienza porta l'autore a concepire un teatro che rimanesse radicato nella terra dei Caraibi ma che potesse raggiungere platee internazionali e con diversi background culturali. L'esperienza di New York fu positiva e inaugurò la presenza del teatro caraibico di Walcott in terra statunitense, anche se, a detta dello stesso Walcott, la critica americana non era del tutto preparata e non aveva strumenti

⁴⁴⁸Ibid. pp. 115-116.

⁴⁴⁹Ibid. p. 117.

⁴⁵⁰Ibid. pp. 131-132.

⁴⁵¹Bruce King, *Derek Walcott and West Indian Drama*, op. cit. pp. 138-139.

per giudicare un teatro prodotto e scritto nei Caraibi. Per capire questa posizione risultano utili due citazioni tratte dal volume di B. King, in riferimento alla confusione creata dalle recensioni dell'opera:

Barnes' review is an extremely convoluted example of an American theatre critic faced by the need to write about serious poetic drama from another culture and knowing what he is seeing is somehow important, but hardly understanding any of it, making contradictory statements, and getting his facts wrong.

(...)

It is not surprising Walcott has commented that theatre criticism in the West Indies is often of a higher level and more serious as well as being better informed than in the United States.⁴⁵²

Rimane centrale il fatto, che tuttavia l'intento di Walcott fosse quello di conquistare le platee americane e pare evidente che nella conquista del semplice *Ti-Jean* riaffiori anche quella del suo autore.

I riferimenti alla recensioni illustrate da King pongono l'accento anche sugli aspetti musicali dell'opera, definendola spesso come un "folk-musical", che utilizza la musica, lo stile linguistico dei calypso e il modo di versificare di F.García Lorca.⁴⁵³

L'integrazione tra parola e musica è fondamentale anche in quest'opera di Walcott con l'introduzione della musica tradizionale caraibica, tra cui calypso, canti di protesta e gospels. E' ancora Baugh ad interpretare al meglio la fusione tra canto e parola del testo, affermando che:

The Songs for the most part arise naturally out of the action and carry the action forward.⁴⁵⁴

In *Ti-Jean* la musica non è semplicemente accompagnamento, bensì si sprigiona dall'azione e dal ritmo delle battute per produrre una progressione stessa della storia e dell'azione. Ciò si rivela in accordo con le teorie di Balme a proposito del teatro sincretico, affermando che i diversi codici non sono semplicemente accostati ma integrati all'interno di una complessa rete di strategia comunicativa.

Il canto finale di *Ti-Jean* è un canto di conquista di un nuovo spazio artistico che coincide sia con il paesaggio rinato, sia con lo spazio della scena teatrale. La vittoria dell'umanità e della bontà rappresentate da *Ti-Jean* accompagnano la progressiva conquista dell'autore verso un nuovo percorso artistico che vedrà la nascita di uno dei suoi capolavori in campo teatrale *Dream on Monkey Mountain*, opera che proprio attraverso il linguaggio elaborerà un'immagine sulla schizofrenia culturale dell'anima caraibica. Il sincretismo e la fusione sono lo spirito del nuovo spazio scenico di Walcott, che parte dall'elogio alla propria terra, vista e vissuta dagli occhi di un uomo nuovo. La foresta in cui si sono avvicinati i personaggi della storia non è più infestata dalla presenza del maligno. Il canto e la musica si sprigionano spontaneamente dalla natura che *rivive* attraverso la melodia del dialogo finale, ricordando anche le parole della rana narratrice che incitano *Ti-Jean* a cantare.

Ti-Jean, in questa magica unione tra sé e il suo spazio riconquistato, benedice le creature, come l'anziano marinaio della ballata di Coleridge, e compiendo questo atto, rafforza il valore spirituale della sua missione. Come Davide ha sconfitto Golia- riferimento dato esplicitamente nel testo -, *Ti-Jean* ha sconfitto il male con "il libro e la Bibbia".

Parole simboliche che rivelano la conoscenza, la cultura di cui Walcott si fa portatore e messaggero nel suo stesso testo, e la fede – la Bibbia – che, per Walcott non è solo quella in Dio, ma quella negli uomini; nella loro capacità di tolleranza e di sconfiggere il male ma anche di provare compassione per il nemico. Un grande messaggio di pace e fratellanza, in un momento aspro e difficile segnato dalle

⁴⁵²*Ibid.* pp. 164-165

⁴⁵³*Ibid.* p. 139.

⁴⁵⁴E.Baugh, *Derek Walcott*, Cambridge University Press, 2006, p. 79.

rivolte del Black Power, che si concepisce come la fiducia nel valore della vita e dell'arte. Lo spazio del teatro è lo stesso di spazio di conquista del piccolo eroe Ti-Jean a cui Dio, come a Giuseppe, ha insegnato quella minima saggezza umana che gli dona la capacità di “vedere” la bontà di Dio in tutto ciò che lo circonda. Durante l'incontro con il vecchio nel bosco, Ti-Jean gli chiede di mostrargli il suo piede bovino, altro elemento che Walcott trae dalle superstizioni locali.

Whatever God made, we must consider blessed. .⁴⁵⁵

Ti-Jean accetta come disegno divino anche la tragedia che ha distrutto l'intera famiglia.

OLD MAN

Hold on son. Whatever God made, we must consider
blessed? Like the death of your mother?

TI-JEAN

Like the death of my mother.⁴⁵⁶

Per Ti-Jean come per il diavolo l'opposizione tra bene e male è sfumata e imprecisa.

Cover your face, the wrinkled face of wisdom,
Twisted with memory of human pain,
Is easier to bear; this like looking
as the blinding gaze of God.⁴⁵⁷

Walcott, come già notato, umanizza la figura del maligno facendolo persino cantare. La missione del piccolo eroe è stata così fruttuosa da rendere possibile la percezione della bontà anche in un personaggio malvagio. Oltre alla deviazione testuale dalla norma canonica, Walcott ha rafforzato un messaggio di tolleranza e di ricerca di identità basata sul confronto. L'identità del diavolo si problematizza mentre Ti-Jean ritrova il suo spazio e la sua identità in un viaggio verso la conquista.

Il sincretismo di Walcott prende corpo nella rappresentazione teatrale non solo attraverso la fusione di molteplici tradizioni teatrali e testuali, ma anche grazie al messaggio di tolleranza e relazione.

Come il saggio Nathan nella famosa opera di G.E. Lessing, narrando la parabola dei tre anelli, dimostra l'incontro tra le diverse religioni e la possibilità di percepire il bene anche dove prima si pensava al male, Walcott ha creato un favola dove il bene e il male si incontrano.

Nonostante il bene abbia la meglio e Ti- Jean canti celebrando la sua nuova luce tropicale e la vita, le parole del demonio giungono come una minacciosa ammonizione: “the fight is still on”, mentre non si possono nemmeno dimenticare le lacrime di un diavolo costretto a recitare una parte fissa e immutabile.

DEVIL

What is this cooling my face, washing it like a
Wind of morning. Tears! Tears! Then is this the
Magnificence I have heard of, of
Ma, the chink of his armour, the destruction of the
Self? is this the strange, strange wonder that is
Sorrow? You have earned your gift. Ti-Jean, ask!⁴⁵⁸

⁴⁵⁵Derek Walcott , *Ti-Jean and His Brothers*, op. cit. p. 139.

⁴⁵⁶*Ibid.* p. 140.

⁴⁵⁷*Ibid.* p. 143

⁴⁵⁸*Ibid.* p. 163

Al pubblico e al lettore non possono sfuggire i toni nostalgici e le debolezze di un diavolo ambivalente e doppio, che pare avere perso la centralità del personaggio che interpreta. Attore di sé stesso, egli esprime una crisi che rende sempre più labile il confine tra il bene e il male.

Il diavolo è sconfitto dallo spazio scenico ma non dalla storia, Ti-Jean celebra, come in rituale la sua missione e cantando la sua vittoria e la fiducia nel bene, accompagnato dal coro e dalle parole finali della rana narratrice, musica e narrazione concludono la bellissima favola sul piccolo eroe caraibico:

TI-JEAN

(Sings)

Sunday morning I went to the chapel

Ring down below!

I met the devil with the book and the Bible.

Ring down below!

Ask him what he will have for dinner.

CHORUS

Ring down below!

TI-JEAN

Cricket leg and a frog with water

CHORUS

Ring down below!

TI-JEAN

I leaving home and I have one mission!

CHORUS

Ring down below!

(...)

FROG

And so it was that Ti-Jean, a fool like all heroes, passed through the tangled opinions of this life,(...).

And bird, the rain is over, the moon is rising through the leaves, Messieurs, creek. Crack.⁴⁵⁹

⁴⁵⁹*Ibid.* p. 166.

3.2.3 Malcochon, or The Six in The Rain. Il racconto nella messinscena

**Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.
Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.⁴⁶⁰**

L'opera, brevissima e intensa, si svolge in un'unica scena, definita dalle *stage directions* iniziali:

A disused copra house built on a gradual rise between, left, a painted waterfall with rocks; and right, the edge of a bamboo forest. The shed floor is littered with husks, trash, etc. The musician play.⁴⁶¹

La musica è il riferimento delle prime parole del narratore che presenta la storia. Voce narrante presente in tutta la scena, il *conteur* è concepito come un narratore onnisciente che conosce il vero dramma dei personaggi, anche se la vicenda è incentrata proprio sull'impossibilità di stabilire la verità. Definiti l'argomento della storia e lo spazio, la vicenda di Chantal, personaggio decisamente ambiguo la cui identità passa attraverso due nomi, (Chantal e Tarzan) si delinea come quella di un losco individuo

⁴⁶⁰ Gabriele D'Annunzio *La pioggia nel Pineto* in *Poesie*, Garzanti, 2007.

⁴⁶¹ Derek Walcott *Malcochon or the Six in the Rain*, in *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, op. cit. p. 171

criminale, ladro e il sospettato numero uno dell'assassinio di Regis, vecchio proprietario di una tenuta sull'isola. Il narratore ci introduce nell'universo degradato di Chantal, assieme ad altri cinque personaggi che per caso si ritrovano tutti nello stesso luogo, nello stesso spazio temporale per ripararsi dalla pioggia incessante e minacciosa.

Le parole del narratore irrompono sulla scena accompagnando la comparsa delle tre coppie di personaggi. La prima coppia è composta da un vecchio e dal nipote, definiti tali nel cast dei personaggi e identificati attraverso i rispettivi nomi dallo scambio di battute: Charlemagne e Sonoson. Contemporaneamente compare sulla scena anche una donna, componente della seconda coppia, assieme al marito, che con al vecchio, lamenta l'arrivo della pioggia in lingua francese:

OLD MAN

La pluie! Listen. On the hills there, hear it coming (*They stop working. Drums increase*) Thunder! And look how dark it get. Is a storm for true, this rain.

WOMAN

Aie! *La pluie*. Come go, wooy!⁴⁶²

Il narratore sposta l'attenzione verso la figura di Chantal, il quale presentandosi con una battuta bilingue, francese e inglese, delinea la propria personalità trasgressiva e criminale.

CHANTAL

Même si'ous crier moin Chantal

Nom moin i' c'est Tarzan

Pis moin jeter ti m'ielette crachard

A dans yeux un magistrat

Eur mettaient moin la jaule!

(even is Chantal you call me

My true name is Tarzan

And just because I hawked and spat

In the eyes of the magistrate

They give me a year in jail)⁴⁶³

Alternata tra racconto e rappresentazione, la scena si sviluppa in maniera dinamica e caratterizzata dalla presenza di un gruppo di operai -- tra cui il vecchio e il nipote -- che lavorano tra le canne, di bambù, mentre la donna trasporta dell'acqua. L'attività lavorativa è accompagnata dal suono di tamburi e le prime battute dei personaggi si mescolano al racconto. L'integrazione delle due modalità narrative -- racconto e rappresentazione scenica -- si incontra con la musica, la mimica del corpo e il canto. Il movimento si arresta all'arrivo della pioggia rappresentata dall'aumento del rullo dei tamburi.

I personaggi a coppie continuano ad alternarsi sulla scena: nipote/vecchio che scappano per ripararsi dal temporale, nascondendo il proprio denaro; uomo e donna in perenne litigio; Chantal/Tarzan accompagnato da Moumou, un sordo muto, innocuo testimone del suo furto. La scena si muove tra le parole del narratore e la musica, resa "visiva" dalla presenza di un gruppo di musicisti che con canti e suoni supportano il racconto.

MUSICIANS

(*Together*) What happen? What happen?

CONTEUR

(*Holds up hand*) *T'à l'heure!* Wait!

⁴⁶²Ibid. p. 172

⁴⁶³Ibid. p. 172

(Scream)

MUSICIANS

(Drum begins) *Ça y est? Ça y est?*

CONTEUR

(Getting up slowly) Regis. They kill Regis!

(Dancing the action) He lify up the axe.⁴⁶⁴

Il narratore è anche un danzatore: il suo racconto non è prodotto unicamente dalle parole ma anche dai gesti che mimano la situazione. Racconta di Chantal e di un altro suo possibile crimine: l'assassinio di Regis.

CONTEUR

(Miming the murder) and the madness start to dance! (...)⁴⁶⁵

Il racconto progredisce con la messa in scena e mentre i personaggi a poco a poco rivelano le loro identità e il loro passato, giungono ad incontrarsi in uno spazio ristretto. Qui all'interno di una capanna, ammettono i loro legami, le loro debolezze, le loro identità nascoste. Si rivela che il fratello di Charlemgne uccise la moglie, che il marito è in preda a una gelosia ossessiva per la moglie, e che Chantal è considerato da tutti un pazzo e un criminale, l'"orco cattivo" dei bambini del luogo, reminiscenza del diavolo che divorava fanciulli in *Ti- Jean and His Brothers*.

HUSBAND

(Loud, laughter, pointing) This old man there with the broken teeth and the crack voice, with one crooked eye and marks on his face, this is Chantal the wood demon, that we was frighten of as children?⁴⁶⁶

All'incontro dei personaggi fa da sfondo la pioggia battente e l'imminente inondazione del fiume, presagita dalla cantilena incessante – come la pioggia -- del narratore:

CONTEUR

(Faster)

the river bed coming down

the river bed coming down

the river bed coming down

And a dead turning over!

Il ritmo, sempre più sostenuto, accompagna l'urlo della donna che risveglia i personaggi in preda al panico per il possibile disastro naturale e la scoperta del cadavere.

OLD MAN

Is Regis the planter

(...)

Oh God, I know from the way the thunder spoke,

And the writing of lightning, that disaster was in the sky. (...)⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ *Ibid.* p. 177

⁴⁶⁵ *Ibid.* p. 177

⁴⁶⁶ *Ibid.* p. 193

⁴⁶⁷ *Ibid.* p. 195

Con parole che riprendono i versi della poesia di Eliot *The Waste Land*⁴⁶⁸, i personaggi si ritrovano nella desolazione della sterilità delle proprie anime e nella debolezza spirituale che li rende ancora più impauriti dalla pioggia e dalla presenza di Chantal. In questo spazio di solitudine interiore i cinque personaggi sono costretti a confrontarsi con le parole penetranti del criminale, ammettendo le loro colpe. Tuttavia Chantal è una minaccia; tutti hanno paura di lui e temono di essere uccisi. Sarà Moumou, il sordo muto, nel tentativo di salvare i compagni, ad infliggere il colpo mortale. Prima di morire Chantal pronuncia parole poetiche e profetiche che trasfigurano il personaggio all'interno della natura:

CHANTAL

in the forest there in the rainy mountain where no man was, I was a happy old man, just me and old God. But man have a time to come down. Lift me higher, old man, and I will show you something: you see that place there, a little clearing there in the side of the mountains that Chantal cut out of the forest?(...)⁴⁶⁹

Morendo, Chantal trasforma parte dell'oscurità della foresta in uno spazio luminoso di speranza e possibilità di conversione e perdono. La morte di Chantal coincide con la fine della pioggia e il piccolo mondo di peccatori recupera il proprio ordine e equilibrio. Chantal appare sotto una nuova luce, e compaiono i pregiudizi iniziali come esprimono le parole dell'anziano:

OLD MAN

No, no. Because you are my son. You are my brother. You are not the beast and the madman. No.⁴⁷⁰

Il racconto si conclude con le parole del narratore, intercalate dal ritmo sostenuto del tamburo e del flauto:

CONTEUR

(Faster flute and drum)

The rage of the beast is taken for granted,
Man's beauty is sharing his brother's pain;
God send the wound where a wound is wanted,
This is the story of six in the rain.⁴⁷¹

Come sottolinea Edward Baugh l'opera si sviluppa come un'integrazione di racconto, musica e danza. In particolare, come già rilevato, il narratore racconta danzando e in parte creando a theatrical style that draws on popular, home-grown expressive forms combining music, dance, mime and storytelling.⁴⁷²

L'accostamento tra narrazione e danza si rivela significativa e in linea con la visione walcottiana dell'arte drammatica. Da un lato, l'enfasi data alla lingua come strumento comunicativo, evidenziata in questo contesto come presenza di una voce narrante che concorre alla formazione del messaggio

⁴⁶⁸Thomas S. Eliot "What the Thunder Said" in *The Waste Land, The Oxford Anthology of English Literature*, op. cit. p. 1994.

⁴⁶⁹Derek Walcott, *Malcochon*, op. cit. pp. 205-206.

⁴⁷⁰*Ibid.* p. 204

⁴⁷¹*Ibid.* p. 206

⁴⁷²Edward Baugh *Derek Walcott*, op. cit. p. 73.

recepito dal pubblico. Dall'altro lato, la necessità di codificare una diversa forma comunicativa che rafforza il messaggio attraverso la danza.

Secondo quando scrivono Gilbert e Tompkins, il corpo danzante ha anche la funzione di spostare l'attenzione del pubblico a codici prossemici e cinetici che coinvolgono tutto lo spazio scenico. Infatti la danza è un'attività fisica che si determina occupando uno spazio preciso e definito sul palcoscenico. In particolare il movimento del corpo dell'attore che danza si rivela significativo quando destabilizza e sfida le norme imposte dalla cultura dei colonizzatori. Fungendo in tal senso da strumento destabilizzante e deviante, anche in senso brechtiano, la danza ha il potere di fare emergere una riflessione ulteriore e più marcata sul ruolo dell'attore e sulle sue potenzialità comunicative in un teatro come quello caraibico.⁴⁷³ L'attore che racconta e danza contemporaneamente non solo amplifica le modalità di trasmissione del messaggio, rendendolo accessibile a più livelli sensoriali, ma inserisce anche la percezione dell'occupazione totale dello spazio, quello della scena, non solo attraverso la voce, ma anche attraverso il movimento del corpo. Il sincretismo teatrale di Walcott sviluppa una presa di "possesso" del territorio della scena, che coincide con la conquista dell'identità culturale del personaggio ma anche con la conquista progressiva dello spazio di articolazione di una nuova forma culturale.

Questa forma di sincretismo -- già presente in *Ti-Jean*, ma anche caratteristica di opere future a partire da *Dream on Monkey Mountain* -- si accosta alla struttura del testo in cui il passato irrompe nel presente per recuperare un'identità umana che pareva distrutta. La concentrazione spaziale e tematica funge da crescendo che rende intensa la drammaticità della scena per costruire un'opera sul riconoscimento del valore e della dignità umana. Il racconto narra del passaggio sofferente dalla condizione di peccatore a quella di saggezza, della capacità umana di riconoscere il bene attraverso la relazione e il dialogo per abbandonare il pregiudizio.

3.2.3i Il doppio, la trappola e la compassione

L'elemento che colpisce nell'opera e che la pone in relazione con le precedenti è la minaccia rappresentata dalla natura sull'uomo. Come in *The Sea at Dauphin*, gli esseri umani vivono una condizione di stretta dipendenza con le leggi della natura. Quasi a volere ricordare la limitatezza dell'esistenza umana, l'autore pone al centro della vicenda un ristretto gruppo di personaggi, rappresentativi di tipi umani, in uno spazio limitato: la foresta. Lo spazio ritorna alla dimensione di percezione negativa e – diversamente dalla luminosità simbolica conquistata da *Ti-Jean* – si è nuovamente calati nelle tenebre infernali di un bosco infestato dal male. L'opera sembra riprendere la minaccia che accompagnava l'uscita di scena del diavolo in *Ti-Jean* ricordando a tutti – pubblico, lettori e personaggi – che non c'è possibilità di scampo: il diavolo è tornato e – inizialmente – lo si potrebbe addirittura percepire trasfigurato nella figura di Chantal. Non è così.

L'illusione scenica, ovvero lo spazio negativo, dato dal disturbo percettivo creato dalla pioggia, dal senso d'inquietudine provocata dalle urla improvvisa della donna, e dal violento litigio con il marito, dalla paura derivante dalla possibilità di essere di fronte ad un assassino, altro non è che una strategia scelta per accumulare la tensione per creare una suspense sciolta in un finale a sorpresa.

Il meccanismo che determina la tensione e il conseguente scioglimento si basa su alcune scelte precise di costruzione testuale effettuate dall'autore: un personaggio ambiguo, se non persino doppio, la

⁴⁷³H. Gilbert, Joanne Tompkins, *Post-colonial Drama*, op. cit. p. 239.

creazione di una situazione claustrofobica da un punto di vista spaziale, tanto da essere percepita come trappola sia in senso fisico, ma soprattutto spirituale da parte dei personaggi; infine l'inevitabile relazione e il riconoscimento di sé per giungere ad un sentimento di compassione e di fratellanza. L'opera è pertanto una nuova parabola che mostra da un lato le conseguenze distruttive e tragiche del pregiudizio, dall'altro il cammino umano verso la redenzione e il pentimento. Non mancando i forti toni religiosi e filosofici, l'opera rimane incentrata sul sacrificio di Chantal, altro personaggio "eroico" calato in un dramma completamente postcoloniale.

Chantal è indubbiamente un personaggio ambiguo. Il fatto stesso che possieda due nomi, uno francese normalmente femminile, l'altro riconducibile al personaggio leggendario cresciuto dalle scimmie in mezzo alla giungla, agisce come elemento perturbante. I due nomi sono associabili alla dolcezza e delicatezza evocata dal nome francese e alla natura selvaggia e animale definita dal nome Tarzan. Chi è questo individuo: un diavolo o un angelo? La negatività dell'uomo è connotata dalla sua stessa confessione: è un fuorilegge, ha violato l'autorità di un giudice ed è stato in prigione; non esita a rubare e tuttavia è lo stesso uomo che nell'incontro fatale con gli altri personaggi, prima di morire, si trasforma in giudice e induce gli altri personaggi alla confessione dei propri peccati.

CHANTAL

(...)

Chantal will take confession, now. One and all kneel down!

This rain will last long, and we have plenty time.⁴⁷⁴

Giunti al massimo della tensione, creata dalla pioggia che si trasforma in inondazione, dal furto e dal ritrovamento del cadavere di Regis, tutti sono pronti a scagliarsi contro Chantal; centro della disputa è la verità.:

CHANTAL

(...)

You don't like

Chantal?

The old stinking tiger with broken teeth. I will tell you!

Let us go in the bamboo and he will show you the truth!⁴⁷⁵

Le parole di Chantal giungono come una lama tagliente, la stessa che lo ucciderà: chi sono i veri peccatori? La coppia di coniugi con i loro falsi litigi nascondono peccati più grandi e più veri di quelli di un povero uomo affamato. La verità, come dice Chantal è potere ammettere le proprie colpe e accettare la punizione:

WIFE

Kill me, Chantal! Kill me! He cannot forgive.

(...)

I cannot stand the shame of his forgiveness.

(...)

HUSBAND

(...)

I am a fool with ordinary sins.

Jealousy is one, and love is mixed with jealousy.

(...)

⁴⁷⁴*Ibid.* p. 196.

⁴⁷⁵*Ibid.* p. 197

OLD MAN

If you must kill somebody. Kill me, old tiger!
Kill me. I am tired. And today I know the truth,
(...)⁴⁷⁶

La trasformazione di Chantal prevede che da terrore per gli altri diventi un giudice che mostri la verità, includendo anche quella su sé stesso. Vittima della colonizzazione, egli è un povero relitto sociale per fame e per sete. Per uomini come lui, non c'è possibilità di redimersi, la società, come del resto già i personaggi sulla scena, lo considerano il pazzo, il selvaggio a cui addossare ogni tipo di colpa. La ribellione di Chantal è la stessa di Calibano di fronte a Prospero. Se è tale – cattivo, selvaggio, criminale -- è solo per l'esistenza stessa di un potere che lo ha costretto ad agire in quel modo. Chantal/ Calibano è il selvaggio demoniaco solo perché nel suo spazio nativo è stato instaurato un sistema che ha creato una gerarchia in cui è necessaria la creazione dell'"altro" negativo. La colonizzazione ha creato un sistema di valori in cui deve essere incluso il "diverso" e il "selvaggio". La doppiezza di Chantal rivela questa tragica dinamica che intrappola il colonizzato in una dimensione stereotipata e pregiudiziale. Chantal non può sfuggire alla sua identità negativa in questo spazio che nasce dall'emergenza e costringe i personaggi, attori e spettatori del suo dramma, a confrontarsi con la propria esistenza ma anche con la sua tragedia personale.

CHANTAL

I always on the other side of the law: But life funny,
Today I must play judge. I will let you all go.
But if I let you all go, who will speak for Chantal?(...)⁴⁷⁷

Il senso di claustrofobia conferito sia alla concentrazione scenica e testuale dello spazio sia alla costrizione a rifugiarsi in un ambiente piccolo e ristretto, a causa della pioggia, induce i personaggi e il pubblico ad avvertire l'atmosfera generale come una trappola.

I personaggi sono intrappolati dalle condizioni atmosferiche ma anche dalle parole di Chantal che li obbliga a riflettere su sé stessi. Chantal stesso è intrappolato nella sua condizione sociale di "diverso" sia come colonizzato ma anche di fronte agli altri abitanti dell'isola. Intrappolati nelle loro convinzioni, false illusioni e identità storpiate, i personaggi riescono a sfuggire solo grazie alla trasgressione di Chantal che, diversamente da tutti, riesce a dimostrare abbastanza coraggio per denudare la propria esistenza e quella degli altri. Si tratta di un sacrificio che gli costerà la vita, tolta da colui -- il sordo muto -- che erroneamente si giudicava incapace di compiere un tale gesto. Il pregiudizio umano si rivela ancora causa di sofferenza e tragedia, mentre la morte di Chantal assume i tratti del sacrificio cristiano per redimere i peccati dell'umanità.

Risultato della tragedia è quindi la compassione e il riconoscimento della forza dello spirito umano. La fine della pioggia coincide con la morte di Chantal chiarendo anche il significato simbolico della pioggia. Come nella celebre poesia del D'Annunzio, la pioggia ridona un nuovo senso di vitalità, e anche i personaggi del dramma walcottiano si caricano di nuove visioni della vita grazie alla pioggia purificatrice. Riminiscenza anche del diluvio universale, simbolo per eccellenza della redenzione dei peccati umani, la pioggia acquista un intenso significato simbolico a metà strada tra il panteismo panico dannunziano e la profondità del messaggio cristiano. *Malcochon*, titolo dell'opera riferito ad una

⁴⁷⁶*Ibid.* pp. 199-200

⁴⁷⁷*Ibid.* p. 200

bevanda molto simile al rum, causa del litigio tra il marito e la moglie e origine del peccato, rinforza il messaggio di tolleranza e compassione anticipato in *Ti-Jean*. La compassione è un sentimento nobile che anima spesso la poesia di Walcott. Nella poesia già ricordata, *Ruins of A Great House*, metafora della fine del colonialismo, il poeta rivive il passato imperialista senza rimpiangerlo, ma anche senza desiderio di vendetta.

In memory now by every ulcerous crime.
The world's green age then was a rotting lime
Whose stench became the charnel galleon's text.
The rot remains with us, the men are gone.
But, as dead ash is lifted in a wind
That fans the blackening ember of the mind,
My eyes burned from the ashen prose of Donne.

Ablaze with rage I thought,
Some slave is rotting in this manorial lake,
But still the coal of my compassion fought
That Albion too was once
A colony like ours, "Part of the continent, piece of the main,"
Nook-shotten, rook o'erblown, deranged
By foaming channels and the vain expense
Of bitter faction.
All in compassion ends
So differently from what the heart arranged:
"as well as if a manor of thy friend's . . ." ⁴⁷⁸

Gli ultimi versi sono un elogio del sentimento della compassione anche per coloro che hanno portato guerra e distruzione. E' un sentimento che si basa sul perdono, altro grande insegnamento cristiano, tuttavia particolarmente difficile da mettere in pratica per chi ha subito torti e ingiustizie. Il messaggio di Walcott -- come ormai noto -- non è la rivendicazione dell'abuso dell'imperialismo e della colonizzazione, ma il tentativo di integrare in modo positivo tutte le forze che si sono prodotte da queste fasi storiche. Ciò non significa rinnegare la sofferenza dei colonizzati che è ben evidente nel suo percorso artistico, ma cercare di guardare al futuro, soprattutto dell'arte, in senso nuovo, colmando quegli spazi che per secoli sono stati svuotati dalla dominazione straniera. Ciò significa assorbire e accettare anche la dominazione stessa in quanto -- culturalmente e umanamente -- appartiene al suo background e a quello di tutte le popolazioni dei Caraibi. Il sentimento di compassione, si potrebbe dire, nasce dall'impossibilità di scegliere oppure -- se si vuole -- dalla consapevolezza di appartenere a diversi mondi e di accettarne ciò che è positivo e ciò che è negativo. La progressione verso questa consapevolezza porta Walcott a maturare la filosofia dell'impossibilità di un ipotetico ritorno in Africa, come sarà chiaro in *Dream on Monkey Mountain*, e della necessità di relazionarsi all'altro e al diverso secondo ciò che un altro grande poeta e saggista caraibico, Edouard Glissant ha insegnato attraverso la concezione dell'identità-relazione elaborata nel volume *Poétique de la relation*. In quest'opera, l'autore riflette proprio sulla realtà dei Caraibi, concependo la storia delle Antille come una continua sofferenza imposta dalla storia e dalla colonizzazione, ma anche come il luogo dell'interazione e conseguentemente, della nascita di nuove prospettive culturali. La poetica e l'identità della relazione, secondo Glissant, nasce anche dalla visione dello scrittore e del poeta che è in grado di rappresentare l'inconscio di un popolo e le sue multiformi rappresentazioni sociali. Secondo Glissant, l'identità e

⁴⁷⁸ Derek Walcott, *Ruins of a Great House*, op. cit.

poetica della relazione -- sia in senso estetico che politico -- conducono non solo ad una nuova percezione della storia ma anche a nuove possibilità di enunciare il passato, il presente e il futuro.⁴⁷⁹ L'opera di Walcott è già di per sé l'articolazione di una poetica della relazione attraverso il dono della vita da parte di Chantal e la nascita della tolleranza e della compassione negli altri personaggi. Concetto che sta alla base di molta letteratura postcoloniale, l'identità-relazione, opposta all'identità-radice, non prevede la concezione del sé attraverso la conquista e la definizione del territorio, ma tramite l'incontro e il rapporto dialettico. Il rapporto con il territorio è concepito come un dono, una conquista che prevede l'incontro armonico con chi ne fa parte, come in *Ti-Jean*. Similmente Chantal dona la propria vita in un incontro che permette agli altri personaggi di conoscersi e di accettarsi. L'identità-relazione presuppone un profondo sentimento di compassione in quanto anch'esso basato sulla condivisione, sull'ascolto e il dialogo. La fusione artistica dell'arte walcottiana è il risultato anche di questo sentimento.

3.2.4 *Dream on Monkey Mountain*. La ricezione dell'opera. Rappresentazioni e recensioni

Generalmente definito come il capolavoro teatrale di Derek Walcott, *Dream on Monkey Mountain*, assieme a *Ti-Jean and His Brothers* è anche una delle opere più conosciute, tradotte e rappresentate a livello internazionale. Tradotto in italiano con il titolo *Sogno sul monte della scimmia*, in lingua tedesca, *Der Traum auf dem Affenberg*,⁴⁸⁰ rappresenta un testo centrale nello sviluppo artistico dell'autore. Testo di svolta, si potrebbe quasi affermare, in cui per la prima volta il mondo dei colonizzati si confronta direttamente con il colonizzatore, anche se appartenente e calato nella realtà sociale dell'isola. Testo centrale nell'anticipare la svolta del teatro e della maturazione artistica di Walcott, concepito all'insegna dell'ibridismo, dell'incontro e della fusione di disparate culture, *Dream on Monkey Mountain*, rimane ad oggi uno dei testi teatrali maggiormente studiato sia nell'ambito degli studi postcoloniali, che in quelli della semiotica teatrale, come il riferimento di Patrice Pavis, inserito nel primo capitolo, può dimostrare.

La prima rappresentazione dell'opera risale al 1967, quando Walcott fu invitato a partecipare al Caribana Festival di Toronto da 5 al 13 agosto. Inserito in una celebrazione del carnevale caraibico, che prevedeva danze e musica dal vivo, sfilate di moda e parate, l'esordio dello spettacolo fu pertanto concepito all'interno di un'atmosfera di intrattenimento, che si scontrava con le profonde implicazioni filosofiche e culturali implicite nel testo. Interessante resta tuttavia, la profonda interazione tra la messa in scena e il pubblico, data la struttura iniziale del palcoscenico e l'incontrollata intrusione di curiosi durante le prove:

The stage was a metal caravan and the audience could come on stage. The general mood was of carnival and the sustained seriousness of theatre was impossible.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Edouard Glissant *Poétique de la relation.*, Gallimard,,Paris 1990, p. 157.

⁴⁸⁰pubblicato da Coron Verlag 1993.

⁴⁸¹ Bruce King *Derek Walcott, op. cit.* p. 83.

Dopo la prima di esperienza rappresentativa, inserita nell'atmosfera festosa e spensierata del carnevale, l'opera fu rappresentata a Kingston al Guyana Theatre Guild's Playhouse, riscuotendo un grande successo soprattutto da parte della critica, che fu in grado di percepire la portata dell'opera e l'impatto sul pubblico caraibico, il quale forse per la prima volta riuscì ad identificarsi con il dramma di Makak. L'anno successivo, *Dream* fu rappresentato con successo nelle cinque isole caraibiche, Antigua, St. Lucia, Barbados, St. Vincent e Grenada. I critici del periodo elogiarono l'opera, mettendola in relazione ancora con il teatro brechtiano e evidenziandone le tematiche legate alle questioni razziali e alla ricerca d'identità; dalle recensioni emerge anche la consapevolezza della mancanza di autostima vissuta dal nero di fronte al bianco.

Nel marzo del '69, George White del O'Neil Memorial Theater Foundation di Waterford, fece visita alla compagnia a Port of Spain per assistere alla rappresentazione in forma privata di *Dream on Monkey Mountain* e *The Blacks* di Genet, opera consolidata nel repertorio del Trinidad Theatre Workshop. Rimasto profondamente impressionato dal rapporto tra l'autore-regista e la sua compagnia, White invitò Walcott in Connecticut. come osserva King:

He was especially impressed by the intense and intimate relationship between playwright and the Workshop's "ensemble style".⁴⁸²

Walcott era particolarmente sensibile alla questione della ricezione da parte di pubblico e di critica statunitensi, anche perché si rendeva conto che il suo progetto includeva necessariamente l'aiuto finanziario degli americani come mette ben in evidenza ancora King:

Walcott had originally decided to remain in the West Indies to create a theatre and make that his profession, but he was increasingly supporting himself with his poetry and creative writing on foreign grants and awards. The Trinidad Theatre Workshop was still unprofitable, and, while gaining reputation (...) it too required foreign support.⁴⁸³

Dream fu l'opera che concretamente gli permise di realizzare un teatro nazionale stimato anche all'estero. Come annota King, il grande successo della compagnia alla fine degli anni sessanta fu dovuto al contributo di White e alla produzione americana di *Dream on Monkey Mountain*. Rafforzata dalla produzione televisiva della NBC, l'opera e l'autore aumentavano la loro fama negli Stati Uniti, tanto che lo stesso network decise di "regalare" all'autore 100.000 dollari per il suo grande contributo nell'aver creato e diretto un teatro di professionisti.⁴⁸⁴

Decollato il progetto di internazionalizzazione della compagnia, nel 1970 *Dream* fu rappresentato dal Trinidad Theatre Workshop assieme a *Ti-Jean*, *Macbeth* e *In A Fine Castle*, versione non pubblicata di *The Last Carnival*. Il programma era prevista tra febbraio e agosto in una tournée programmata in Jamaica, nelle Bahamas e in Guyana. Il repertorio includeva anche l'opera di Max Frisch *Fire Raiders*, versione americana del testo tedesco *Biedermann und die Brandstifter*, del 1953.

Il tour del 1971, in Jamaica, vede la critica impegnata a definire l'opera come la più alta realizzazione della compagnia e del teatro caraibico; (giudizio molto simile sarà sviluppato tre anni dopo per *The Joker of Seville*). La critica approfondisce in maniera esemplare l'analisi del significato del sogno e giunge ad accostare la tecnica di Walcott alla cinematografia di Strindberg e Fellini. Alternata alle rappresentazioni di *Ti-Jean*, l'opera consolida il successo di Derek Walcott e della sua compagnia fino alla rottura con la compagnia, a metà degli anni '70. *Dream* conclude una fase necessaria (ma da

⁴⁸²*Ibid.* p. 110.

⁴⁸³*Ibid.* p. 110.

⁴⁸⁴*Ibid.* p. 119

superare) per la maturazione dell'autore. Le ragioni della rottura con il TTW sono da ricercarsi nella consapevolezza dell'autore che la focalizzazione sulle questioni razziali e sull'utilizzo del materiale "folk" non potevano che limitare lo sviluppo della moderna cultura caraibica⁴⁸⁵. Walcott sapeva che poteva spingere la sua ricerca artistica in un ambito multiculturale e multirazziale per esprimere al massimo la realtà delle Antille. La volontà di fare percepire e capire la realtà culturale e sociale dei Caraibi significava venire a patto con il passato e la storia dell'Europa e integrarla nella complessità delle storie di uomini, non più solo caraibici, ma semplicemente esseri umani.

Ancora oggi, tuttavia, *Dream* mantiene il suo fascino rappresentativo e pare attirare platee e critici, anche se l'opera resta comunque circoscritta alla definizione e all'esplorazione di tematiche razziali. Tra le più recenti rappresentazioni, nel 2003, significativa è quella del Classical Theatre di Harlem, compagnia teatrale che ha realizzato anche un a versione di Genet *The Blacks* nel 2002, e che nasce nel 1999 sotto l'impulso di un workshop su Shakespeare. Descritta dai critici come un'opera simbolica dello scontro tra le culture dei Caraibi e della Gran Bretagna, della ricerca d'identità di un personaggio anti-eroico, come Makak, *Dream* deve essere vista e concepita come l'espressione di una grande presa di coscienza dell'autore: la scoperta del trauma nell'inconscio del colonizzato e la conseguente possibilità di renderlo parte espressiva e creativa della propria identità ibrida e frantumata.

3.2.4i La cornice psicologica: Fanon e Freud

*Thus in certain psychoses the hallucinated person,
tired of always being insulted by his demon, one fine
day starts hearing the voice of an angel who pays him
compliments; but the jeers don't stop for all that; only
from then on, they alternate with congratulations.
This is a defence, but it is also the end of the story.
The self is dissociated, and the patient heads for
madness.*

*Sartre: Prologue to "The Wretched of the Earth".*⁴⁸⁶

La prefazione di Sartre del volume di Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* è direttamente citata da Walcott, nella versione in inglese (*The Wretched of the Earth*). Le teorie dello psicologo martinicano sorreggono buona parte dell'implicazioni filosofiche dell'opera. In particolare, il riferimento più diretto da un punto di vista psicoanalitico è l'idea centrale che Fanon sviluppa in un altro testo molto conosciuto, *Peau Noire Masques Blancs*. L'opposizione razziale che viene enfatizzata in *Dream on Monkey Mountain*, come nodo tematico e definitivo dell'intreccio della storia, caratterizza quasi tutta la produzione teatrale futura di Walcott, nel tentativo non tanto di fornire risposte o soluzioni, bensì di scavare in un rapporto conflittuale che solo se accettato nel suo ibridismo può giungere a variazioni creative. Se esiste una risposta è quella della totale accettazione della schizofrenia e -- paradossalmente -- della follia, che nell'arte può generare il nuovo e rappresentare una realtà complessa come può essere quella delle Antille. Partendo dalla citazione di Walcott all'inizio dell'opera, è possibile rendersi conto della profondità del percorso che coinvolge il protagonista Makak, non semplicemente come uomo che sogna di essere altro da sé, ma come uomo che entra nello stato di follia per avere percepito la luce

⁴⁸⁵ *Ibid.* p. 175.

⁴⁸⁶ Derek Walcott *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, op. cit. p. 211. (si riporta direttamente la citazione in inglese nel testo di Derek Walcott).

oppure se così la si vuole chiamare, la verità sul proprio io, denudato attraverso confronto con sé e con gli altri. E' un percorso preparato dall'opera precedente, *Malcochon*, in cui la trappola fisica e esistenziale permette ai personaggi di fare luce sull'interiorità degli altri personaggi, sacrificando una parte essenziale di loro stessi e del loro passato: Chantal. Per Walcott, il passaggio attraverso la schizofrenia è una tappa obbligata, come l'esilio, ma c'è sempre un ritorno a sé stessi e alla propria isola natale. Makak, uomo folle, solo e povero, "ritornerà" nella propria dimensione di vita accettando il suo stato di follia e creando -- dal suo sogno -- un'identità nuova.

La citazione di Sartre, fornita dal testo walcottiano, si rivela piuttosto illuminante in quanto mette in evidenza la volontà di definire la psicosi come una posizione ambivalente, a metà strada tra il bene e il male -- il demone e l'angelo, come in Chantal -- e charicise come tale psicosi si rifletta sul bene senza abbracciarlo come soluzione finale. Si tratta di un meccanismo di difesa -- espressione spesso usata da Freud -- per proteggere l'io, il quale inevitabilmente si dissocia per dirigersi a fondo nella follia. Le parole di Sartre parlano quindi di un soggetto psicotico e non necessariamente di un "nero"; Freud analizzerà un grande numero di persone ammalate di psicosi, schizofrenia e isteria indipendentemente dalla razza. Walcott cercherà di creare l'immagine del caraibico malato di mente, come uomo a prescindere dalla sua razza. Tuttavia il colore della sua pelle, la sua situazione sociale, il luogo in cui vive lo rendono il bersaglio di un'indagine psicologica che non può prescindere dalle considerazioni di Fanon a proposito della schizofrenia del nero di fronte al bianco. Nel suo saggio Fanon analizza il rapporto tra l'uomo di colore e la lingua, i matrimoni misti, la condizione dell'essere nero, l'insorgere di disturbi mentali, la psicopatologia, e i meccanismi di riconoscimento del nero in relazione all'altro e nella società. Scrive H. Bhabha nella prefazione del libro di Fanon:

Fanon is the purveyor of the transgressive and transitional truth. He may yearn for the total transformation of Man and Society, but he speaks most effectively from the uncertain interstices of historical change: from an area of ambivalence between race and sexuality; out of an unresolved contradiction between culture and class; from deep within the struggle of psychic representation and social reality.

To read Fanon is to experience the sense of division that prefigures – and fissures – the emergence of a truly radical thought that never draws without casting an uncertain dark.⁴⁸⁷

Nella produzione drammatica walcottiana, *Dream* rappresenta lo stesso pensiero radicale che nasce con un inevitabile senso di oscurità o malessere, di cui parla Bhabha a proposito delle idee di Fanon. Lo stesso senso di divisione e di ricerca di una verità trasgressiva e transitoria sfocia in una situazione ambivalente in senso sia razziale che sessuale. L'indagine sul senso di dislocamento, l'alienazione del colonizzato che Fanon analizza attraverso l'applicazione della filosofia dialettica hegeliana, in relazione all'IO e all'ALTRO nella dimensione della Storia, sono i supporti psicologici e filosofici di *Dream*. In particolare Fanon esplora il rapporto tra il nero e la lingua evidenziando come l'alienazione culturale provocata dalla colonizzazione, abbia lacerato la possibilità di creare sia un'autorità di linguaggio individuale che sociale, togliendo ai colonizzati identità linguistica, culturale e sociale. Non esistendo un'autorità sociale propria dei colonizzati, se non quella creata dal potere imperialista, non esistendo una "totalità storica", come la definisce Bhabha, il risultato è la schizofrenia, l'alienazione, la dissociazione evidenziata attraverso la violenza, la follia, l'odio. Secondo Fanon esiste pertanto un rapporto chiuso e definito tra il bianco e il nero: l'inferiorità e la superiorità, che determina in maniera

⁴⁸⁷H. Bhabha, *Forward* in Franz Fanon *Black Skin White Mask*, Manchester University Press, 2006 p.ix.

nevrotica i comportamenti di entrambi e i loro rapporti. In realtà l'anima nera è un "artefatto dell'uomo bianco".⁴⁸⁸

Sia da un punto di vista linguistico che a livello di identificazione spaziale, l'uomo di colore, il colonizzato o ex-, deve modellare un'identità che non sia la sua e per questo motivo è costretto a trovarsi contemporaneamente in due luoghi e a sentirsi perennemente dislocato. Contemporaneamente, scaturisce il desiderio di essere Altro -- nel senso di *Otherness* e non di *Other* -- come indica Bhabha. In pratica si tratta di un percorso che cerca di indicare la differenza tra l'identità personale e il problema psicoanalitico di identificazione, che inevitabilmente si riflette nel rapporto tra il soggetto e la società. Per Fanon l'uomo colonizzato tende a riconoscersi nell'oggetto del suo stesso desiderio, l'uomo occidentale, e la sua prospettiva storica. Si tratta di un meccanismo psicologico, simile a quello che lega il rapporto tra padre e figlio. Per Fanon non esiste quindi una possibilità di riconciliazione. Eppure come scrive Bhabha, e come ha scritto lo stesso Fanon in *Algeria Unveiled* è proprio nel velo, anzi nella maschera, la possibilità di rivoluzionare un rapporto mummificato. Come il velo della donna algerina può diventare il simbolo della resistenza e della rivoluzione, così la maschera, il travestimento, il teatro quindi, sono i mezzi per sovvertire le regole. La performance e lo spettacolo, il luogo del mascheramento si trasformano nella trasgressione del pensiero. In questo modo lo spazio della finzione, inteso come l'opera di Walcott, crea una possibilità di riscatto, di acquisizione transitoria di un'identità, anche se comunque frantumata. Lo spazio deittico della scena – il qui e ora – provocano nel pubblico (e nei lettori) un passaggio in una dimensione ambivalente: quella del sogno impossibile del ritorno in Africa e quella della realtà del ritorno all'isola, possibilità agognata e ricercata dallo stesso autore per quasi tutta la sua vita. La dinamica della ricerca d'identità in Walcott è molto complessa e non si risolve in una semplice dicotomia, anche se analizzata da un punto di vista psicologico. Scrive Paula Burnett in *Politics and Poetics*:

To unite or to divide are not, after all, the only options; (...) it is therefore a case of both difference and sameness simultaneously. It involves the recognition of otherness specifically as the point of sameness of identification – of what I choose to call the shareness of difference. Walcott, I believe, reconstitutes the schizophrenic subject position as a plus – the West Indian position is one of "creative schizophrenia" – as the means to a richer selfhood than that postulated under the Western epistemology derived from Freudian and post-Freudian thought.⁴⁸⁹

La posizione di Burnett si allinea con quanto ipotizzato, in riferimento all'accettazione della follia come dimensione creativa. Burnett, in maniera provocatoria, pare affermare che l'arte walcottiana possa rappresentare un superamento dell'approccio psicologico della scuola freudiana sebbene anche i presupposti teorici di Fanon si muovano dalle teorie psicoanalitiche.

Un'impostazione simile è riscontrabile anche in Paul Breslin in *Nobody's Nation*; nel suo volume sul poeta, Breslin riconosce che il trauma e l'amnesia storica per Walcott possono diventare sostanza poetica, così come la schizofrenia data dal senso di mancanza d'identità possono trasformarsi in uno spazio creativo.⁴⁹⁰

Da Fanon, rimane l'impostazione testuale, che pervade l'intera opera di Walcott, la lingua e lo spazio: il rapporto con la lingua e con il territorio sono gli elementi problematici di Makak nei due livelli di realtà e sogno e possono essere analizzati in relazione alle teorie di Fanon e di Sigmund Freud.

Essenziale è riportare la nota introduttiva la testo dello stesso autore:

⁴⁸⁸Ibid. p. xv.

⁴⁸⁹Paula Burnett *Derek Walcott: Politics and Poetics*, University Press of Florida, 2001.p.18.

⁴⁹⁰Paul Breslin *Nobody's Nation*, op. cit.

The play is a dream, one that exists much in the given minds of its principal characters as in that of its writer, and as such, it is illogical, derivative, contradictory. Its source is a metaphor and it is best treated as a physical poem with all the subconscious and deliberate borrowings of poetry....⁴⁹¹

La precisazione dell'autore non solo mette in evidenza il forte legame tra l'opera e la poesia e le conseguenze sulla messa in scena che saranno discusse successivamente, ma anche il senso profondamente psicologico dato al testo stesso. Un sogno ambivalente che rappresenta sia quello del/dei personaggi sulla scena sia quello dell'autore. Ma di quale sogno si tratta? Quello di Makak che come vedremo prevede un ritorno alla regalità ancestrale di un popolo che non esiste? Oppure quello di un autore che "sogna" di rendere la sua arte, quella del suo popolo caraibico, parte della cultura mondiale? O forse i due sogni coincidono? Il sogno è contraddittorio, illogico, scrive Walcott, è una metafora che dobbiamo interpretare partendo dall'inconscio dell'autore o del personaggio? Sono troppe le domande a cui si dovrebbe tentare di dare una risposta. Forse ci si accontenterà di esplorare qualche possibile soluzione, nella consapevolezza che, proprio come ci suggerisce Walcott, l'opera è poetica e introspettiva, illogica, come un sogno.

Come sempre ciò che abbiamo a disposizione è il materiale testuale: da quello si deve comunque partire per esplorare le complessità di quest'opera. Il sogno appunto e le sue implicazioni psicologiche. Nell'opera di Sigmund Freud *L'interpretazione dei sogni*, il medico austriaco cercò di delineare scientificamente una metodologia di interpretazione dell'attività onirica, basata sull'esperienza e non semplicemente sul valore simbolico che generalmente può essere riscontrato in letteratura. Delineando il metodo su cui basò l'interpretazione di sogni, Freud elaborò la teoria del sogno come rappresentazione della realizzazione di un desiderio. Freud cercò di mettere in luce i processi psichici che stanno alla base della formazione di sogni, allo scopo di chiarirne anche ciò che in uno stato di veglia appare strano e distante rispetto al sogno. Tentando di creare un ponte tra i processi mentali durante lo stato di veglia e quello del sonno e onirico, Freud ha elaborato un quadro in cui emergono le relazioni e la dinamica tra i vari momenti psichici della mente umana, per fornire una spiegazione razionale e logica di quanto fino a pochi anni prima appariva inconsueto e talvolta inspiegabile. Per Freud tutto trova spiegazione nella mente umana e nell'esperienza quotidiana. Rilevando come lo status sociale e la professione possono influire sui sogni, come le esperienze e le preoccupazioni possano annodarsi per formare pensieri latenti, i sogni furono definiti da Freud come sintomo. Compito prefissato era quello di indagare cosa poteva sorreggere l'elaborazione psichica delle immagini del sogno. Convinto pertanto che il sogno non fosse privo di significato, né assurdo, Freud lo considerò un "valido fenomeno psichico", che potesse esprimere la realizzazione di un desiderio, interpretazione non del tutto originale, come tra l'altro lo stesso Freud riconobbe.⁴⁹² Tuttavia, ciò che Freud fu in grado di evidenziare fu l'elaborazione distorta del sogno in rapporto alla realtà, il fatto stesso che nell'attività onirica il soggetto trasforma le sue azioni psichiche, "mascherandosi". Il sogno è pertanto -- nelle parole di Freud -- uno smascheramento attivo della mente, che avviene indipendentemente dalla percezione del soggetto anche se tuttavia legato alla sua vita, ai suoi pensieri latenti e alle relazioni quotidiane. Il medico austriaco fu in grado di stabilire lo scarto esistente tra la finzione del comportamento umano inserito in ambito sociale -- inteso come recitazione, gioco delle parti, se si vuole -- e il pensiero latente che agisce come meccanismo di difesa, impedendo la rivelazione di un desiderio particolare. Tale desiderio è infatti l'oggetto, il cardine del sogno, e riaffiora -- anche se in

⁴⁹¹Derek Walcott, *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, op. cit. p. 209.

⁴⁹² Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Orsa Maggiore, Torriana (FO), 1994.

maniera distorta – nell'esperienza onirica. Freud paragona il meccanismo di distorsione che avviene nel sogno alla censura. Due forze esercitano una pressione nella formazione dell'attività onirica: una spinge verso la realizzazione del desiderio mentre l'altra, in maniera opposta, agisce come una censura, o repressione. Sogni che derivano da forme di ansia o sogni che rivelano dislocamento, esperienze infantili sono comunque per Freud riconducibili ad un'unica fonte: gli eventi della vita quotidiana e l'azione psicologica più o meno significativa percepita da soggetto. Il sogno nella teoria freudiana emerge come una sorta di liberazione da ciò che l'inconscio può avere represso come meccanismo difensivo affinché il soggetto possa essere in grado di realizzare a pieno il suo ruolo sociale. Il sogno riflette ciò che esiste nella coscienza umana e che – tuttavia – per ragioni sociali non può essere rappresentato sulla scena del quotidiano.

L'importanza delle teorie di Freud nell'analisi di un'opera che mette in scena un sogno, non possono prescindere dal significato e dall'interpretazione della formazione del sogno stesso. Se per Freud la produzione delle immagini nei sogni sono in relazione all'esperienza umana, ma allo stesso tempo rivelano ciò che il soggetto non può dire o fare in ambito sociale, allora il sogno nel teatro ha questa duplice valenza: da un lato rivelare i meccanismi psicologici di un personaggio che sogna -- analisi che tuttavia risente di notevoli critiche in ambito di critica semiotica del teatro⁴⁹³ – e dall'altro capire la funzione del sogno sulla scena. In termini puramente freudiani, in accordo con le parole citate di Walcott, il sogno nasce dalla volontà di esprimere ciò che la mente razionale non può esprimere, quello che “normalmente” l'inconscio nasconde al razionale in quanto elemento di disturbo per l'equilibrio psichico e sociale del soggetto.

3.2.4ii Il sogno nel teatro

Il concetto di rappresentabilità del sogno come forma di narrazione è presente nella teoria psicoanalitica sia in Jung che in Freud. In *Über Psychische Energetik und das Wesen der Träume*, Carl G. Jung, dopo avere delineato la dinamica psichica che conduce alla formazione dei sogni, seguendo le teorie di Freud, ipotizza una relazione tra come il sogno si presenta alla mente del soggetto e la narrazione di esso. La relazione identificata da Jung mette in luce la possibilità di collegare la narrazione onirica alle sequenze del testo teatrale. La descrizione delle fasi oniriche, individuate da Jung, utilizza un linguaggio desunto dall'analisi del testo narrativo per giungere a definire una vera e propria struttura drammatica della narrazione. Jung parla infatti di spazio, di personaggi (protagonista) di intreccio e di climax, giungendo a definire la suddivisione in quattro parti (sequenze) e infine la "rappresentabilità", ovvero la qualità drammatica del sogno.⁴⁹⁴

Analogamente all'analisi di Jung, Freud, ne *L'interpretazione dei sogni*, aveva già messo in relazione il sogno e la sua possibilità di essere rappresentato attraverso le immagini. Parlando del lavoro onirico, Freud individua la possibilità di articolarne l'esperienza trasferendola sia sul piano linguistico che su quello delle immagini. Definendo la plasticità e la concretezza dell'esperienza onirica, Freud ammette

⁴⁹³ Si veda Jean- Pierre Ryngaert in *L'analisi del testo teatrale (trad.)*, op. cit. L'autore mette in evidenza l'impossibilità di concepire il personaggio teatrale come “persona” e quindi di applicare nell'analisi testuale le teorie psicoanalitiche.

⁴⁹⁴ Carl G. Jung *Über Psychische Energetik und das Wesen der Träume*, Zweite, Vermehrte und Verbesserte Auflage von "Über die Energetik der Seele", Rascher Verlag, Zurigo 1948, in *The Psychoanalytic Review*, 39: 383-384. Lo stesso articolo tradotto in inglese è reperibile in Raymond Souldard Jr e Cassandra Kramer (a cura di) *On the Nature of Dreams*, Buning Man Books 2004.

la traducibilità del prodotto dell'inconscio in una scena del sogno stesso. L'inconsistenza del sogno si trasforma anche nell'analisi freudiana in una possibilità scenica e rappresentativa data dalla concretezza visiva delle immagini stesse del sogno. Come osserva Roberto Contardi in *L'interpretazione dei sogni libro del secolo*:

Attraverso la presa in considerazione della figurabilità, il pensiero onirico, incolore o astratto, viene sostituito con immagini pratiche e concrete, mentre le parole sono trattate come cose e sottoposte alle stesse combinazioni delle rappresentazioni di cosa, poiché "per il sogno ciò che è plastico è raffigurabile (*darstellungsfähig*)" (...) ⁴⁹⁵

Leggiamo quindi, a questo proposito, quanto scrive Freud in riferimento al concetto di "rappresentabilità":

(...) si tratta delle considerazioni di rappresentabilità nel particolare materiale psichico di cui si servono, per la maggior parte, cioè rappresentabilità di immagini visive. Tra i vari pensieri sussidiari collegati ai pensieri essenziali del sogno, saranno preferiti quelli suscettibili di rappresentazione visiva(...) ⁴⁹⁶

Sulla relazione tra sogno e messa in scena esistono diversi studi che tendono ad esplorare i possibili rapporti tra la produzione teatrale e l'attività onirica come il testo di Alan Roland *Dreams and Drama* che crea legami tra la carriera artistica di drammaturghi e le loro produzioni teatrali alla dimensione psicologica. ⁴⁹⁷ Interessante è anche l'approccio di Mark Kanzer nell'articolo "The Communicative Function of the Dream", in cui, evidenziando il parallelismo tra spettatori e attori come "sognatori", sottolinea la necessità intrinseca del sogno ad essere comunicato, quindi rappresentato come narrazione, all'interno di una volontà precisa che parte dal narratore-autore-sognatore di stabilire un contatto con la realtà. ⁴⁹⁸

Il sogno pertanto appare come una realtà "altra" che contiene diverse possibilità di trasformarsi in materia scenica teatrale. Come risulta da alcuni studi effettuati nel campo della "psicoterapia della Gestalt", approccio terapeutico psicologico che indaga sulle origini di forme di comportamento, esiste l'effettiva possibilità di drammatizzare il sogno a fini terapeutici. Il sogno come prodotto del comportamento, custodito dal sonno (idea già freudiana legata al concetto di censura) è trasportato in un campo dinamico che attiva una percezione attiva del sogno in uno stato di veglia e non più di sonno, in tal modo le situazioni del sognatore sono trasportate in una dimensione "reale" e dirette dal sognatore, che da narratore si trasforma in regista.

Successivamente al racconto del sogno è possibile intervenire con la drammatizzazione, come modalità esperienziale che opera sul flusso di condotta.

Il Soggetto che ha prodotto il sogno diviene soggetto/sceneggiatore, oltre che attore e regista, del copione a cui dà vita nell'interazione con il gruppo e/o con il terapeuta e può entrare nell'attività di ristrutturazione della mappa emotiva e cognitiva che la rappresentazione di sé gli permette. Nella drammatizzazione il sognatore inizia a scegliere i personaggi e gli oggetti che rappresenteranno le figure del sogno. Nel gioco delle parti, nell'espressione più profonda dei ruoli, nel loro mutamento e sviluppo drammatico, lo svolgimento della rappresentazione rievoca la trama della propria vita (o parte di essa); il processo svela il tessuto esistenziale agli occhi stessi del sognatore divenuto attore/osservatore. Il racconto della propria vita coincide con il destino personale, ma è anche la trama scelta che nella mente diviene destino: in quanto è

⁴⁹⁵ Roberto Contardi (a cura di) *L'interpretazione dei sogni libro del secolo. L'immagine tra soggetto e cultura*, Franco Angeli, Roma, 2002, p. 59.

⁴⁹⁶ Sigmund Freud *L'interpretazione dei sogni*, op. cit. p. 257.

⁴⁹⁷ Alan Ronald *Dreams and Drama*, Wesleyan University Press, UPNE, 2003.

⁴⁹⁸ Mark Kanzer "The Communicative Function of Dream", *Int. J. Psycho- Anal.* 36, 1955, 260-266

l'identificazione con la propria *storia* che dà vita al sistema di credenze che orienta le scelte di un individuo e lo ancora a un carattere⁴⁹⁹

Inserita in una pratica terapeutica che punta a prendere distanza dal sogno come elemento di indagine di un soggetto, tale metodologia rileva come la comunicazione, la narrazione e la messa in scena del sogno producano risposte oggettive e scientificamente rilevabili in cui il terapeuta analizza il vissuto del paziente. L'indagine della psicoterapia tiene quindi in grande considerazione le possibilità date alla messa in scena di rivelare l'inconscio, le esperienze traumatiche che agiscono sui meccanismi che regolano i comportamenti umani. Se nella pratica psichiatrica entrano in gioco le dinamiche “testuali” e “comunicative” del sogno per capire la realtà del paziente, allora il teatro che interviene sul sogno di un personaggio – e non dimentichiamo dell'autore stesso – rappresentandolo, ha la funzione di rivelare meccanismi nascosti sia della realtà traumatica del personaggio stesso e del messaggio del suo “autore/sognatore”.

Nel testo di Walcott a questo punto dobbiamo capire la funzione del sogno di Makak e in che modo cela il sogno del suo autore. Operazione non certo facile e che richiede ancora diverse riflessioni. Se come nella pratica psicoterapeutica si cerca di attualizzare il tempo presente del sogno che equivale alla dimensione deittica della messa in scena, ciò significa che si crea un “mondo possibile” che equivale alla realtà del sogno stesso. In *A Midsummer Night's Dream* Shakespeare ha creato due mondi paralleli: quello di Puck, Oberon e Titania e quello di Egeo, Ippolita, Demetrio, Lisandro, Ermia ed Elena. Personaggi “reali” si incontrano con quelli “irreali”, la realtà si mescola con la favola del sogno, dove tutto è possibile, anche la trasformazione di Bottom in asino e l'innamoramento di Titania per il grottesco attore principiante. Il sogno è pertanto il mondo possibile dove tutto è concepibile e possibile, ma dove il sogno stesso -- come in *A Midsummer Night's Dream* -- può cambiare la realtà e migliorarla. Il sogno, se comunicato e messo in scena di fronte ad un terapeuta può mutare la realtà del paziente, facendogli prendere coscienza della ragione dei suoi comportamenti e pertanto renderli migliori nelle sue relazioni sociali e nel suo vissuto quotidiano. La narrazione e la messa in scena del sogno è dunque “terapeutica” sia per il paziente, sia per una realtà migliore. Il sogno di Walcott, messo in scena attraverso il sogno di Makak ha la duplice funzione di creare un mondo possibile, dove Makak può diventare re, può cambiare il corso della storia e può pensare di amare una donna bianca; diversamente dal testo di Shakespeare la realtà del testo di Walcott non può migliorare, in quanto l'autore deve trovare nella propria isola e nella sua schizofrenia culturale risposte soddisfacenti. Makak, come si vedrà, diventerà un uomo nuovo comprendendo che la sua rivoluzione è interiore e non quella del sogno. Sarà infatti la realtà dell'autore a cambiare attraverso la sua arte e quindi il suo sogno a realizzarsi: un'opera postcoloniale che inscena una possibilità di scambio di ruoli, di rivisitazione della storia, di completo sincretismo culturale, un'opera caraibica rappresentata nei teatri americani: il fallimento del sogno di Makak esalta il successo del sogno del suo autore.

La vicenda sviluppata nel testo è divisa in sequenze che alternano la rappresentazione della realtà e quella onirica. Un uomo che vive su un'isola delle Indie Occidentali, di nome Felix Holbain, ma conosciuto da tutti come Makak, è arrestato e imprigionato dal Colonnello Lestrade, per avere distrutto un negozio mentre era ubriaco. Il disperato venditore di carbonella -- il lavoro di Makak -- afferma, al contrario, di avere avuto un sogno in cui una donna bianca gli avrebbe ordinato di tornare al suo luogo d'origine, l'Africa, per tornare ad investire la carica che gli era stata affidata, quella del re leone. La

⁴⁹⁹Oliviero Rossi “Il teatro del sogno come flusso di condotta”, in *Informazione Psicologia, Psichiatria*, n. 31, maggio-agosto, 1997, Roma. pp. 56-73,

vicenda prende corpo ruotando attorno alla rappresentazione del sogno, che da personale diventa collettivo, in quanto in esso, il Colonnello e gli altri prigionieri del carcere, Tigre e Souris seguiranno Makak nell'impresa rivoluzionaria, mentre l'amico del protagonista – Moustique -- sempre all'interno del sogno, muore. Terminato il sogno, la scena si ritrova nel luogo iniziale, la prigione, dove Makak, dopo avervi trascorso una notte, sarà rilasciato dallo stesso militare per ritornare sul Monte della Scimmia, da cui era disceso nel giorno di mercato per essere poi arrestato.

Da un punto di vista psicoanalitico il comportamento di Makak può essere spiegato seguendo le teorie freudiane, nel senso che la frustrazione del personaggio trova sfogo nel sogno che gli permette di mostrare ciò che socialmente non può fare e ciò che rappresenta il suo oggetto di desiderio: il possesso del potere, la conquista di uno spazio su cui regnare e la donna bianca. Il sogno infatti potrebbe rivelare sia il desiderio sessuale e quello – correlato ad esso – di trovare una compagna per la vita, sia quello di rivendicare il proprio diritto come uomo, pronto a diventare re dopo essere stato colonizzato e addirittura agire come salvatore nel nome di Dio, avendo acquisito poteri “magici” di guarigione. Inoltre sempre nel sogno, Makak si trasforma in giudice e inquisitore di personaggi storici e della cultura del passato come Noè, Aristotele, Abramo Lincoln, Platone, Copernico, Dante, Nelson, per nominarne solo alcuni, inequivocabilmente messi alla sbarra per riscrivere una nuova Storia. Il sogno si concretizza come l'espressione della realizzazione dei desideri di Makak, in base a quanto ipotizzato da Freud; la donna, il re, l'Africa, l'assassinio della donna bianca son infatti “oggetti”, che nella mente di Makak rispecchiano i desideri e i bisogni di un uomo solo, colonizzato e nero. Egli proietta le sue ansie e la sua depressioni in uno stato di pre- esistenza immaginaria in cui pensa di essere stato re e di avere vissuto glorioso e potente. I suoi desideri espressi nel sogno rivelano anche la sua completa mancanza di legami familiari e il conseguente desiderio di stabilire la sua identità – anticipando la tematica portante dell'Odisseo walcottiano -- attraverso il legame con la donna e la proprietà della casa. Il fatto che ripeta più volte la parola “casa” può indurre a pensare che desideri più di tutto essere padrone di una famiglia – concetto inserito nella parola inglese “home”, che Makak non possiede, ricordando il binomio identità-casa espresso anche da V.S. Naipaul nel romanzo *A House for Mr Biswas*. La tensione verso la casa in realtà, come vedremo, è ancora più complessa, così come tutto il significato del sogno non può tenere conto solo delle teorie freudiane. Riprendendo le teorie di Fanon, sappiamo che esistono due fattori che “imprigionano” l'uomo colonizzato causandone uno stato di psicosi: la lingua e lo spazio. Il sogno di Makak infatti rivela la liberazione dalle tensioni ricevute dal colonialismo sia in termini linguistici e spaziali.

Quando Makak è arrestato è incapace di parlare inglese, e si esprime nel patois locale, mentre Corporal Lestrade si infuria pretendendo di associare l'inglese standard alla legge:

CORPORAL

Where is your home? Africa?

MAKAK

Sur Morne Macaque

CORPORAL

(Infuriated) English, English! For we are observing the principles and precepts of Roman law, and Roman law is English law.⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ Derek Walcott *Dream on Monkey Mountain*, op. cit. p. 218.

Durante il sogno la lingua di Makak si adatta al suo ruolo di potente. Come sappiamo, si tratta solo di un mascheramento, in base a quanto spiegato da Freud, una proiezione di un desiderio da realizzare, in quanto alla fine la lingua concreta e reale di Makak è modificata, anche se parzialmente.

CORPORAL

(...) You live up there? On Monkey Mountain?

MAKAK

Yes. *Oui*. Sur Morne Macaque, *charbonnier*. I does burn and sell coals. And my friend..., well he is deadSixty-five years I have. And they calling me Makak, for my face, you see? Is as I so ugly.⁵⁰¹

Nella vicenda di Makak lo sviluppo delle sue abilità linguistiche rivelano quello interiore: Makak riesce a recuperare una sua lingua che lo salva dall'”emulazione” del bianco, e, allo stesso tempo gli permette di nominare sé stesso. Il suo nome, impronunciabile e incomprensibile all'inizio dell'opera, diventa chiaro e articolato, Felix Holbain. Il percorso di Makak non è solo una rappresentazione teatrale delle teorie di Fanon, anche se il suo dramma interiore può essere considerato in base all'analisi psicologica dello studioso martinicano a proposito del rapporto tra il nero caraibico e la lingua imposta dai colonizzatori. Per Fanon la lingua europea – nel suo caso il francese – rimane la lingua di comunicazione preferita dai Caraibici della sua isola – Martinica – in quanto la volontà di assimilare la cultura del colonizzatore si inserisce nel desiderio di emulare il bianco e ciò esso che rappresenta in termini di identità culturale, politica e sociale. Il nero della Martinica e delle Antille, in genere, tende a volere essere metabolizzato nella cultura dominante e per questo motivo il suo modo di parlare francese è corretto e cercherà di fare il possibile affinché il suo accento caraibico venga rimosso e non riconosciuto.

(...) le Noir antillais sera d'autant plus blanc, c'est-à-dire se rapprochera d'autant plus du véritable homme, qu'il aura fait sienne la langue française.(...) Un homme qui possède le langage possède par contrecoup le monde exprimé et impliqué par ce langage.(...) tout peuple colonisé -- c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale -- se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine. Le colonisé se sera d'autant plus échappé de sa brousse qu'il aura fait siennes les valeurs culturelles de la métropole. (...) En France on dit: parler comme un livre. En Martinique: parler comme un Blanc. Le Noir entrant en France va réagir contre le mythe du Martiniquais qui-mange-les-R. Il va s'en saisir, et véritablement entrera en conflit ouvert avec lui.(...) il s'enfermera dans sa chambre et lira des heures -- s'acharnant à se faire *diction*.⁵⁰²

La lunga citazione dal volume di Fanon si rende necessaria in quanto esplicita in maniera semplice e diretta il tipo di relazione strumentale tra il nero caraibico e la lingua europea, ma anche la frustrazione dovuta alla necessità di adattarsi agli standards culturali per definire una propria identità ibrida ma distorta. Il personaggio di Lestrade si rivela come quello che rappresenta meglio questa dinamica di adattamento alla cultura dominante attraverso il linguaggio. Egli è infatti il rappresentante dell'ordine e della legge, e come tale usa un inglese corretto grammaticalmente e con un lessico appropriato. Al contrario gli altri personaggi si esprimono attraverso il patois dell'isola che, in questo caso, mescola francese e inglese. Ricordando la battuta iniziale di Corporal Lestrade, la rivendicazione dell'uso della lingua inglese identificata con il diritto romano, si rafforza il concetto di adattamento dal parte del colonnello con la cultura dominante. Al contrario, in questa fase, Makak necessita di un traduttore – Souris – per completare la conversazione con Lestrade. Giudicato e condannato dallo stesso, con un

⁵⁰¹Ibid. p. 322.

⁵⁰²Franz Fanon, *Peau noir masques blancs*, Editions du Seuil, Parigi, 1952, pp. 34, 36.

arringa altisonante, Makak spiega il suo sogno introdotto dall'apparizione della donna bianca. Durante il sogno il personaggio di Makak subisce una reversione di ruolo, da dominato diventa dominatore e così il suo linguaggio. Scompaiono le esitazioni, le affermazioni incerte, il tono rivela sicurezza, adulato persino da Lestrade che lo segue nel suo sogno di gloria e di rivoluzione della storia.

A questo punto Makak, figura centrale, re della scena e del sogno, esaudisce il suo desiderio di vendetta: tutta la storia è stata metaforicamente imprigionata e destinata alla soppressione. Ma a che prezzo? Come dice Moustique cosa significano tutte queste morti, questo sangue e questa violenza?

MOUSTIQUE

look around you, old man, and see who betray what. Is
this what you wanted when you left Monkey Mountain?
Power or love? Who are all these new friends (...)
all this blood, all this killing, all this revenge.

MAKAK

I will be different⁵⁰³

Parole che ricordano la condanna della rivoluzione già delineata in *Henri Christophe e Drums and Colours*, e che colpiscono duramente Makak, il quale dopo avere pronunciato una frase cruciale, nella prospettiva della giustizia tribale, è indotto ad uccidere l'immagine dei suoi desideri da Lestrade.

MAKAK

My hatred is deep, black, quite as velvet⁵⁰⁴

(...)

CORPORAL

She is the wife of the devil, the white witch. She is the mirror of the moon (...) She is lime, snow, marble moonlight, lilies, cloud, foam and bleaching cream, the mother of civilization, and the confounder of blackness. I too have longed for her. She is the colour of the law, religion, paper, art, and if you want peace, if you want to discover the beautiful depth of your blackness, nigger, chop off her head! (...)⁵⁰⁵

La soppressione della donna bianca si configura come la volontà di strappare dalla propria personalità la morbosa tendenza ad essere e bianco e con essa l'emulazione della cultura dei colonizzatori. Ciò significa anche, rinunciare al desiderio di gloria e di potere. La decapitazione della donna bianca coincide con la fine del sogno e il ritorno di Makak al punto d'inizio. Qui Makak è veramente "different". La scena riprende lo schema dello scambio di battute iniziali. Lestrade chiede al prigioniero di dire il proprio nome:

CORPORAL

What is your name?

MAKAK

Holbain...My name is Felix Holbain...

(...)

I believe in my God. I have never killed a fly. ⁵⁰⁶

⁵⁰³ *Ibid.* p. 315

⁵⁰⁴ *Ibid.* p. 315

⁵⁰⁵ *Ibid.* p. 319.

⁵⁰⁶ *Ibid.* pp. 321-322.

Segue la spiegazione “razionale” del sogno con la fuga e il processo della Storia: l'alcol e la follia, mentre Lestrade riassume il proprio ruolo di difensore della legge e dell'ordine. Anche Moustique giungendo alla prigione contribuisce a spiegare il “sogno” di Makak.

MOUSTIQUE

(...)

You must forgive him. He live alone too long, and he does catch fits, Ah, Feliz, poor old Feliz Holbain. Since yesterday morning I looking for you. I went up the Mountain, you wasn't at home. (...) of is any damage ,Corporal, I will pay you for it.⁵⁰⁷

E' in questo istante che il nuovo Makak si rivolge a tutti gli occupanti della scena e li benedice, desideroso di tornare a casa, sul Monte della Scimmia. Il riconoscimento di sé avviene attraverso il sogno che gli permette di rinominare sé stesso e di ritrovarsi radicato nel proprio luogo d'origine. Solo il ritorno al monte della Scimmia, solo il radicamento nella sua isola lo possono salvare e in questo senso farlo sentire un uomo rinato e – grazie alla presenza di Dio – comunicare con la lingua del suo stesso luogo e dettata dallo stesso Dio in cui ha scoperto – finalmente – di credere.

MAKAK

(*Turning to them*) God bless you both. Lord, I have been washed from shore to shore, as a tree in the ocean. The branches of my fingers, the roots of my feet, could grip nothing, but now, God, they have found ground. (...)

Makak lives there. Makak lives where he has always lived, in the dream of his people.⁵⁰⁸

Come la conquista della lingua segna una maturazione interiore e della comunità di Makak, così anche la dimensione dello spazio assume un profondo valore simbolico in questo senso. Makak è imprigionato all'inizio dell'opera e si ritrova nella stessa situazione alla fine. Il sogno rappresenta la possibilità di fuga nell'ossessivo e psicotico desiderio di gloria, potere e vendetta. Lo spazio mitico dell'Africa e della foresta è la discesa nell'oscurità prevista da Conrad in *The Heart of Darkness*. Ciò presuppone il confronto con il proprio inconscio e con la realtà della colonizzazione, che nel caso di Makak si presenta come possibilità di distruggere ciò che il potere imperialista ha provocato nei colonizzati. Lo spazio di fuga è tuttavia ancora una prigione in quanto, come afferma Moustique, è segnato da sangue violenza su altri prigionieri. Alla violenza non si può rispondere con la violenza, questo è il messaggio del sogno che pare sottendere l'autore. Se la foresta del re leone è un luogo oscuro, violento, specchio dell'inconscio malato dell'anima schizofrenica di Makak, non rimane che un'unica soluzione: l'accettazione della sua vera natura. Lo spazio della prigione nella scena finale è uno spazio nuovo, quello in cui Makak riconosce sé stesso e benedice i suoi simili. E' lo spazio della creazione del nuovo e del ritorno alla propria isola – il luogo in cui mettere le proprie radici spirituali - identificata idealmente con il Monte della Scimmia. Questo ritorno è fondamentale nella maturazione di Makak, che gli permette di riconoscere la sua identità sganciata dal desiderio della donna bianca e di ritrovamento di una nuova fede nello spazio dell'isola. Questo “ritorno” segnerà tutta la tensione creativa dell'arte drammatica di Walcott da quest'opera in poi in un continuo processo di assimilazione di tutte le pulsioni culturali che approdano nella sua mente e nell'accettazione della sua schizofrenia culturale. Così come Makak e i suoi amici, Walcott accetta la sua follia “creativa”.

⁵⁰⁷*Ibid.* p. 325.

⁵⁰⁸*Ibid.* p. 326.

3.2.4iii Il sogno di Makak

La vicenda sviluppata nel testo ha il suo nucleo narrativo nel sogno di Makak. Le scene si alternano tra realtà e sogno, parte centrale dello sviluppo tematico. All'inizio e alla fine dell'opera la scena appare immutata così come lo è lo scambio di battute, pur evidenziando la maturazione interiore del protagonista. Come si struttura sulla scena la rappresentazione della realtà e del sogno? Già in altre occasioni, l'autore utilizza un prologo per introdurre la storia. Prima di permettere ai personaggi di parlare Walcott inserisce una didascalia in cui descrive la scena, dove compare l'immagine della luna. A differenza di quanto accade in *The Sea at Dauphin* in cui si forniva una descrizione della scena in senso spaziale, qui l'autore cerca di definire il movimento determinato dalla danza e dal rullo di tamburi. Nella sezione successiva si cercherà di analizzare meglio le scelte stilistiche in rapporto alla rappresentazione. L'apparizione lunare anticipa quella della donna bianca del sogno, mentre due personaggi, i criminali Tigre e Souris litigano in una cella introducendo così l'ambiente della prigione. Le prime battute del prologo sono affidate ad un narratore che – alternato al coro – lamentano lo stato di prigionia del figlio:

CONTEUR

Mooma, mooma
Your son in de jail a'ready,
Your son in de jail a'ready,
take a towel and
band your belly.⁵⁰⁹

Il lamento si alterna alle parole di Tigre e Souris, che a loro volta ripetono le parole del narratore, mentre la figura di Lestrade avanza imprecando contro i criminali, i neri selvaggi e cannibali:

CORPORAL

Animals, beasts, savages, cannibals, niggers, stop turning this place to a stinking zoo!⁵¹⁰

Le parole di Lestrade anticipano il senso di colpevolezza del colonizzato, e l'impossibilità di redimersi e disculparsi se non attraverso l'emulazione del bianco. Rivolgendosi a Makak, Lestrade ripercorre la nascita dell'uomo nero, diretto discendente della scimmia, come del resto è Makak, il cui nome è riferito al suo aspetto animalesco simile a un macaco. In questa fase, Makak, l'uomo che non può assimilarsi alla cultura dei bianchi è come una bestia incapace di articolare il proprio nome e di sostenere la conversazione con Lestrade. L'identità di Makak è imprecisa, per lui irriconoscibile e impossibile da articolare, come spiegano le stesse parole di Lestrade:

CORPORAL

(*Revising notes*) You forget your name, your race is tired, (...) ⁵¹¹

Makak – in questa prima parte- si configura completamente come il sottomesso, lo schiavo incapace di concepire sé e la relazione con gli altri. Il linguaggio del corpo di Makak rivela la sua identità come oggetto colonizzato:

CORPORAL

On your knees!
(MAKAK *drops to his knees*, SOURIS *shrieks with delight*, then collect his dignity).⁵¹²

⁵⁰⁹*Ibid.* p. 212.

⁵¹⁰*Ibid.* p. 216

⁵¹¹*Ibid.* p. 220

⁵¹²*Ibid.* p. 223.

Il coro completa l'identificazione tra l'uomo e la scimmia

CHORUS

Everything I say this monkey does do,
I don't know what to say this monkey won't do.
I sit down, monkey sit down too,
I don't know what to say this monkey won't do.⁵¹³

Procedendo con la ratifica dell'accusa in perfetto *legal English*, Lestrade riferisce di un sogno fatto dall'uomo-scimmia, un sogno osceno, come egli stesso dice. Il fatto che Lestrade riveli e interpreti il sogno di Makak implica l'esistenza di una conoscenza iniziale dei suoi contenuti. Ne rivela i due punti fondamentali, la donna bianca e la pretesa di essere re. Ciò è definito da Lestrade come oscenità che provocando vergogna e senso di colpa, sfocia nella rabbia e nella violenza che ha causato l'assalto a un negozio, crimine di cui è accusato il "selvaggio" Makak. La disamina di Lestrade è già abbastanza significativa per fornire una prima interpretazione del sogno. La rabbia e la vendetta sono sentimenti bestiali, degni di esseri selvaggi come Makak.. Tuttavia si tratta di una rabbia generata dalla frustrazione di possedere una colpa data solo dalla razza e che quindi apre la possibilità di rivendicare un passato in cui l'uomo non ancora colpevole di essere bianco, poteva regnare in Africa e possedere una vera dignità. Tutto ciò è comunque -- secondo quanto dice Lestrade, mulatto al servizio della corte della cultura dei bianchi -- una pura oscenità, come lo furono le parole del selvaggio Calibano rivolte al proprio padrone, Prospero. Qui si inserisce il pensiero dell'autore. Pensare e rappresentare un sogno di rivoluzione basato sulla vendetta, sul ritorno all'Africa è semplicemente "scabroso"; ciò può solo causare vergogna e senso di colpa. L'autore intende chiarire il suo percorso rappresentativo prima ancora di inscenare il sogno vero e proprio attraverso il chiarimento di Lestrade davanti ai giudici, simboli di coloro che dovranno, a loro volta giudicare l'opera di Walcott. L'autore quindi mette in guardia lettori e pubblico, utilizzando un personaggio statico che vive nella psicosi di adattamento alla cultura dei colonizzatori, ma funzionale all'intero impianto testuale: si rappresenterà un sogno che potrà apparire offensivo, osceno, blasfemo ma è necessario fare attenzione, perché ci sarà qualcosa in più da scoprire nell'inconscio di Makak. Egli è effettivamente un personaggio disturbato mentalmente: solo, recluso, pieno di sensi di inferiorità, ma timorato di Dio. La fede in Dio è ciò che produrrà la salvezza di Makak e mentre Lestrade lo accusa di oscenità, Makak parla di Dio. E' proprio qui la differenza. Se Makak è psicologicamente disturbato, lo è nella misura in cui ricerca una verità spirituale, un'interiorità che solo la fede in Dio può garantirgli. Nel sogno egli si sostituirà alla figura di Cristo guaritore, nel celebre episodio della guarigione di Lazzaro, momento rivissuto da Makak come guaritore per la comunità; l'episodio regala a Walcott la possibilità di coniugare l'istanza cristiana anche con quella floklorica visibile in Makak come sciamano tribale. L'immagine della donna bianca non deriva unicamente dal desiderio dell'oggetto femminile, da possedere fisicamente, secondo anche l'interpretazione di Fanon, per "diventare" parte dei bianchi, ma è un'immagine profondamente simbolica legata al significato del colore non solo in senso razziale, ma anche spirituale e religioso. L'immagine della donna bianca si presenta sulla scena, per scomparire dopo brevi istanti: la figura di una donna bianca lunare è la dimensione mentale di Makak, essa rappresenta la sua ossessione, il suo desiderio impossibile di diventare più bianco e di avere una famiglia; essa rappresenta la parte spirituale "occidentale" a cui Makak, il selvaggio, non può giungere in quanto relegato alla condizione di "scimmia"; egli è un essere inferiore, le cui aspirazioni spirituali sono giudicate come pura follia.

⁵¹³*Ibid.* p. 223.

Il prologo termina con la perdita di coscienza di Makak. La prima scena è un flashback: il mattino precedente Makak rivela a Moustique l'apparizione della donna bianca, causandogli un primo risveglio spirituale:

MAKAK

(...) I feel I was God self, walking through cloud, in the heaven of my mind.(...) I see this woman singing, and my feet grows roots. (...)Then I start to move, she call out my name, my real name(...) ⁵¹⁴

Il primo effetto del sogno e della figura femminile è quello di sentirsi vicino a Dio e di udire il suo vero nome. La donna gli provoca un sentimento d'identificazione con sé, il primo passo verso la sua identità e di riavvicinamento alle radici:

MAKAK

(...) she did know my name, my age, where I born (...) ⁵¹⁵

Moustique controbatte cercando di richiamarlo alla sua tremenda realtà di essere privo di dignità e identità.

MOUSTIQUE

(...) Which white lady? You is nothing. You black, ugly, poor, so you worse than nothing You like me. Small, ugly. (...) ⁵¹⁶
(*on the floor*) You mad . To God, you mad, O God, the day come when I see you mad . ⁵¹⁷

Makak rimane un folle disperato agli occhi dell'amico sebbene questi decida di accompagnarlo nella sua prima missione spirituale – quella della guarigione dell'uomo malato – nella seconda scena. Makak assume i tratti di uno sciamano che, come in un rituale, procede alla guarigione del moribondo mentre tutti lo acclamano come messaggero di Dio. Mentre Moustique gli suggerisce, da vero uomo pratico, di sfruttare economicamente le sue doti soprannaturali, Makak sa che il suo potere non è per il profitto ma unicamente spirituale. La terza scena spezza il sogno e vede il ritorno allo spazio della prigione, dove Lestrade riceve un gruppo di donne, testimoni dei disordini del mercato; mentre si affacciano alla scena diversi personaggi, rappresentativi del villaggio – un ragazzo, il falegname, l'ispettore del mercato – Moustique, anch'egli interrogato, prende le difese di Makak. Come un Sancho Panza che accompagna la follia di Don Chiscotte, Moustique è l'unico che riesce a capire cosa si cela dietro la pazzia dell'amico. A questo punto la realtà si mescola con il sogno. Nella piazza del mercato, Moustique finge di essere Makak e viene ucciso dalla folla infuriata mentre Makak giunge per salvarlo, ma non può fare altro che emettere un urlo disperato e in preda al dolore e alla perdita di coscienza chiude la prima parte della rappresentazione.

Nella seconda parte, la scena iniziale è sempre la prigione anche se si tratta in realtà del sogno di Makak, in cui, assieme a Tigre e Souris si prepara per la fuga e il viaggio in Africa. Assalito e accoltellato Lestrade, Makak realizza il suo sogno rivoluzionario:

MAKAK

(*With a cry*) Blood! Blood! Blood! Lion...Lion...

I am ... a lion (*He has grabbed the CORPORAL, stabbing him. Then he hurls him to the floor*) ⁵¹⁸

⁵¹⁴*Ibid.* p. 235.

⁵¹⁵*Ibid.* p. 236

⁵¹⁶*Ibid.* p. 237

⁵¹⁷*Ibid.* p. 241.

⁵¹⁸*Ibid.* p. 285.

A questo punto Lestrade, alzandosi con sofferenza per la ferita inferta da Makak decide di seguire il suo nuovo padrone nell'impresa. La fuga, simbolo dell'atto rivoluzionario, prevede la discesa nella foresta, nell'oscurità dell'anima dei nativi che come afferma Lestrade, tentano di sfuggire dalla prigione della loro esistenza. La seconda scena è ambientata nella foresta, luogo ormai consolidato nel teatro walcottiano, come in *Ti- Jean e Malcochon*, come momento di confronto e rivelazione, a predisposizione di una maturazione del personaggio. Il ritorno alla dimensione ancestrale e tribale è un presupposto indispensabile per la percezione dell'identità del colonizzato, ricordando ciò che l'autore scrisse nel saggio *What The Twilight Says*:

The darkness which yawns before them is terrifying. It is the journey back from man to ape. Every actor should make this journey to articulate his origins, but these who have been called not men but mimics, the darkness must be total, (...) ⁵¹⁹

Questa discesa “negli inferi” e nell'oscurità che in *Dream* si configura come la parte decisiva del sogno di Makak è ciò che è necessario affrontare anche per gli attori della sua compagnia teatrale. Così anche Lestrade, personaggio che rimarrà immutato alla fine, deve “recitare una parte diversa” ed è costretto a seguire il sogno di Makak. La funzione del sogno è quindi non solo provvedere una rivelazione, un passaggio da uno stato animalesco a quello umano per il povero relitto umano Makak, bensì rappresentare ciò che Walcott non vuole rappresentare nel suo teatro -- la violenza, il ritorno all'Africa, la rivoluzione dei neri -- in quanto è solo un sogno pieno di ombre, come affermerà lo stesso Makak alla fine. La rappresentazione di ciò in cui Walcott come artista non crede è un atto necessario affinché – come il personaggio – l'autore adotti il suo percorso interiore e originale: quello del ritorno all'isola, quello della relazione, del sincretismo e della fiducia nella propria spiritualità. Rimane comunque l'ambiguità della rappresentazione del sogno: i personaggi non sono convinti, sembrano sempre intravedere la pazzia di Makak, e la sua impresa non è mai presa sul serio:

SOURIS

How you will take us to Africa? What we will do there?

(...)

Well, God help us . I really frighten. Like a child again. (...)

TIGRE

(*Whispering*) Enough! Enough! You going crazy too? ⁵²⁰

L'autore pare volere continuamente fare intendere a pubblico e lettori, attraverso questa comunicazione doppia e obliqua, l'ambiguità e la follia espressi nel sogno di Makak. Tuttavia la follia è il sintomo della percezione della verità. Come per il drammaturgo svizzero Friedrich Dürrenmatt, in *La Promessa* (trad. italiana di *Das Versprechen*), il personaggio principale, difensore della legge, diventa folle nell'assurda ricerca della verità, così Lestrade si sente impazzire nella foresta e similmente a quanto accade in *Malcochon*, è questo il momento di rivelarsi e confessare i propri peccati. Denudato e rivelato a sé stesso e agli altri – intesi anche come pubblico e lettori – che tuttavia sanno che si tratta di un’“altra parte” interpretata dal militare mulatto, Makak comincia a perdere fiducia nella propria missione e nel suo nuovo ruolo di regnante, simbolicamente, tenendo tra le mani la maschera mai indossata:

MAKAK

⁵¹⁹ Derek Walcott, *What the Twilight Says*, op. cit. p. 5.

⁵²⁰ Derek Walcott *Dream on Monkey Mountain*, op. cit. p. 290.

(*Holding out the mask*) I was a king among shadows. (...) I am lonely, lost, an old man again . No more. I wanted to leave this world.(...) We are wrapped in black air, we are black, ourselves shadows in the firelight of white man's mind.(...).⁵²¹

Come analizzato nella sezione precedente la narrazione e la rappresentazione del sogno permettono al “paziente” di prendere distanza da esso e di percepirlo come oggetto allo scopo di migliorare sé e la realtà. Nonostante il sogno proceda e Makak diventi re, continua a riconoscere la sua inconsistenza. Così la missione di riscrivere la storia attraverso la violenza non può essere salvifica. L'unica soluzione è la decapitazione della donna bianca, azione che non solo cerca di affermare la ri-acquisizione di un'identità sganciata dai modelli della cultura dominante ma definisce anche le ragioni del trauma di Makak. L'immagine del bianco per il nero, come afferma Fanon, è simbolo di purezza e come tale oggetto di desiderio per tentare di definire sé stesso come “bianco”. Scrive Fanon a tal proposito:

De la partie la plus noire de mon âme, à travers la zone hachurée me monte ce désir d'être tout à coup *blanc*. Je ne veux pas être reconnu comme *Noir*, mais comme *Blanc*. Or -- et c'est là une reconnaissance que Hegel n'a pas décrite -- qui peut le faire, sinon la Blanche? En m'aimant, elle me prouve que je suis digne d'un amour blanc. On m'aime comme un Blanc.⁵²²

Il sogno struttura una vicenda che potremmo ancora definire come “parabola” postcoloniale, in quanto attraverso l'esperienza onirica del personaggio si cerca di trasmettere un insegnamento basilare per il pubblico caraibico. All'interno della cornice tematica postcoloniale che vede la realizzazione del desiderio di vendetta e di gloria, di recupero della radici africane secondo quanto ordina la cultura dei bianchi, alias l'apparizione della donna bianca, l'autore trasmette un messaggio che va oltre tutto ciò. Come il giudizio tribale della Storia e la fuga in Africa sono un tentativo inutile e provvisorio di ricerca identitaria, così lo è seguire e “imitare” gli ordini della donna bianca. La rinuncia, ci insegna Walcott deve essere totale. Il trauma di Makak, ancora più profondo e lacerante di Lestrade, è stato quello di accettare entrambe le pulsioni: essere bianco seguendo l'apparizione femminile e essere re fuggendo nella foresta africana. Walcott trasmette al pubblico l'impossibilità di queste scelte rappresentando il sogno irrealizzabile di tutto il suo popolo: questo non significa rinunciare alla libertà e alla ricerca dell'identità, ma significa rinunciare a false visioni imposte dalla cultura colonizzatrice. Significa accettare il proprio ibridismo e la realtà multiculturale mutuata dall'incontro di culture opposte. Ciò che è necessario realizzare è affrontare l'irrealizzabilità del sogno per liberarsi dei falsi desideri e illusioni, allo scopo di accettare l'originalità dell'essere caraibico. La decapitazione della donna sancisce una nuova visione del bianco, non più come la purezza che il nero deve inseguire ed emulare, ma come in *Moby Dick*, l'immagine diabolica di una cultura che cerca ancora di omologare il nero alle proprie imposizioni e ai propri schemi: la fuga in Africa, l'eccesso di violenza e il desiderio di vendetta non fanno altro che allargare e rinforzare la distanza tra bianchi e neri. Non è quello che cerca Derek Walcott. Nell'accettazione del passato culturale che mescola tutto ciò che africano e europeo, e nella presa di distanza da esso emerge il nuovo uomo caraibico, il nuovo Makak, consapevole di una sua identità creola, ibrida ma unica ed originale. Per Makak -- così come per Walcott -- è necessario confrontarsi con l'oscurità del sogno ma è anche necessario prendere distanza dagli oggetti che compaiono in esso. L'uomo caraibico non può essere come Lestrade e come il Makak iniziale, ma come Felix Holbain. Anche se un po' “strano”, e non di bell'aspetto, Felix è un uomo con la sua dignità e un luogo in cui vivere. Deve rinunciare ad essere come un bianco ma deve anche rinunciare ad essere un dio africano. Deve accettare questo Dio che gli ha permesso di percepire il bianco lunare della donna che ha ora decapitato, distrutto dal suo inconscio, ma deve anche negare la totale eredità della cultura

⁵²¹*Ibid.* p. 304.

⁵²²Frantz Fanon, *Peau noir masques blancs*, *op. cit.* p. 71.

africana. Il suo spazio e la sua lingua rivivono in una nuova dimensione -- quella dell'incontro e delle nuove possibilità di rinominare l'io e l'ambiente -- attraverso un processo doloroso -- diasporico e di dislocamento -- che gli fanno prendere coscienza dell'importanza e del nuovo vigore della sua "casa" : il Monte della Scimmia. In questo senso il sogno si struttura come la terapia dell'autore stesso per potere creare un teatro di relazione, interculturale -- come si cercherà di dimostrare alla fine dell'ultimo capitolo -- un nuovo "terzo" spazio in cui i bianchi assimilano la cultura dei neri, e in cui i neri riflettono sull'impronta incancellabile del colonialismo dei bianchi.

3.2.4iv La scena e la poesia

Scopo di questa parte è quello di cercare di evidenziare il rapporto intenso e ricco tra la poesia di Walcott e il teatro e capire come *Dream on Monkey Mountain* sia collegata al linguaggio e a contenuti poetici come ad esempio quelli che compaiono in *Goats and Monkeys*,⁵²³ lunga poesia ispirata alla tragedia *Othello*. L'intento -- sebbene non produca assolutamente risultati esaustivi -- può essere inteso come la volontà di individuare le molteplici direzioni e punti d'arrivo di un'arte drammatica poliedrica, frutto di un autore aperto a ogni tipo di "contaminazione" sia dal punto di vista linguistico che culturale. Il nuovo equilibrio interiore di Makak si riflette in un nuovo equilibrio artistico raggiunto da Walcott attraverso il mezzo teatrale. Il drammaturgo riesce a partire da quest'opera -- ma in un certo senso anche in quelle precedenti -- a bilanciare i sistemi comunicativi del passato e della tradizione con quelli nuovi, che nascono dal suo modo di concepire la recitazione e il movimento sul palcoscenico e l'uso strumentale di elementi folklorici. Come rilevato in *Ti-Jean*, l'autore ha cercato di realizzare una fusione tra l'universo del teatro greco e il folklore caraibico utilizzando l'immagine della rana narratrice che gioca con parole e suoni che evocano il mondo greco, non solo in base a quanto citato precedentemente, ma anche attraverso l'identificazione tra il ruolo del narratore e la figura di Eschilo.

FROG

(sneezing)

Aeschylus me!⁵²⁴

L'assioma rana-narratore greco che emerge dall'azione di nominarsi tale, rafforza il concetto di ritrovamento del sé e del proprio spazio attraverso un processo artistico come quello della narrazione e della messa in scena. Infatti il narratore è un ulteriore mascheramento, in questo caso dell'autore, che attraverso l'animale dell'isola, nomina sé stesso come discendente da una grande tradizione culturale ma inserito nel contesto di una fiaba locale. Non è nemmeno un caso, probabilmente la scelta del riferimento ad un autore della tradizione greca, considerato padre della tragedia prima ancora di Euripide e Sofocle, ma anche famoso per un'allusione di Aristofane nella commedia *Le Rane*, a proposito dei riti misterici dedicati a Persefone. Non è nemmeno un caso forse il fatto che Eschilo fu un grande innovatore della tragedia e grazie a lui divenne sempre più comune l'uso della maschera, elemento di grande importanza anche nell'opera di Walcott. Tutto questo per sottolineare in misura sempre maggiore la forte tendenza dell'autore caraibico ad integrare attraverso precise scelte linguistiche, diversi riferimenti culturali che si uniscono in unico spazio e in un unico tempo: il suo teatro e la sua scena. Se già un'opera come *Ti-Jean* ha cercato di scavare nelle possibilità di fusione e assimilazione, come osserva anche C. Balme per la realizzazione di un vero teatro sincretico, *Dream*

⁵²³Derek Walcott *Goats and Monkeys*, in *Collected Poems 1948-1984* New York Farrar, Straus and Giroux, 1987.

⁵²⁴Derek Walcott, *Ti-Jean and His Brothers*, op. cit. p. 85.

intende inaugurare un nuovo equilibrio tra poesia e teatro. Infatti, questo nuovo equilibrio dato dalla fusione e dall'avvicinamento ad un teatro sempre più sincretico può essere accostato anche alla volontà di Walcott di cercare di unire generi letterari a lui più congeniali come la poesia e la drammaturgia, come egli stesso scrive nella nota iniziale al testo, già citato nella prima parte, ma che data l'importanza si vorrebbe citare di nuovo:

Its source is a metaphor and it is best treated as a physical poem with all the subconscious and deliberate borrowings of poetry. Its style should be spare, essential as the details of a dream. The producer can amplify it with spectacle as he chooses (...) He will need dancers, actors and singers, the same precision and vitality that one has read of in the Kabuki. He may add songs more recognisable to his audience once he can keep the raw folk content in them. Scene II, the healing scene, owes an obvious debt to "Spirit", choreographed for the Little Carib Company by Beryl MacBurnie.

Il materiale teatrale prodotto da Walcott è concepito pertanto come una metafora, dove il sogno assume tale qualità poetica esprimendo l'interiorità e il percorso psicologico del personaggio interiore, in base alle considerazioni dell'autore a proposito dell'origine di esso da un punto di vista essenzialmente creativo: la metafora e la poesia. L'opera è inoltre, da egli stesso definita una "poesia fisica". Esiste inoltre un precedente poetico che riflette sul rapporto tra uomo nero e donna bianca attraverso la metafora della donna, come già segnalato, in *Goats and Monkey* nella raccolta *The Castaway and Other Poems* del 1965.

(...)

Her white flesh rhymes with night. She climbs secure

Virgin and ape, maid and malevolent Moor,
their immortal couplin still halves our world.
He is you sacrificial beat, bellowing, goaded
a black bull snarled in ribbons of blood.
And yet, whatever fury girded
on the saffron-sunset turban, moon-shaped sword
Was not his racial, panther-black revenge
pulsing her chamber with its raw musk, its sweat
but horror of the moon's change (...) ⁵²⁵

Ritornando mentalmente all'immagine di Othello che uccide Desdemona, la poesia ripercorre il dramma dell'identità del "moro" travolto dalla passione della gelosia ancora più lacerante nel dramma interiore di chi si sente doppiamente tradito. La luna, osservatrice inerte e per questo colpevole nel suo bianco di essere complice del tradimento, diventa il bersaglio, assieme alla donna, da abbattere e da eliminare nel tentativo di uccidere anche la bestia che è dentro al moro stesso: il nero simboleggiato dalla notte. L'uccisione di Desdemona si conclude con il suicidio, l'annullamento del bianco si confonde con l'annullamento del nero e tale dinamica proiettata nel testo drammatico di Walcott assume il significato relativo all'atto liberatorio di Makak che, decapitando la donna bianca, prende distanza anche dal suo complesso d'inferiorità. La relazione tra la poesia e il testo drammatico rendono ancora più urgente la chiarificazione del rapporto tra testo poetico e messa in scena. Secondo l'autore, in base alla citazione della nota introduttiva, esiste quindi la concreta possibilità di visualizzare il linguaggio poetico fisicamente. Tale concetto si rende ancora più convincente nel momento in cui sottolinea la necessità di usare, in produzioni successive, ballerini e cantanti, in un contesto scenico dove l'interazione tra corpo, musica e parola si rende sempre più consistente e essenziale da un punto di

⁵²⁵ Derek Walcott *Goats and Monkeys* in *Collected Poems 1948-1984* New York Farrar, Straus and Giroux, 1987.

vista comunicativo. Per l'autore, pertanto, il sogno rappresentato è una poesia visibile, la cui radice è riscontrabile in una metafora. Il corpo che danza e la musica rendono il testo rappresentato sulla scena una forma di poesia. Le scelte di scena convergono verso questa direzione: l'inizio del prologo è recitato dal narratore e dal coro attraverso la ripetizione ossessiva della stessa frase “your son in de jail already”; l'alternanza di canto e battute recitate è evidente sempre nel prologo e nella scena della guarigione, la danza e la musica sono parte integrante della stessa scena e quella del processo tribale. L'autore ha cercato di sfruttare ancora di più le potenzialità del corpo per approdare non solo ad uno spazio teatrale, ma, come , nella poesia, per cercare di creare nuove possibilità di articolazione e di scrittura creativa. Come anticipato, non è il sogno di Makak a realizzarsi, anche se egli cambierà per giungere ad una profonda consapevolezza di sé, ma quello dell'autore. La metafora di cui parla Walcott non è semplicemente la metafora del sogno che allude alla psicosi del colonizzato, la sua tensione verso il bianco e il suo desiderio di riscatto. La metafora del sogno è quella di costruire un nuovo linguaggio e allo stesso tempo un nuovo spazio scenico. Ciò potrebbe apparire anche banale, ma il fatto che Walcott ci sia riuscito forse lo è meno. Primo fra tutti è abbastanza semplice pensare che il movimento del corpo e la musica si rivelino come poesia nella dimensione del teatro, ma per l'autore ha significato realizzare la stessa operazione di “contro-scrittura” che ha realizzato in poesia. Già è ben noto il concetto di abbandono delle “metafore morte” come ha scritto la Ismond, a proposito del linguaggio poetico di Walcott già a partire dalla fase caraibica. Nel linguaggio poetico e drammatico di Walcott la metafora assume un valore fondamentale come “sfida della concettualizzazione del mondo allo scopo di creare una particolare visione del mondo”⁵²⁶. Questa definizione risulta particolarmente congeniale in un'opera come *Dream*, in cui l'autore stesso afferma di trarre spunto da una metafora allo scopo di realizzare un nuovo concetto di teatro ma anche d'identità caraibica. L'analisi del linguaggio metaforico di Walcott ha portato più volte a considerare l'intento di ristrutturare il sistema concettuale, generandone nuove associazioni linguistiche.⁵²⁷ Come risulta chiaro dallo studio effettuato finora, lo scopo di Walcott non è il rifiuto della tradizione culturale del colonialismo, come dimostra anche *Dream*, bensì la sovversione linguistica, intesa come sconvolgimento radicale. Come noto, Walcott opera dall'interno, assimilando non solo la lingua del colonizzatore ma anche tutto il patrimonio culturale dell'Occidente. Secondo Soria Clivilles questo approccio sovversivo è raggiunto attraverso la metafora che sfida, dall'interno, le costruzioni concettuali della cultura imperialista. Le metafore assumono tratti non convenzionali e rinnovano i significati. La metafora del sogno, che nello spazio post-coloniale, dovrebbe essere la realizzazione della fuga in Africa e l'assimilazione della donna bianca, si distaccano da questa prospettiva per ricostruire concetti nuovi e più profondi, che esprimono l'identità caraibica e non sono più omologati all'imposizione di una cultura fatta ad uso e consumo degli europei. Non è un caso se compare una seconda citazione di Sartre all'inizio della seconda parte di *Dream*.

Let us add, for certain other carefully selected unfortunates, that other witchery of which I have already spoken: Western culture. If I were them, you may say, I'd prefer my mumbo-jumbo to their Acropolis. (...) Two world; that make s two bewitchings; they dance all night and at dawn they crowd into the churches to hear Mass; each day that split widens. (...)The status of “native” is a nervous condition introduced and maintained by the settler among colonised people with their consent.

⁵²⁶Bélene Soria Clivilles “Metaphor in Walcott” in *Critical Approaches to the Poetics of Dererk Walcott*, op. cit. pp.149-163.

⁵²⁷ Ibid. pp. 153-154

Sartre. Introduction to "The Wretched of the Earth" by Frantz Fanon⁵²⁸

Il problema dell'identità razziale si carica della tensione psichica creata dal sentirsi inadeguato a soddisfare criteri imposti dalla cultura occidentale; tensione che sfocia in schizofrenia, ma che – come affermato – si trasforma in elemento creativo. Anche la metafora della follia si rivela di grande forza e profondità soprattutto in relazione alla scoperta alla verità – dolorosa – a cui approda Makak accettando sé stesso.

Come scrive E. Baugh

The metaphor of madness or psychosis may be read as a paradigm for the preoccupation with dividedness of one kind or another, whether personal or cultural or social which has energized so much of Caribbean literature – a concern with states of loss, exile, alienation, fragmentation⁵²⁹

L'assenza di una cronologia della vicenda data dalla natura della rappresentazione dell'inconscio e delle fasi oniriche dei personaggi coinvolti, regalano al testo una qualità poetica. Il linguaggio poetico -- in senso lirico ma anche epico -- è spesso a-temporale, presupponendo la riflessione e l'elaborazione di un messaggio sulla condizione e l'interiorità umana. L'universalità del linguaggio poetico è tradotta nel testo teatrale grazie alla negazione della dimensione temporale. Il flashback, l'ellissi così come anche l'analessi sono elementi ricorrenti nel teatro di Walcott, soprattutto in opere più recenti come *The Last Carnival* e *Remembrance*, incentrate sull'esplorazione del ricordo e dell'incontro/scontro culturale. Tuttavia, *Dream on Monkey Mountain* già sfrutta questa strategia. La struttura stessa del testo, costruita sul ribaltamento della cronologia gli effetti surreali, e le variazioni linguistiche conferiscono -- come vuole lo stesso autore vuole affremare -- un'intensa relazione con la poesia.

La poeticità dell'opera è quindi riscontrabile nella qualità metaforica, oltre che nelle caratteristiche fisiche e visuali, che aiuta l'autore, come in poesia, a prendere distanza dal mondo che ha assimilato, come dalle radici tribali e africane, per aprirsi un suo spazio creativo. Il testo presenta infatti diverse occasioni in cui l'autore rivoluziona l'uso di un codice scenico in senso metaforico. Partendo dal presupposto che è il corpo a conferire la qualità poetica dell'opera e non tanto la lingua, soffermiamoci sulla rappresentazione "sovversiva" del corpo mascherato di Makak. Teoricamente, secondo anche quanto afferma Fanon, l'uomo nero caraibico *si maschera* da uomo bianco per ovviare alla nevrosi che lo caratterizza. Il sogno stesso rivela un mascheramento del suo comportamento sociale, liberando il suo vero io e i suoi desideri inconsci inattuabili nella società. In base a ciò, ci si aspetterebbe ad un certo punto, di osservare Makak indossare quella maschera bianca che si trova al suo fianco sul pavimento all'inizio della scena I, corrispondente all'inizio del sogno; oppure in piena fuga africana, quando Makak ammette l'inconsistenza del suo atto di ribellione e di tensione verso il bianco, la maschera è tenuta in mano e non indossata.

Come osserva C. Balme, se in *Ti-Jean*, la maschera manteneva uno scopo denotativo, non psicologico, nell'evidenziare l'identità del diavolo e allo stesso tempo la malvagità del colonizzatore, in *Dream* la maschera ha una funzione metaforica e si trasforma in un vero e proprio totem per lo stesso personaggio,⁵³⁰ in quanto assume sia il valore di simbolo spirituale conferito dall'apparizione e dalla somiglianza con le maschere africane. E' inoltre, come afferma direttamente lo stesso Moustique nella

⁵²⁸Derek Walcott *Dream on Monkey Mountain*, op. cit. p. 277.

⁵²⁹Edward Baugh, *Derek Walcott*, op. cit. p. 87.

⁵³⁰Christopher Balme, *Decolonizing The Stage*, op. cit. p. 192

scena del mercato la metafora dell'alienazione del nero che vuole essere bianco in base a quanto già ampiamente riportato. MOUSTIQUE

(...) All I have is *this (Shows the mask)*, black faces, white masks!⁵³¹

Balme sottolinea inoltre che l'uso della maschera in quest'opera si pone in uno spazio liminale di associazioni culturali caraibiche e occidentali, tra l'essere un simulacro delle tradizioni tribali africane e allusivo a interpretazione di tipo psicologico in cui emerge il concetto di falsa identità. Si tratta di concetti già in parte trattati e che comunque rientrano nell'analisi di un teatro sincretico, scopo principale del volume di Balme. Tuttavia è la maschera bianca, con parrucca nera, sul corpo di Makak che per Walcott non può funzionare e non può essere accettata. La metafora trasgressiva, sovversiva e quindi anche poetica in quanto carica di forza connotativa, è data appunto dal fatto che Makak non la indossa perché non la può indossare. Non solo perché si tratta di un sogno, ma per il motivo che se l'uomo nero – come ci insegna anche Olanyan, in base a quanto scritto nel primo capitolo – nella tradizione era un blackface minstrel, impersonato da un bianco mascherato, l'attore nero non può mascherarsi da bianco. Se il corpo del nero deve essere un nuovo segno nella comunicazione del teatro di Walcott, non può ripercorrere lo stesso schema e quindi lo stesso errore del teatro del passato.

Se *Dream on Monkey Mountain* è un'opera di teatro poetica, significa ristabilire attraverso il segno poetico dell'opera – il corpo – il suo ruolo e il suo significato comunicativo. Presupponendo l'importanza della fisicità del segno e l'importanza data all'espressione delle passioni attraverso il corpo, come scrive Paolo Fabbri, ne *La svolta semiotica*, si può capire che è proprio agendo sul corpo come segno comunicativo che si attua la realizzazione di un nuovo sistema concettuale. Interessante è segnalare che nel volume citato, Fabbri riconosce un'"intima relazione" tra i "ritmi del corpo" e il "metro della poesia"⁵³², aprendo la via alle nostre considerazioni a proposito della gestualità, il movimento danzato ravvisabili in *Dream* e la sua qualità poetica. Se è possibile per Fabbri ipotizzare una "semiotica soprappensiero"⁵³³, in cui si propongono nuovi modelli di analisi adeguati e aperti, allora è anche possibile pensare di adottare questo approccio per un'opera in cui il corpo si esprime come la metafora poetica, creando una nuova nozione del segno di corpo colonizzato, inteso ora come libero dalle proprie ossessioni razziali e libero di scegliere di non indossare una maschera bianca per non essere sé stesso.

A questo punto affermare che il teatro di Walcott crea un nuovo spazio comunicativo e culturale non è più solo una teoria ma una pratica che verrà consolidata nelle opere successive. E' un teatro di assimilazione che rivitalizza il passato, secondo anche quanto afferma Peter Brook, lasciando sempre una "porta aperta": è un teatro del dialogo e dell'incontro che si offre come autoanalisi, come terapia per dimostrare al proprio pubblico i pericoli dell'alienazione causata dal sentimento d'inferiorità razziale, e al pubblico internazionale la consapevolezza di tutto ciò e la presa di distanza dalle tensioni e rivendicazioni dei neri sui bianchi. In questo modo, nel "terzo" spazio rappresentato dalla scena walcottiana il corpo del nero diventa sé stesso, rinato e rimodellato nella sua vera identità ibrida e schizofrenica che deve accettare, senza indossare un'altra maschera; esso è il segno tangibile dello spazio di articolazione di nuovi concetti e metafore all'insegna dell'incontro. D'ora in poi in questo nuovo spazio non si muoveranno solo gli eroi e gli anti-eroi delle isole, gli uomini caraibici, ma con loro interagiranno altri personaggi provenienti da luoghi, spazi e tempi diversi.

⁵³¹ Derek Walcott *Dream on Monkey Mountain*, op. cit. p. 271.

⁵³² Paolo Fabbri *La svolta semiotica*, op. cit. p. 79.

⁵³³ *Ibid.* p. 84.

Capitolo Quarto

Il Sincretismo teatrale: interculturalità, riscritture e memoria.

Le opere trattate in questa sezione sono state redatte tra gli anni settanta e anni novanta, Tale periodo comprende momenti cruciali, ma anche di forte tensione nella vita del poeta e drammaturgo, tra cui la rottura con il Trinidad Theatre Workshop, il trasferimento temporaneo a Boston, l'incarico di professore all'università e il conferimento del premio Nobel nel 1992. Temi centrali di questo gruppo di opere restano sempre le questioni post-coloniali, anche se la ricerca di Walcott pare incentrarsi sulla riflessione del ruolo del teatro come strumento di comunicazione nell'ambito della società caraibica e come questo possa rappresentare uno spazio di articolazione di nuovi contenuti culturali. La ricerca stilistica, impostata sia sulla lingua che sui metodi di recitazione portano Walcott ad interrogarsi continuamente sul valore del teatro e dell'artista che vi lavora e deve confrontarsi con una società sempre più complessa e fondata sulla fusione e sullo scambio culturale. In questo senso il teatro, di cui l'isola diventa più volte la metafora, si configura come il luogo dell'incontro e dello scontro di culture, ma anche della relazione e del confronto di esperienze. La messa in scena è anche concepita come esplorazione della psiche dei personaggi, causa di crisi interiori scaturite dal confronto con il proprio passato, i propri sentimenti e la costruzione di un'identità sempre più in bilico tra mondi e atmosfere dissonanti. Per questo motivo le tracce postcoloniali si confondono con istanze universali, nell'intento di strutturare uno spazio in cui si annullano confini e dicotomie. Non bisogna mai dimenticare che studiare i testi teatrali di Walcott significa sempre tenere a mente le prerogative di un testo teatrale post-coloniale pertanto contenente tutti quei "markers" che sono stati identificati da Gilbert and Tompkins e dovutamente citati in questo ambito(secondo capitolo). L'analisi riportata infatti tende a circoscrivere varie tipologie di testi e di esperienze teatrali in senso post-coloniale, multiculturale e interculturale. In base a quanto si vuole realizzare in questo capitolo è possibile intuire una completa confluenza di queste suddivisioni nei testi walcottiani: l'istanza post-coloniale è sempre marcata e presente, anche nelle opere relative alla storia americana; tuttavia ciò non ha impedito lo sviluppo e il generarsi di una visione aperta, in continuo divenire incentrata sia sull'intercultura che sul multiculturalismo. Partendo da questa considerazione è lecito ipotizzare uno sviluppo tematico e stilistico, anche se resta sempre centrale l'intento di Walcott di realizzare uno spazio di completa fusione culturale, come effettivamente si cercherà di dimostrare nel corso di questa analisi. Il raggruppamento delle opere prevede l'enfasi su determinati aspetti indicati nel sottotitolo ma non preclude l'inclusione anche in altre opere. Del resto risulterebbe particolarmente difficile riuscire a enucleare in modo esaustivo tutti gli aspetti tematici e linguistici di ogni opera e per questo motivo si è preferito focalizzare su alcuni temi che risultano più "aggressivi" rispetto ad altri. Come conseguenza, manca il rispetto della cronologia in quanto *O' Babylon* precede le opere del suo gruppo ma è rappresentata dopo *The Joker of Seville*, opera analizzata all'interno del secondo gruppo. Lo scopo è quello di cercare adeguatamente al testo, un'identità culturale che rende la cultura dei Caraibi sempre più creolizzata e al contempo globalizzata. La dinamica dell'incontro-scontro tra e con culture diverse dovrebbe risultare come un elemento endogeno all'interno della stessa cultura caraibica che si modula sempre più attraverso il confronto con l'altro – anche se doloroso e faticoso – e un'assimilazione che la proietta in una dimensione "esterna", fuori dai confini spaziali delle isole stesse. Il teatro di Walcott – sempre più sincretico e sempre proteso alla ricerca di nuove forme espressive – cerca questa soluzione: non significa, come abbiamo visto un ritorno alle primordiali radici africane, non significa ritrovare un'identità esclusivamente nello spazio dei Tropici, ma significa importare ed esportare una qualità

culturale che si fonda sulla fusione e sull'armonia di tutto quanto è centrifugato dalla genialità e dalla sensibilità di un autore che ha saputo guardare al proprio mondo con uno sguardo intenso, proiettato sulla sua terra e di conseguenza su tutto ciò che essa poteva assorbire e rielaborare dall'esterno. Questa dinamica dovrebbe risultare particolarmente evidente nel primo gruppo di opere, mentre nel secondo si cercherà di enfatizzare oltre gli aspetti più introspettivi e psicologici, l'incontro tra la tradizione e le nuove prospettive interculturali in un ambito di ri-scruttura. La memoria, come incontro di memoria storica, collettiva e personale risulta la traccia comune del terzo gruppo di opere, cercando di sottolineare come queste diverse istanze portano a scelte di comunicazione teatrale che sfociano nel sincretismo. E' bene sottolineare comunque che la divisione proposta è un'ipotesi di lavoro che include la possibilità di tornare e di esaminare le diverse problematiche in tutte le opere analizzate. Come ben sappiamo la drammaturgia walcottiana risente degli sviluppi poetici e spesso i critici hanno evidenziato i parallelismi tematici tra le produzioni nei due generi. Centrale in Walcott è sempre, all'interno della definizione della propria identità culturale, il senso profondo di divisione. Il problema della divisione, dello "split" interiore del poeta rimane un problema ancora irrisolto che tenta di trovare voce e soluzione in *The Gulf*, dove l'acqua che separa St. Lucia dagli Stati Uniti diventa metafora della spaccatura tra il poeta e tutto ciò che ama, tra la consapevolezza adulta e i suoi ricordi d'infanzia, tra i suoi mille interessi a livello internazionale e il sentimento di unione con la sua terra d'origine. Questi rimarranno i temi costanti di molte sue poesie in particolare da *Another Life*, un lungo poema autobiografico che esamina il ruolo della poesia, della memoria e della coscienza storica nel tentativo di collegare le distanze all'interno della psiche post-coloniale, fino all'ultima opera poetica di Walcott *The Prodigal*, anch'essa una lunga poesia autobiografica, dove l'autore attraverso un lungo viaggio in Europa, tra storia, arte e ricordi personali, sembra esprimere un ultimo testamento spirituale, cioè quello di essere comunque legato ad un'identità diasporica e di trovare una dimensione nell'atto del ritorno, cioè di appropriazione del proprio luogo -l'isola di St. Lucia- solo dopo avere fatto esperienze in luoghi diversi e lontani. La ricerca di un "compromesso" tra l'essere un artista nato nei Caraibi e l'essere in continua tensione verso un mondo "altro" è trasferita anche nelle successive opere drammatiche. Come già precedentemente delineato le opere drammatiche degli anni '70 (*O' Babylon* e *The Joker of Seville*) approfondiscono i temi legati alle problematiche relative alla ricerca di un'identità caraibica in uno scenario di conflitti politici e razziali, dove la divisione interiore del personaggio si risolve in un dramma personale.

Le opere successive *Remembrance* (1977) e *Pantomime* (1978) si confrontano ancora con il tema dell'identità fratturata e della schizofrenia culturale, politica e personale. Il protagonista di *Remembrance*, Albert Perez Jordan, è un maestro di scuola il cui figlio maggiore è rimasto ucciso nei disordini della ribellione del movimento Black Power nel 1970. Il suo dramma comprende un senso di rabbia e angoscia causata da un impegno politico che non riesce né a comprendere, né a giustificare. Incapace di confrontarsi con il suo passato e con la sua famiglia, Jordan si ritrova diviso tra la generazione più vecchia devota alla tradizione, e quella giovane impegnata nell'istanza rivoluzionaria. I personaggi di *Pantomime* vivono una situazione di "split" molto simile, anche se in quest'opera è molto più marcata la questione razziale. Riprendendo nuovamente la storia di Daniel Defoe, Walcott crea un "play-within a play", dove il cameriere d'albergo nero Jackson recita la parte di Crusoe e l'impiegato bianco quella di Friday. Il rovesciamento della relazione codificata tra servo-padrone mette in luce il preoccupante rapporto che lega i bianchi e i neri, servi e padroni, colonizzatori e colonizzati. A differenza di altre opere, tuttavia il protagonista, Jackson, si realizza in una situazione ben lontana dall'essere irreparabile: infatti unendo il suo talento di cantante di calypso alla creazione poetica in

lingua inglese, propone come soluzione il rispetto delle differenze e la possibilità di "curare" le vecchie ferite.

Parallelamente la poesia di questo periodo cerca di esaminare la continua tensione del rapporto tra arte e vita e ancora di più, dopo la rottura con la compagnia di Trinidad, quando a Walcott viene offerto di lavorare all'università di Boston, la sua opera riflette sulla tensione tra il suo ruolo ancora una volta diviso tra quello di educatore in un'istituzione "occidentale" e quello di poeta di una piccola isola dei Caraibi. La sua poesia verterà sui temi della partenza dolorosa dal proprio luogo d'origine e dei ritorni caratterizzati dai sensi di colpa per l'assenza e il distacco dal suo popolo. In una poesia di *SEA GRAPES*, Walcott, infatti rappresenta la figura di Odisseo - personaggio mitico che accompagna una larga parte dell'opera recente dell'autore- come un uomo diviso, tra l'essere un marito che ritorna a casa e un adultero incapace di dimenticare le sue avventure. La grandezza di Walcott sta proprio nella sua capacità di affrontare tutte le sue esperienze cercando in esse materiale d'ispirazione artistica.

Anche in questa dimensione l'autore riflette infatti sulla propria condizione di esiliato, sull'espatrio e sul fatto che essendo un poeta caraibico la storia del suo popolo è un'assenza, una lacerazione o come la chiama lo stesso Walcott un'amnesia. Venduti come schiavi strappati dai propri villaggi africani, discendenti di "masters" bianchi che vedevano nelle donne di colore l'oggetto di sfogo dei loro istinti, gli antenati delle popolazioni delle isole antilliane hanno generato un'identità di passaggio, diasporica, fatta di molteplici etnie e culture, generando quella creolità che è in continua evoluzione e cambiamento. Questa è anche l'identità di Derek Walcott: quella che si concretizza liricamente nella realtà del viaggio e del perenne confronto con altre culture ed esperienze. Non è un caso se - come già anticipato- la figura che maggiormente si adatta alla dimensione walcottiana è quella di Ulisse. Il personaggio dell'Odissea rappresenta il mito su cui si fonda un'ampia fetta della cultura occidentale, a cui l'autore è profondamente legato; inoltre incarna il desiderio mai soddisfatto di conoscenza e di confronto, infine rappresenta la ricerca del nuovo ma anche la volontà del ritorno a casa. Sono tutte istanze riconducibili a Walcott che ha manipolato il mito di Omero, creolizzando i personaggi dell'Odissea e appropriandosi così di uno dei più importanti modelli della cultura dell'Occidente nell'opera *Omeros*, che nel 1992 lo ha portato ad ottenere premio Nobel.

E' grazie a questo lungo poema che la commissione per il Nobel ha riconosciuto la grandezza di un poeta che prima di tutto ha scritto opere di teatro che hanno regalato alla letteratura caraibica una forma unica e autenticamente "nativa"proiettata in realtà globalizzata. *Omeros* rinarra l'epica omerica senza divinità e guerrieri, ma trasformando i ben noti personaggi mitici in pescatori caraibici i cui nomi derivanti dalla tradizione greca, nascondono le loro identità ibride. Nonostante sia scritto in terza rima e strutturato secondo uno schema ritmico e metrico ben preciso, l'opera non è un'epica nel senso tradizionale: il narratore- dalla forma transitoria e mutevole, appare sotto le spoglie di Omero in diverse parti del poema, e, invece di raccontare una singola "quest", narra diversi viaggi negli angoli nascosti della storia coloniale. Probabilmente il successo di *Omeros* ha a che fare con la particolare condensazione di temi che hanno caratterizzato tutta l'opera di Walcott fino a questa fase della sua carriera: la bellezza della sua isola natale, il peso dell'eredità coloniale, la frammentazione dell'identità caraibica e il ruolo del poeta nell'esprimere la propria schizofrenia culturale.

Dopo il premio Nobel, l'autore ha continuato a scrivere in maniera feconda pubblicando *The Bounty* nel 1992, un'altra opera in poesia e nel 2000 l'interessantissimo poema *Tiepolo's Hound* dove oltre a delineare liricamente la vita e l'arte del pittore impressionista Camille Pissarro, Walcott offre una meditazione sul significato dell'arte che nasce dall'esperienza dell'esilio, dalla dimensione dell'espatriato come nel suo stesso caso e in quello di altri artisti. L'opera infatti unisce la ricerca di due

uomini caraibici: Camille Pissarro, appunto, che nel 1830 lasciò la sua nativa St. Thomas per seguire la sua vocazione come pittore a Parigi, e quella del poeta che ricerca un particolare di un quadro veneziano che vide nella sua giovinezza a New York. Entrambi i viaggi diventano la metafora della ricerca artistica e della concretizzazione dell'arte nell'esperienza di una realtà altra, diversa da quella in cui si è nati. Nel caso di *Tiepolo's Hound* il viaggio riapre ancora una volta la ferita irrisolta tra il paesaggio perduto della propria infanzia e giovinezza e quello idealizzato e mitico dell'Europa continentale.

A questo proposito non sarebbero da dimenticare gli spunti di analisi offerti dalla vicinanza con un altro grande autore del Novecento, James Joyce, che come Walcott si è ritrovato "segnato" da un cammino artistico che lo ha portato ad allontanarsi dalla propria patria, che sebbene aspramente ripudiata, rimane l'anima profonda della propria arte. Non a caso entrambi gli autori hanno scelto il personaggio di Ulisse come metafora della propria poliedricità e del proprio slancio artistico mosso da una ricerca stilistica in continuo divenire.

Tiepolo's Hound ci fa anche conoscere un Walcott pittore. Fortemente affascinato dalle opere di grandi pittori come Cézanne, Gauguin, Van Gogh; Walcott ha sempre tentato di rendere visivamente le "tinte forti" del mondo caraibico, tanto che spesso i suoi versi acquisiscono una carica di plasticità che disegna i contorni del paesaggio e della gente delle Antille. In *Tiepolo's Hound*, Walcott sottopone al lettore i propri quadri che ritraggono l'ambiente e la vita quotidiana delle isole caraibiche: giocatori di domino, turisti sulle spiagge, una chiesa tra le palme, pescatori che preparano le reti e molti altri.

Le opere drammatiche più recenti scritte negli anni ottanta, sono *The Last Carnival*, *Beef No Chicken* e *A Branch of Blue Nile*. Questi testi segnano un'ulteriore evoluzione della forma drammatica walcottiana, definendo un teatro più introspettivo, maggiormente basato sul dialogo e meno sulla spettacolarizzazione della scena, caratterizzato da toni comici e umoristici, animato dalla fusione di elementi linguistici locali e standard English, e dall'esplorazione del tema incentrato sulla ricerca di una soluzione derivante dalla divisione tra mondo caraibico e mondo occidentale.

The Last Carnival in particolare affronta il tema della creolità, intesa non solo come canti calypsoes e carnevale ma anche come violenza e distruzione. In quest'opera è centrale anche la riflessione dell'artista creolo e dell'imitazione fallimentare dei modelli europei, in pratica ripropone in modo molto più profondo rispetto ad altre opere lo scontro tra eurocentrismo e identità creola.

Beef, No Chicken offre sotto le spoglie di una leggera commedia, il dramma del personaggio centrale costretto a sottostare alle leggi economiche e capitalistiche e quindi similmente ai Rasta di *O'Babylon*, costretto a vendere il suo piccolo ristorante all'impresa edile che costruirà una nuova autostrada.

Anche in ambito teatrale Walcott non mancherà di riproporre il mondo della mitica Grecia attraverso l'opera *Odyssey A stage Version* del 1993. Qui Walcott utilizza il palcoscenico per drammatizzare alcuni elementi psicologici e tematici presenti nella storia originale. L'esplorazione del viaggio di Ulisse avviene attraverso la realizzazione di coppie di particolari personaggi come Antinoo e Aiace, Nausicaa e Melantho, i ciclopi e Arneo. In questo modo i personaggi incarnano i ricordi e l'immaginazione di altri personaggi, tra cui non mancano Penelope, il figlio Telemaco, Alcino e la figlia, così come la vecchia balia di Ulisse Euricleia, e molti altri. L'autore cerca di forgiare in maniera autonoma la personalità di questi personaggi mitici e l'opera è inoltre caratterizzata da una vivacità dinamica, dal "sense of humour" creato da un dialogo sottile e contemporaneamente ricco di significati. Ancora una volta Walcott ha saputo dimostrare non solo il suo attaccamento al mondo omerico, ma anche la sua visione politica e culturale in relazione al mondo e all'essere umano. Per concludere questa breve introduzione si ribadisce che in questo secondo percorso si ipotizza una suddivisione delle opere

abbastanza lontana da quella tradizionale, cronologica, per seguire uno schema di sviluppo artistico dell'autore, che scaturisce dal suo background incentrato sull'incontro/scontro di diverse culture.

Da una prima fase di conoscenza e opposizione emerge una condizione di crisi identitaria quasi perenne e "endemica". La crisi della percezione dell'identità del soggetto e le diverse cause ed effetti portano alla creazione di uno spazio sincretico e ibrido in cui interagiscono più forze evidenziate in scambi di ruoli e riposizionamenti del singolo all'interno della storia.

Analizzando *The Odyssey*, sotto un certo aspetto, la si dovrebbe considerare come "climax" della produzione teatrale di Walcott, come momento finale, metaforicamente rappresentato dal ritorno all'isola, espresso in parallelo anche nella poesia con *The Prodigal*. Si tratta della realizzazione di un passaggio attraverso cui Walcott non rinnega tutto ciò che ha rappresentato la cultura occidentale, al contrario la rende propria in un contesto caraibico per diventare parte della letteratura mondiale. Scrive Armando Gnisci parlando della letteratura caraibica:

Le letterature antillane caraibiche – dai francofoni agli anglofoni D. Walcott,... oltre ai cubani – (...) esprimono la vitalità più spiccata verso una nuova "civiltà creola" una cultura mondiale del futuro che esse già incarnano e che sembra volere scavalcare sia l'ormai lontano impero culturale europeo che quello nord-americano che globalizza in maniera " non-creola" in mondi in un unico mondo e che incombe come un pitone arcuato su tutto il golfo caraibico⁵³⁴.

Come suggerisce il titolo del libro di Gnisci, l'intento di autori come Walcott è stato di "mostrare" una storia diversa, alimentata dalla fantasia, dall'immaginazione, dal potere della creazione linguistica, dalla manipolazione di testi antichi, e tutto per un unico scopo: rivitalizzare la cultura mondiale secondo nuove prospettive.

4.1 Incontri e scontri culturali

4.1.1 *O' Babylon!*

L'opera è stata rappresentata per la prima volta nel 1976 al Trinidad Theatre Workshop. L'autore, oltre che regista per la prima rappresentazione, ha curato anche la scenografia e i costumi assieme a Richard Montgomery. Oltre alla recitazione, l'opera prevede molte parti cantate e danzate: *O' Babylon*, similmente a *The Joker of Seville* è infatti un musical

La storia tratta delle vicende di una comunità di rastafari che vive abusivamente su una parte di spiaggia di fronte al porto di Kingston ,capitale della Giamaica. Il periodo coincide con la visita nell'isola dell'imperatore etiope Haile Selassie I nel 1966. Il movimento rastafari, la cui dottrina si basa sulla non-violenza, la pace e l'amore, identificava Selassie con Jah, il Dio Vivente.

L'azione si dipana tra due scenografie principali rappresentanti l'insediamento dei rasta sulla spiaggia da una parte, mentre dall'altra appaiono la discoteca e il lounge di un lussuoso albergo, simboli del commercio e dell'industria del turismo su cui si basa quasi l'intera economia del paese. I rasta, infatti, saranno costretti a lasciare il loro accampamento abusivo per fare posto ad un cantiere che erigerà un resort per turisti. L'iniziativa edile è capeggiata da Arnold Dewes, uno dei responsabili del piano regolatore della città, Deacon Doxy, un leader politico, che diventerà il direttore dell'albergo, assieme a Mrs Melanie Powers , direttrice del centro di riabilitazione sociale.

⁵³⁴ Armando Gnisci *Una storia diversa*, Roma, Meltemi., 2001, pp.40,41.

La comunità rasta è infatti composta da ex- criminali e venditori ambulanti che hanno ritrovato una nuova dimensione sociale nella famiglia e nel lavoro.

Nella nota introduttiva l'autore spiega anche la sua scelta linguistica, realizzata per la creazione di personaggi rasta credibili. Partendo dal presupposto che l'inglese giamaicano presenta notevoli variazioni rispetto all'inglese standard, bisogna considerare che i rastafari hanno creato una loro grammatica e sintassi che, come scrive Walcott “li esclude dalle seduzioni di Babilonia, (è) una poesia orale che richiede la traduzione nella lingua degli oppressori”. Walcott riconosce che la traduzione rappresenta una sorta di tradimento e pertanto la lingua teatrale è un adattamento della lingua rasta, ovviamente filtrata per ragioni di accessibilità.:

Jamaican is a highly melodic language (...) in trying to seek a combination of the authentic and the universally comprehensible, I found myself at the center of a language poised between defiance and translation, for pure Jamaica is comprehensible only to Jamaican. (...) if the language of the play remained true to the sect, it would have to use the sect's methods of self-protection and total withdrawal. This would require of the playwright not merely a linguistic but a spiritual conversion, a kind of talking in tongues that is, by its hermeticism and its self-possession, defiantly evasive of Babylonian reason. The Rastafari have invented a grammar and a syntax which immune them from the seductions of Babylon, an oral poetry which requires translation into the language of the oppressor. To translate is to betray. My theater language is, in effect, an adaptation and, for clarity's sake, filtered.⁵³⁵

Le parole di Walcott contengono importanti elementi di discussione sul rapporto tra l'autore di teatro, impegnato a rendere la sua opera accessibile a un pubblico più vasto possibile, e la rappresentazione di un'identità tendenzialmente settaria come quella rastafari. Il problema è determinante nella creazione del testo e dello spettacolo, considerando le numerose critiche negative ricevute. E' possibile intravedere la consapevolezza dell'autore della rilevanza politica e culturale del movimento nella definizione di un'identità caraibica, ma è impossibile, all'interno dello scopo comunicativo del teatro, rappresentare la chiusura del gruppo. Ciò che Walcott poteva fare era creare un ponte tra la società di Babilonia, l'oppressore, e la comunità rastafari, almeno nel suo spazio scenico.

4.1.1i Rastafari e Babilonia

The play deals with the life of a small Rastafarian community, squatters on a beach that faces the harbour of Kingston, Jamaica, during Emperor Selaissie's visit to the country in 1966.⁵³⁶

Dalla citazione, sempre tratta dalla nota introduttiva, è possibile capire l'intento dell'autore. Opposto a chiusure e a barriere, Walcott ricerca uno spazio di condivisione di esperienze anche laddove esiste lo scontro. Rappresentare la Giamaica a teatro significa cercare di fare percepire al pubblico e ai lettori il difficile rapporto sociale che caratterizza il paese e la complicata interazione tra due mondi in opposizione. Spesso, parlando di Caraibi, a livello superficiale, si evidenziano atteggiamenti caratterizzati da pregiudizi e stereotipi: la Giamaica non è – come è ben presente nell'immaginario collettivo – un gruppo di indottrinati rastafari che ascoltando musica reggae e, fumando cannabis, attendono il loro messia. La Giamaica non è nemmeno la splendida immagine da cartolina che ritrae le

⁵³⁵Derek Walcott, *O' Babylon!* in *The Joker of Seville & O' Babylon, Two Plays*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1978. p. 156.

⁵³⁶*Ibid.* p. 155.

spiagge di Negril, magari al tramonto mentre un nugolo di turisti americani armati di videocamere, attendono che l'ultima traccia di arancione si tuffi nel mare dei Caraibi, prima di lasciare spazio alla luce crepuscolare, così intensa e magica come può essere solo nel paesaggio dei Tropici. La Giamaica è soprattutto povertà nascosta e ben celata dietro la facciata di ridente paese ospitale per i turisti, è inoltre spesso il paese di gestazione del razzismo e risentimento per i bianchi. La risposta, a questa difficile e controversa situazione, abilmente sfruttata dai media europei e americani, è stata Bob Marley, genio della musica reggae, e incarnazione del verbo rastafari, che attraverso le parole delle sue canzoni inneggia alla rivolta contro il sistema di Babilonia:

We refuse to be
What you wanted us to be
We are what we are
That's the way it's going to be
You can't educated
(...)
Babylon system is the vampire
sucking the children day by day
Babylon system is the vampire
Sucking the blood of the sufferers
Building church and university
deceiving the people continually
Me say them graduating thieves
And murderers look out now
They sucking the blood of the sufferers

Tell the children the truth
(...)⁵³⁷

Bob Marley raggiunse l'apice del successo negli anni settanta, periodo a cui si può fare risalire la stesura dell'opera teatrale di Walcott. Mentre la star del reggae giamaicano promuoveva a livello mondiale l'identificazione tra la filosofia rastafari, elemento di unione di tutti i popoli africani nel nome del culto di Selassie, re etiope e incarnazione del dio Jah, come aveva profetizzato decenni prima Marcus Garvey, leader nazionalista giamaicano, l'autore di *St. Lucia* profetizzava una visione più realistica -- anche se più dura da accettare -- basata sull'incontro o scontro inevitabile tra le ragioni economiche, dettate dai meccanismi di una società globalizzata, e il tentativo di imporre un'identità locale legata alla dottrina rastafari. L'accusa a Babilonia, trasformata nella metafora della potenza economica statunitense portatrice di corruzione prima ancora che di benessere, è centrale nelle comunità rasta, che vede nella musica il mezzo per combattere l'invasione culturale della potenza neo-colonizzatrice di fronte alla realizzazione di un'attesa di unirsi al messia, identificato appunto con l'imperatore Selassie, ritenuto discendente di Re Salomone, e, come già detto, creduto il Dio Vivente. La "rivoluzione" avvenuta in campo musicale e artistico con Bob Marley ha elaborato un nuovo e potente genere musicale che si identifica con la terra caraibica ma non ha prodotto una vera rivoluzione in campo politico, per ragioni che analizzeremo in seguito. La Giamaica è uno di quei paesi caraibici che mostra profonde contraddizioni sociali, divisa tra un tentativo di recupero dell'identità africana e le inevitabili pulsioni verso Babilonia. In particolare la contraddizione riguarda la cultura rastafari

⁵³⁷Bob Marley *Babylon System*, in G. Perrucchini, A. Pajalich, *The Literary Reader, After Modernism and Post-Colonial Literatures*, Principato, Milano, 2001, pp. 284-285.

proiettata in una realtà globalizzata, come già tentò di dimostrare Walcott. La consapevolezza insita nel testo dell'autore caraibico, inserita nella difficoltà sociale e politica di fare scendere a patti due istanze culturali così opposte, è confermata dalla critica negativa che accolse la rappresentazione di *O' Babylon*. Fonte preziosa per recepire l'atmosfera della critica resta sempre Bruce King. In particolare, l'opera viene recepita come “politically incorrect”, in quanto incapace di rappresentare in maniera fedele la realtà dei Rastafari senza cadere nello stereotipo e nel pregiudizio. Tra gli autori delle critiche più accese compare Sule Mombare, dell'università di St. Augustine, West Indies, che sottolinea la contraddizione tra il musical, genere teatrale “leggero” e profondamente americanizzato, e la rappresentazione di una cultura di origine africana;

Sule Mombara (...) regarded the play as atypical exploitation of popular culture by the petty bourgeoisie. The presentation of a volatile political theme in a European literary form for the white and black bourgeoisie who attend the Little Carib revealed the contradictions between the light musical and African-oriented culture of the Rastafarians.⁵³⁸

Ecco in dettaglio alcune parti della critica di Mombara che ha stroncato capillarmente il lavoro di Walcott:

The musical *O' Babylon!* was an attempt to fuse the European musical drama into the tense political day to day life of the oppressed peoples of Western Kingston called Rastafarians. (...)

The one positive aspect is the recapture of the high level of tolerance between people of different world outlook. The divergence of political beliefs between neo-colonial prostitutes - "Rude Bwoy" and "Dolly" - on the one hand and Brother Aaron and Brother Samul on the other - shows that the lack of tolerance at the level of political bureaucracy is not duplicated in the day to day lives of Caribbean people.

O' Babylon! broke down as a dramatic performance, given the sharp contradiction between the tradition of the European musicals, the African orientation and culture depicted by the Rastafarian movement(...)

This contradiction of the musical detracted from the content of the play for the serious spectator who did not come to laugh at the Rastafarian beliefs. The music not only made light the day to day struggle for survival but also obscured a very real content or message of the play.⁵³⁹

Così, gli aspetti coreografici e musicali sarebbero costruiti in modo tale da enfatizzare la cultura dominante europea-americana, e non la situazione di sofferenza e di difficoltà della comunità rastafari. Il tono della critica di Mombara tende a sottolineare l'errato uso del genere musical per rappresentare la sofferenza della comunità rastafari. Mombara conclude definendo quello di Walcott uno spietato cinismo che non porta nulla di nuovo se non una nuova conversione alle leggi neo-capitalistiche. È facile scorgere il risentimento della critica, meno facile è capire quello che ha tentato di fare l'autore, considerando che non sarà la prima, né l'ultima volta che si diletterà nell'accostare generi considerati “leggeri” per aprire profonde voragini di riflessione nella storia rimossa delle minoranze (come ad esempio si vedrà anche nelle ultime opere qui trattate, *Walker* e *The Ghost Dance*). Walcott non ha voluto, probabilmente, cancellare e tanto meno ridicolizzare i disagi di cui si facevano portavoce i Rastafari; quello che ha cercato di produrre, e così in tutto il suo teatro, è il difficile incontro-scontro di diversi modi di percepire la realtà, la vita e anche le questioni politiche. Per meglio rendere la contraddizione che regna in una terra come la Giamaica, dove da un lato l'americanizzazione incombe e modella forme sociali e scambi economici, e dall'altro la pressione di una cultura incentrata sul ritorno alle origini africane, Walcott ha scelto una rappresentazione che “appare” contraddittoria ma che in

⁵³⁸Bruce King, *Derek Walcott and West Indian Drama*, op. cit. p. 248.

⁵³⁹Sule Mombara “*O' Babylon!* - Where it Went Wrong” in *Critical Perspectives on Derek Walcott*, op. cit. pp. 268-271.

realtà riflette proprio quel marcato e visibile contrasto che si vive in Giamaica. La voce di Mombara non fu comunque isolata.

Altra critica negativa fu quella di Earl Lovelace, che in un articolo apparso in *People*, “Rude Bwoy Walcott”, attacca le modalità di rappresentazione dei Rasta realizzate da Walcott, come ancora sottolinea King:

All Walcott's Rasta can do to return to Africa is build a spacecraft powered by ganga. Such lack of power turns Rasta into “irreversible victims” and prevents the play from making a case against the immorality of Babylon. (...) In other words, in pointing to a contradiction within the notion of withdrawal from Babylon – that it leaves Babylon to do what it wants – Walcott failed to portray admirable, victorious revolutionary heroes”⁵⁴⁰

Riportando fedelmente il tono della critica di Lovelace, King riconosce qual'è il punto cruciale dell'opera. Come risaputo, Walcott non poteva -- dopo *Dream On Monkey Mountain* -- assumere un atteggiamento “diasporico” inteso come identificazione del ritorno in Africa, quale apertura di uno spazio di libertà e identità perentoria del popolo caraibico. Quello che Walcott può ammettere è l'esistenza di un gruppo culturalmente importante come quello dei Rastafari, anche se non unico e determinante per la cultura giamaicana. Inoltre, quello che Walcott aveva già capito, proprio negli anni in cui decollava la musica reggae a livello internazionale, era l'inevitabile “cannibalismo” dell'Occidente di un aspetto peculiare della cultura afro-caraibica, rendendolo in tal modo, parte della cultura pop a livello mondiale. Inglobato nello star system di stampo americano e europeo, Bob Marley, poeta e cantastorie dei rasta, diventerà la voce di una Giamaica il cui sogno non è il ritorno all'Africa, ma la definizione della propria identità sfaccettata e multipla, inserita, anche e inevitabilmente, nel sistema di Babilonia. Come scrive tra le righe King, Walcott ha sempre saputo che l'identità caraibica non si crea al di fuori dello spazio delle isole, ma all'interno; il suo intento non era creare degli eroi rivoluzionari, come nelle opere precedenti, bensì uomini lacerati da conflitti interiori e esistenziali impegnati a ritrovare il proprio spazio naturale, nella propria *casa*. Paradossalmente sono gli stessi personaggi giamaicani come Mrs Power, Dolly, Rude Bwoy quelli che non si oppongono alla costruzione dell'albergo, (eloquente simbolo della costruzione di uno spazio di identità), e alla “corruzione” del denaro, in quanto sanno che in questo modo i bambini dei quartieri più poveri di Kingston, come Trench Town e Jones Town, possono avere qualche speranza. A Kingston, convivono famiglie ricche, che popolano i quartieri residenziali della capitale e che mandano i loro figli nelle scuole private più prestigiose per istruire i futuri membri della classe dirigente, accanto al degrado di famiglie che vivono in condizioni di estrema povertà, in alloggi dove non esiste l'acqua potabile. Situazione sociale molto simile a quella di altre metropoli dell'America Latina, la Giamaica è un paese in crescita, diviso tra due realtà sociali ma unito in un'unica, anche se lacerante consapevolezza: quella delle spietate leggi del capitalismo. L'industria turistica e le partnership commerciali con il Regno Unito e gli stati Uniti sono al centro dei programmi governativi finalizzati alla riduzione della percentuale di povertà del paese. Nel rapporto redatto dal “Departement for International Development” nell'agosto 2001, si riportano i dati relativi alla percentuale di famiglie povere nel paese, distinguendo tra Kingston, zone urbane e aree rurali: lo schema presenta una notevole riduzione della percentuale nel decennio 1989-1999, grazie ad un'azione politica del governo giamaicano basata sull'unione di finanziamenti di istituti bancari americani e inglesi:

⁵⁴⁰Bruce King, *op. cit.* p. 249.

A staff monitored programme was agreed with the IMF in July 2001, which enabled the World Bank (IDB) and the Caribbean Development bank to provide US\$ 300 million in concession loans to restructure the debts of the financial sector. (...)

Over the long term, achieving sustainable economic growth in Jamaica involves tackling the longstanding low competitiveness of many export industries. These will need to be complemented by better education and training and measures to combat violent crime and reverse social decay. (...)

Poverty in Jamaica is chiefly a rural problem: 69% of the unemployed are women. The majority of poor people are unemployed or workers in low-paid employment. ...⁵⁴¹

Tutte le venti pagine del rapporto presentano piani e strategie finanziarie per ridurre le percentuali di povertà nel paese. Da sottolineare che il rapporto risale a circa otto anni fa. Ben oltre una trentina d'anni dopo l'opera teatrale di Walcott, la situazione in Giamaica presenta un quadro di relativo miglioramento sociale. Né Mumbara né Walcott hanno la possibilità di cambiare il mondo, ma almeno uno dei due riesce a riprodurre con obiettività e sincerità la difficile situazione dell'isola. Se ancora nel 2001 le condizioni sono tali da richiedere un'azione concertata tra Giamaica e Stati Uniti, ciò significa che Walcott aveva visto giusto: il dramma del paese, come quello di molte altre ex-colonie, è nell'inevitabile dipendenza economica da altri nazioni; accettare questa realtà globalizzata e descriverla attraverso il teatro non significa giustificarla, ma trovare uno spazio di linguaggi che prima della politica, trovi soluzioni di dialogo e di relazione, come effettivamente fanno i personaggi di Walcott.

L'intento di Walcott, oltre a quello di continuare a sfruttare a pieno tutti i mezzi espressivi a disposizione nel teatro, è stato quello probabilmente di fornire un'immagine realistica del paese, lontano da vaghi ideali di ritorno all'Africa (già di per sé negati precedentemente); il tutto inserito in una volontà concreta di parlare di un paese come esso si presenta, e non come lo si vorrebbe, con tutte le sue contraddizioni, inserite in un'identificazione di identità nazionale basata inevitabilmente sullo scontro e sull'incontro. Questo problema viene anche sviscerato nel saggio "Rastafari in Global Perspective":

To what extent has Rastafari the capacity for developing a universal cultural appeal beyond the confines of its local Caribbean- based specifically Jamaican, Afrocentric orientation, without fundamentally altering its premises? Moreover what kind of contradictions or dynamic tensions (in the sense of creative challenges) does the process of globalisation generate within Rastafari?(...) The increasing global dissemination Rastafari, partly through reggae music and active travel(...) has brought this question into sharper focus.(...)

As localized as Rastafari was in Jamaica for a number of decades, it was never isolated from the international arena. In fact, if we adopt the perspective that Jamaica itself was never a marginalized hinterland, but rather that it constituted historically an integral part of a much larger picture, then we can partly understand why one of its major exports is its culture.⁵⁴²

L'autrice del saggio, cercando di dimostrare l'interazione tra la cultura rasta e la globalizzazione, mette in luce come quella dei rastafari sia essenzialmente una cultura diasporica :

As ethnographers, this would imply giving up a rigid sense of polarized notions of Rastafari centre and margin (...) and recognizing the legitimacy of evolving diasporic expressions. Over the years Rastafari has been described in different ways: millenarian movement, culture of resistance, religion, way of life, youth culture and so on⁵⁴³

⁵⁴¹Jamaica; Department for International Development, Agosto 2001. pp. 4-6.

⁵⁴²Carol. D. Yawney "Rastafari in Global perspective" in *The Reordering of Culture: Latin America, The Caribbean and Canada in The Hood* (a cura di) Alvina Ruprecht, , Cecilia Taiana , Carleton University Press, 1995. pp. 58-61.

⁵⁴³Ibid. p. 63.

In base alle osservazioni riportate, la cultura Rasta si forma su un ibrido culturale che ha origini in Africa e India per giungere in terra caraibica e “globalizzarsi” in una prospettiva multiculturale. L'autrice rimanda ad ulteriori studi e analisi sul problema, lasciando il quesito aperto sull'interrogativo tra il ruolo della cultura rastafari -- che si dichiara caraibica, africana -- e il processo di globalizzazione in atto oltre che alla presenza sempre massiccia di donne all'interno del movimento. L'opera di Walcott è già incentrata su questa contraddizione, intesa come specularità o ambiguità insita nella cultura giamaicana. I critici hanno messo in evidenza l'incapacità dell'autore di mettere a fuoco -- attraverso il testo e la rappresentazione -- la vera anima della cultura rasta e l'incapacità di rendere lo spirito rivoluzionario della setta. E' necessario anche ammettere la difficoltà di rappresentare la storia di un intero movimento come quello dei rastafari, probabilmente tra i più antichi in tutte le isole caraibiche. Ciò non rientrava forse nei piani dell'autore, se non quello di rendere abbastanza fedelmente lo spirito delle contraddizioni sociali della Giamaica. Il movimento risale infatti alla fine del '700, periodo in cui il mitico predicatore George Liele iniziò a diffondere la dottrina nell'isola. Liele fu tra i primi a interpretare alcuni passaggi biblici in riferimento agli “etiopi” come i nubiani strappati dalla loro terre e deportati nelle isole caraibiche per poi essere schiavizzati dagli oppressori bianchi. Il tafarismo si sviluppò fino all'inizio del Novecento anche grazie alla politica di Marcus Garvey, impegnato nella causa dei diritti dei neri e deciso a promuovere il ritorno in Africa come vero e unico presupposto della definizione dell'identità nera. Dal garveysmo si diffusero infatti i precetti del moderno tafarismo, quello che concepisce il Messia nella figura del re Etiope, a cui fa riferimento il testo walcottiano. La documentazione storica relativa al movimento del tafarismo, tuttavia rivela una continua interazione tra la rivendicazione del gruppo e la politica interna. Particolarmente significativa è la tensione provocata nel periodo di governo del socialista Michael Manley, che inaugurò un periodo di grande trasformazione sociale. Ciò non significa che il movimento rasta abbia avuto un diretta partecipazione nel governo, in quanto la politica era un prodotto della società corrottrice di Babilonia:

Alcune limitazioni derivano proprio dalle credenze e dal culto tafarico stesso. Il rasta perseguiva il sogno della redenzione attraverso il ritorno in Africa: la Giamaica era unicamente la prigione in cui lo spirito dell'uomo viveva la sua esistenza terrena. I rasta usavano il termine *Babylon* (Babilonia, la terra della schiavitù e della deportazione israelita) per designare l'isola e tutte le sue strutture politiche che erano viste come una limitazione alla libertà di diffusione del culto di Jah e come simbolo della decadenza morale dei neri deportati nei Caraibi . Il tafarismo predicava dunque la proibizione più assoluta riguardo all'integrazione all'interno delle strutture politico-sociali di Babilonia(...) ⁵⁴⁴

Non potendo essere la politica, il canale di comunicazione della protesta rasta fu affidato alla musica e l'arte in genere. Il ponte tra la società di Babilonia e il movimento fu realizzato proprio dalla star del reggae, Bob Marley. Michael Manley cercò di realizzare un vero e proprio compromesso tra le esigenze dei rasta e la sua politica populista, e come scrive Badella:

(...)gli anni compresi fra il 1974 e il 1976 rappresentano un sodalizio “ideale”, cioè a livello di intenti e di sfide tra il socialismo maleyniano e la predicazione del tafarismo, specialmente quelle che faceva capo alle Dodici Tribù d'Israele, rappresentante la parte istituzionalizzata ed “impegnata” del movimento. Tuttavia il sodalizio tra la star internazionale del reggae, recante le richieste dei *sufferah* e il Primo Ministro in carica si deteriorarono nel corso nel 1976 (...) ⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ Alessandro Badella “Il tafarismo e la sua integrazione nelle strutture socio-politiche giamaicane” in *Osservatorio Scenari Internazionali*, <http://www.scenarinternazionali.org>, p. 8. visionato il 1.09.2008.

⁵⁴⁵Ibid. p. 13.

La complessità di una società in continua evoluzione e trasformazione come quella della Giamaica non è facile da rappresentare: l'intento di Walcott è stato forse quello di mostrare la difficoltà per il movimento a fare sentire al propria voce, e il doloroso compromesso tra l'arte rasta e il mondo della politica che -- anche nei casi migliori -- altro non può fare che sottostare a dolorosi compromessi. Nel ventennio di Manley il paese ha subito grandi trasformazioni, riconoscendo al movimento il giusto valore culturale, senza però annullare i gravi e profondi squilibri sociali. In *Jamaica's Michael Manley, the Great Transformation, (1972-1992)* si traggono le seguenti conclusioni sugli effetti dei suoi mandati politici:

Manley's ideological transformation has been profound. He effectively abandoned a central tenet of his earlier beliefs (state-led socialism) and adopted a strategy he had opposed vigorously (free-market liberalisation) – while still maintaining a general philosophical framework (democratic socialism) Throughout the process of his transformation, he was driven by a burning desire to improve the social and economic conditions of the Jamaican people. (...) the people of Jamaica face (...) a critical juncture in their history. Michael Manley has forcefully and painfully brought the nation to the brink of economic viability by reducing the protectionist chains that have hindered its productivity for decades. (...) ⁵⁴⁶

Il trasformismo politico di Manley e la sua volontà di integrare il movimento nella politica rappresentano la realtà ibrida del paese.

Così può apparire più plausibile ritenere che la volontà dell'autore si insinui nella difficile rappresentazione di un mondo fatto di personaggi che devono rinunciare al sogno per agire nelle realtà della propria isola. Come si vedrà tra il personaggio principale convertito alla dottrina rastafari e Makak esiste una forte somiglianza: entrambi rinunciano alla fuga in terra africana per ritrovare il proprio equilibrio nello spazio caraibico, in questo caso la Giamaica, spazio che nasce dalla fusione di due mondi opposti : quello di Babilonia e quello dei rasta.

La forte tensione tra l'anima caraibica incarnata nella comunità rastafari quella occidentale presente nella cultura giamaicana è una caratteristica del testo di Walcott dove i due mondi culturali, apparentemente in conflitto, si integrano. Come indicato nella nota introduttiva i due spazi che rappresentano il capitalismo e la comunità rasta sono mescolati e gli stessi attori si muovono all'interno di essi trasformandoli con la loro presenza corporea. Il rapporto tra corpo e scenografia e lo scambio tra gli spazi scenografici determina già di per sé uno scambio tra i due mondi. Nel testo, il mondo di Babilonia compone gli aspetti visivi e sonori che determinano la messa in scena, definita all'inizio nel prologo:

The stage in darkness until a pale neon sign: CLUB NUMBER ONE helps us discern a aback alley, by a rising half-moon. Heavy rhythm under. Gun shots. Figures cross, freeze, then exit to the sound of a police siren. By swivelling flashlights and headlamps we see DOLLY HOPE, in stage costume, some witnesses, and other dancers: the RUDETTES, POLICE SERAGENT BARKER walks up to the witnesses as the siren fades. ⁵⁴⁷

Come in altre opere, la funzione del prologo è quella anticipare un elemento importante nello sviluppo della vicenda: un antefatto che determina l'intreccio successivo. In questo caso si tratta dello scontro a fuoco tra Rufus -- il protagonista che si convertirà alla dottrina rastafari -- e un gruppo di trafficanti di droga. La prima scena concepita come rappresentazione dell'accampamento del gruppo rasta vede uno

⁵⁴⁶David Panton *Jamaica's Michael Manley, the Great Transformation, (1972-1992)*,Kingston Publisher Limited, 1993. ,pp. 186,187.

⁵⁴⁷Derek Walcott, *O'Babylon!* in *The Joker of Seville & O'Babylon, Two Plays*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1978. p. 159.

dei protagonisti, Rufus, ancora privo di conoscenza, vegliato e curato dalla sua donna, Priscilla. Le due scene, pertanto, forniscono immediatamente la percezione di un mondo doppio – la modernità di Babilonia e l'accampamento dei rasta – dove i due universi, all'inizio nettamente separati – procedono verso un'integrazione difficile e dolorosa, proprio attraverso il paradigma esistenziale di Rufus-Aaron. Interessante è tuttavia, prima di procedere allo studio del personaggio principale esemplificativo dell'ibridismo della condizione individuale giamaicana, è cercare di individuare gli elementi che nel testo propongono l'incontro/scontro tra i due mondi da un punto di vista performativo – tenendo conto degli elementi visuali musicali e linguistici (ovvero, il testo, la danza, la musica e la scenografia). L'opera è divisa in due atti, a loro volta divisi in 5 e successivamente 6 scene. Ciò che interessante notare sin dall'inizio, quindi dal prologo, è la volontà di integrare i due mondi sulla scena. Sullo sfondo delle luci dei locali notturni, la ballerina Dolly, amica di Priscilla e Rufus, abbigliata con il costume di scena del night-club in cui lavora, risponde all'interrogatorio del sergente di polizia Baker chiedendole cosa è successo. Tutto il prologo è cantato da un coro e da Dolly che narrano l'antefatto: Rufus Johnson - spacciatore di marijuana della zona - è stato assalito da quattro uomini con la tipica acconciatura Rasta:

Dem get Rufus (...)

*four Dreadlocks upon the motorcycle,*⁵⁴⁸

Dopo avere colpito alla schiena la vittima, Rufus, il gruppo è fuggito udendo le sirene delle pattuglie di polizia, mentre un altro gruppo di rasta si occupa del malcapitato per nascondere in un luogo dove nessuno lo potrà trovare.

La scena permette un'immediata interazione tra i due mondi, imperniata su un personaggio per niente marginale come Dolly, la cui azione è rinforzata dalla controparte maschile, Rude Bwoy. L'amicizia che lega questi personaggi ai rasta, convertiti e non, rende il rapporto tra i due mondi molto complesso e strutturato, come è effettivamente nel testo e nella stessa realtà della Giamaica. Da un punto di vista scenico e visuale, il mondo occidentalizzato di Babilonia si fonde con quello mistico dei rasta. L'immagine dell'Occidente, come potere corruttore e distruttivo è tuttavia incarnato nel personaggio di Rufus-Aaron che rinuncia alla propria vita criminale, chiara conseguenza del mondo di Babilonia, per abbracciare la dottrina dei rasta, la cui filosofia trova spazio ed espressione attraverso la musica reggae e la danza. Trattandosi di un musical – con finalità espressive ben definite, in quanto la musica reggae ha lo scopo di delineare in parte il mondo dei rastafari – compaiono nel testo diverse parti destinate al canto e alla coreografia. La seconda scena del primo atto è quasi tutta cantata per esprimere l'amore tra Aaron e la sua compagna, Priscilla, l'ironia e il cinismo di Rude Bwoy, riflesso della voce e della coscienza del compromesso giamaicano; infine sia la confessione di Aaron e la rivelazione del suo vero sé, ancora legato alla vita passata, sia il dolore di Priscilla che non riesce a più riconoscere l'uomo che amava rendono la difficoltà del rapporto tra i due mondi.

Alla fine della scena successiva – la terza – un nuovo canto e una danza di Priscilla e Dolly esprimono amaramente una più sottile e controversa condanna al sistema di Babilonia, che non è solo quello dei rasta, ma in senso più universale quello delle donne e di tutte le vittime sfruttate.

Il tema dello sfruttamento e della manipolazione è evidente anche nella scena 5: Doxy cerca di far presa sui rasta per convincerli ad andarsene sull'imminente arrivo di Selassie. Il canto e la coreografia agiscono, in questo senso, come modalità comunicativa tra due mondi opposti: quello dei rasta, basato sul rifiuto delle ragioni della civiltà, e quello dell'impellente legge capitalistica che agisce in maniera

⁵⁴⁸*Ibid.* p. 160.

evidente su alcuni personaggi. Snodo centrale di questa ambivalenza sociale è rappresentato dal paradigma esistenziale di due personaggi: Rufus-Aaron, che fallendo nel suo tentativo di conversione, approda ad una consapevolezza identitaria già plasmata da un personaggio a lui molto simile (Makak), e in maniera opposta, Rude-Bwoy, che attraverso la sua ironia e il suo consapevole distanziamento dal mondo e dalla visione della comunità rasta, riesce a non fare soccombere la sua identità creola nel subdolo mondo di Babilonia.

4.1.1ii La vicenda di Rufus- Aaron: il dilemma esistenziale e individuale nello scontro tra due mondi

Potrebbe apparire, quella di Walcott, una visione decisamente pessimistica oppure, come ha affermato Mumbara, cinica. Continuare a negare la possibilità di cambiamento da una condizione doppia e schizofrenica, e persistere nel definire l'impossibilità di realizzare il desiderio di fuggire verso le radici originarie, significa forse accettare una sconfitta in partenza. Non è un pessimismo quello di Walcott, ma l'accettazione di una identità che nasce dalla fusione di molte tradizioni visibili nella realtà delle isole caraibiche. Il ritorno alle radici africane, il viaggio e la diaspora sono solo alcuni aspetti della condizione identitaria dell'uomo caraibico e trovano un senso e una ragione d'essere solo se l'individuo riesce a relazionare tale condizione al suo spazio nativo, la propria terra. Questo è ciò che con Makak, Walcott ha cercato di esprimere. Lo spazio del teatro si è trasformato nella metafora dello spazio dei tropici dove solo attraverso un'esperienza dolorosa, di ritorno ancestrale all'oscurità del sogno, inteso anche come Africa, il soggetto ritrova sé stesso. Lo sviluppo successivo che l'autore ha cercato di produrre, è la problematica riguardante lo scontro tra le diverse esigenze sociali, politiche e culturali di una realtà complessa come quella di molte isole, tra cui la Giamaica. Il personaggio centrale, come appurato, molto simile a Makak, vive una fase di ritorno verso una dimensione "africana" attraverso l'esperienza all'interno della comunità dei compagni rasta, nel tentativo di redimersi da una vita corrotta, ma fallisce. Le ragioni del suo fallimento sono date dalla completa sfiducia in sé stesso, dalla mancanza di autostima e dall'incapacità di concepire il compromesso tra due realtà diverse e opposte. La doppiezza del personaggio, sottolineata anche dal doppio nome riferito alle due fasi esistenziali, in realtà è solo apparente, nel senso che Rufus-Aaron a fatica riesce a bilanciare le due identità. L'ambivalenza e la doppiezza si esprimono solo in senso patologico, come disturbo psichico, ma non come vera caratteristica dell'anima caraibica. Cerchiamo di vedere nel testo come si sviluppa il dilemma esistenziale di questo personaggio.

La scena iniziale, il prologo, presenta Rufus indirettamente attraverso la testimonianza di Dolly e il canto del coro. Oggetto di persecuzione da parte delle autorità locali e contemporaneamente da parte della malavita, Rufus è tratto in salvo ferito e privo di coscienza. Nella prima scena, Rufus ha un altro nome, Aaron, ma fatica a riconoscersi parte della comunità:

AARON

I thank you for me life,
but me no Rastafari,...⁵⁴⁹

⁵⁴⁹*Ibid.* p. 165.

Il passaggio dal mondo corrotto di Babilonia a quello basato sulla pace e sull'amore dei rasta, risulta lento e doloroso per un uomo come Rufus-Aaron, il quale, perlomeno all'inizio, non sente di appartenervi. Aaron, a causa delle ferite fisiche, si perde in un sonno delirante in cui vede quattro cavalieri, esplicito riferimento biblico ai quattro cavalieri dell'Apocalisse. Significativo è il fatto che, a differenza di quanto riportato nel testo sacro, il colore dei cavalli della visione di Aaron è unicamente bianco. Secondo l'interpretazione data dall'apostolo Giovanni e successivamente nella cultura medievale, il cavallo bianco sarebbe quello cavalcato da Gesù Cristo, il Messia. La comunità rasta attende infatti il messia, incarnato in Selaissie, il cui arrivo è atteso nel corso dell'opera e della rappresentazione. La visione di Aaron si struttura sul palcoscenico non semplicemente come racconto dell'immagine visionaria. Infatti, l'autore sfrutta le modalità espressive e comunicative a sua disposizione per realizzare visivamente l'esperienza di Aaron:

AARON

(Rises, moves toward the beach as the morning light brightens. The FOUR HORSEMEN mime his vision)

(Sings)

I stood on the sand, I saw

black horsemen galloping toward me.

They were all white like the waves

and turbanned (...)

white, white were their snorting horses.

I saw them. It was no dream.(...)⁵⁵⁰

La citazione permette il diretto confronto con la problematica già rappresentata in *Dream on Monkey Mountain*. Similmente a Makak, Aaron elabora una visione in cui il colore bianco dei cavalli è idealizzato, e si carica di un valore simbolico opposto al nero degli uomini. L'alternanza di bianco e nero nel sogno di Aaron, trasfigurato in realtà, assume i tratti del suo stesso sdoppiamento di personalità, rinunciando ad essere sé stesso per adeguarsi alla filosofia rastafari. La sua non è una vera trasformazione interiore ma un adattamento ad una situazione ambientale. La visione di Aaron è infatti manipolata dall'amico Sufferer facendola confluire nella celebrazione del re etiope il cui imminente arrivo in Giamaica è atteso con ansia dal gruppo di rasta.

SUFFERER

That is I-and-I vision of the Great Return,

which Jah sent to you. For tongues of fire

can dance on the hair of the least unknown,

and that crooked man who Babylon bend

Jah shall make straight. You shall not eat salt,

(...) You shall believe

That the Emperor Selaissie, Jah Rastafari,

Lion of Judah and King of Kings, is the one God. ⁵⁵¹

La conversione di Aaron appare come un atto di riconoscenza e gratitudine verso colui che gli ha salvato la vita:

AARON

⁵⁵⁰ *Ibid.* p. 166.

⁵⁵¹ *Ibid.* . 167.

Since me in hiding from Babylon, since
They have put me upon bond, never
To break their peace, and since
I owe you my life, brother, I think
I should pay you that debt.⁵⁵²

Poco dopo, la scena si trasforma nella rappresentazione del cerimoniale di conversione di Aaron:

(AARON *is anointed; a cap, a chisel and a three colored shawl brought*)

RASTAFARI

(Sing)

*My locks are holy,
they were anointed,
in the everlasting name of Ras,
strong as the lowly
vines, like the pointed
spears of the armies of the grass.
This vow I've taken of separation,
No razor shall come upon this head.*⁵⁵³

La rappresentazione scenografica e coreografica del rituale rastafari, contenente tutti i simboli della conversione di Aaron, non corrispondono in realtà a ciò che avviene internamente nel personaggio. Il rituale spettacolarizzato riflettono la dimensione di “esteriorità” data all’evento senza creare un vero collegamento con la spiritualità di Aaron. Simbolo aleatorio della sua inconsistente presa di coscienza, è il cesello con cui Aaron decide di dedicarsi alla scultura. Anche il suo valore come artista è piuttosto deludente. La perdita del cesello -- rubato e nascosto da Dolly nel tentativo di convincere Priscilla e Rufus-Aaron a ritornare al loro mondo di Babilonia -- rappresenta un momento di grande crisi per l'uomo. Esso è infatti l’oggetto a cui la sua nuova, ma fragilissima identità, si aggrappa; perderlo significa non riconoscersi più e perdere definitivamente sé stesso. Infuriato con Priscilla esclama:

AARON

(*Mocking*)

The chisel can't lose!
I beg you take care of it. But, from the time
I-and-I start carving, you grow jealous of I work
Like it was a woman. The chisel was blast,
It was changed like I change. But I suppose
You jealous of that, too. You best find it, yah?

(...)

(*Aaron rushes inside the house. He hits her. PRISCILLA runs out of the house, followed by AARON*)⁵⁵⁴

Dalle parole e dalla gestualità dell’uomo emerge la vera natura del personaggio, a cui egli stesso non può sfuggire. La violenza perpetrata a Priscilla rappresenta l’incapacità di accettare -- fino a questo punto -- la sua identità ibrida e complessa e la fatica ad adeguarsi ad una dottrina che non gli appartiene.

⁵⁵² *Ibid.* p. 168.

⁵⁵³ *Ibid.* p. 169.

⁵⁵⁴ *Ibid.* p. 207-208.

Aaron non sa controllare la sua rabbia; egli infatti continua, a tratti, a comportarsi come un uomo violento, mostrando una certa instabilità psicologica. Non essendo in grado di abbracciare la dottrina rasta a pieno, oscilla tra due tipi di comportamento: quello dell'uomo pacifico che esprime amore, e quello dell'uomo impulsivo, violento e istintivo. Non è un caso se il suo nome rimane un doppio; anche quando si trasforma in Aaron; e non a caso diversi personaggi, tra cui Rude Bwoy e Dolly, continuano a chiamarlo Rufus. Contrariamente, Rude Bwoy opta per una soluzione di successo che lo porta da semplice venditore ambulante di noccioline a trasformarsi in una star del reggae, sfruttando a pieno i lati deboli della società consumistica. A differenza di Aaron, Rude Bwoy diventerà l'artista il cui successo si basa sull'accettazione della sua anima ibrida rinunciando al sogno di essere accettato secondo gli standards di una società in cui si oppongono il bianco al nero. Rifiutando l'idealizzazione del "nero," come cerca erroneamente di realizzare Rufus-Aaron attraverso la sua falsa conversione, Rude Bwoy rappresenta un'alternativa -- anche se amara e ironica -- nella ricerca di un'identità artistica in terra caraibica.

RUDE BWOY

To me that emblem of Marcus Garvey
Is a personal message to Rude Bwoy Dawson:
Be a Big Black Star. Then them respect you.
Hold on , Brethern. I have a vision!

(music)

....

*So when the mighty lickle Emperor ask you who
compose this welcome that you sing,
you lift your head and reply:
Say is a peanut vendor born in August Town,
you Messenger, God! Alias Rude Bwoy,
and in him pride and joy write this song
that we are singing, ooh-ooh!*⁵⁵⁵

Rufus-Aaron rimane un personaggio che tenta di sopprimere la sua vera natura, e non riuscendovi, la sua conversione resta un fallimento, rendendolo schizofrenico, ai limiti di una follia patologica. Similmente a Makak la sua vicenda personale termina nello spazio della prigione, metafora della sua anima intrappolata, incapace di liberarsi dalle sue ansie represses e sotterrato da una labile maschera. Tutto ciò gli causa un esito comportamentale schizofrenico che lo pone in bilico tra la lotta per il bene e la resa al male. Il risultato è quello di apparire solo un uomo le cui capacità mentali sono labili e disturbate, come sottolinea il poliziotto incaricato del suo arresto.

Il "folle" è Rufus- Aaron che, da un punto di vista psicologico trasferisce la propria sensazione di rabbia, la sua aggressività e frustrazione, in una falsa adorazione del re etiope Selassie. Informato dalle autorità che non riuscirà a vederlo in quanto obbligato al fermo, urla la propria rabbia:

AARON

you mean I shall not see Him?
Then no! No, my lord, I cannot keep the peace
no more. For month upon my month
I kept my temper. But now, let the horsemen come!
I break my bond. I hereby break my bond!⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ *Ibid.* pp. 182-183.

⁵⁵⁶ *Ibid.* p. 255.

Qui il personaggio dichiara apertamente che la sua conversione altro non è stato che un semplice modo per contenere e nascondere la sua vera personalità. La scomparsa dell'immagine-totem, l'imperatore etiope, provoca un ritorno del suo ego distruttivo, mostrando di desiderare solo violenza e distruzione, come quando canta:

What this word love most is war!War!War!War!

(...)

I then I saw nothing

and nothing again,

*and my life turn nothing*⁵⁵⁷

Il mondo di Babilonia, per Rufus-Aaron, rappresenta la vera forza distruttiva, amplificata dalla sua incapacità di accettare l'identità doppia e il suo passato corrotto. Non riuscendo a sfruttare le sue potenzialità creative, non può fare altro che addossare la colpa alla società dei bianchi – come sottolinea l'avvocato difensore nella sua arringa – e ritornare alla sua vera natura di uomo violento e brutale. Il dilemma esistenziale di questo personaggio è dato dalla debolezza spirituale, dall'incapacità di trovare il proprio io in un mondo ibrido e fatto di scontri, causando un vuoto nell'anima, che, fortunatamente per lui, riesce a essere colmato unicamente dal paziente amore della sua donna. Priscilla non lo abbandona mai e, grazie al suo pragmatismo, riconosce la necessità e l'urgenza di risolvere i problemi materiali per lei, per il bambino che porta in grembo e per tutti quelli che vivono affrontando lo spettro della fame e della povertà:

PRISCILLA

Him call me Whore of Babylon once, right?

Him swear to me him had change, right?

Me was carrying his child, and him beat me.

Look at them lights there, look how nice

the bright lights of Babylon look..

(...)

How shall we live? How shall we eat?

Go, girl. Go back to your old life.

Go, because....

(Music)

Sings)

What dem have in Babylon

you cyan't get in Trench Town.

You were right Rude Bwoy,

you were right.

(...)

AARON

What will you do then, girl?

PRISCILLA

I am with you Aaron. Two of us is one.⁵⁵⁸

⁵⁵⁷*Ibid.* pp. 260-261.

⁵⁵⁸*Ibid.* pp. 269-270-272.

L'amore vero per Walcott, non è solo quello predicato dai rasta, ma quello di un uomo e di una donna, unica risposta feconda alla desolazione di una terra arida e lacerata, come quella in cui vivono i personaggi di quest'opera.

4.1.1iii Rude Bwoy e Rufus-Aaron: il doppio dell'identità creola

Può trarre in inganno il fatto che un unico personaggio abbia un nome doppio e che, oscillando tra due personalità, sia effettivamente schizofrenico; ciò può indurre a pensare che si tratti di un doppio, un tipo di personaggio tra il bene e il male come Dr. Jekyll e Mr. Hyde. Il vero “doppio” in realtà si scopre nel rapporto tra due personaggi Rufus-Aaron e Rude Bwoy, in quanto essi appaiono spesso come due personaggi speculari.

Il personaggio di Rude Bwoy risulta perfettamente integrato nel gruppo rasta, pur non essendo uno di loro. A differenza di Rufus-Aaron, sa che la sua vita non potrà trovare soluzioni in una sterile conversione, bensì nella progressiva accettazione di una realtà ibrida e multiforme. Rude-Bwoy è infatti un personaggio poliedrico che accede alla comunicazione attraverso le più diverse forme di linguaggio da quello verbale, musicale e gestuale. Le sue battute sono spesso intrecciate da canti e balli, con l'intento di sottolinearne la versatilità, il carattere dinamico e propenso all'adattamento. Rude Bwoy dichiara ironicamente la sua adesione alle leggi del capitalismo mentre nella scena si diletta a intrattenere i suoi “compagni” rasta:

RUDE BWOY

You, retire, Rufus,
me just beginning. Let me stay corrupt.
Me free and foot-loose. Me don't have a soul.
When we make a big pile back in Babylon,
me promise to help you. *Hey everybody!*
God's Messenger reach! Come on!
(The settlement crowd run on. VIRGIE is hiding
God's Messenger reach! Capitalism on wheels!
Business! Business before the big news!

(...)

(Sings)

Boonoonoonoos womsn!

Sweet cherry soda!

Hot patty and peanuts

and Diet-Riet Cola,

(...)⁵⁵⁹

Da una parte Rufus-Aaron cerca attraverso una maschera falsa e ingannevole di partecipare al delirio collettivo per l'arrivo del messia, ingannandosi nell'illusione di potere cambiare sé stesso e il suo mondo; dall'altra parte si configura la risposta ironica e disincantata di Rude-Bwoy, la cui trasgressione colpisce sia il mondo di Babilonia che quello dei rasta. Mentre gli altri personaggi, Sufferer, e Rufus-Aaron in particolare, cercano sempre di essere altro da sé stessi, Rude Bwoy, soprannome di Rudolph Johnson, non nasconde gli strumenti del suo semplice e umile lavoro (la bicicletta su cui trasporta la merce da vendere, come noccioline e bibite). Nonostante ciò si adegua al gioco delle parti inscenato dagli amici, prima con la lunga battuta rivolta ad Aaron, poco sopra citata.

⁵⁵⁹*Ibid.* p. 177.

Successivamente, assecondando Sufferer che continua a raccontare di portare le ferite causate in guerra in Etiopia contro Mussolini:

RUDE BWOY

Morning, General! Any news from the front?

(...)

SUFFERER

Man mortal, man mortal. See here, Rude Bwoy,
this wound I get fighting Mussolini
in the ranks of Ethiopia, me no field nigger
but a warrior fallen on peacetime. Look!
See this long-service medal?⁵⁶⁰

La sfida agli amici continua quando mette in discussione l'identificazione tra Selaissie e il dio vivente.

RUDE BWOY

You locally assembled Sammy Davis.

You spoil me whole number. It I
who is God's messenger! Not you!

SUFFERER

Cho! Go pump your bicycle! And there is more news.

It just come over the radio, official-true!

Three hundred Brethern will be chosen
for repatriation, for the Great return.

(...)

RUDE BWOY

How this lickle black man could be God?⁵⁶¹

Mentre l'entusiasmo di Sufferer esplode nel rivelare la notizia dell'arrivo di Selaissie e della possibilità di ritornare in Africa, Rude Bwoy oppone alla staticità inerte dell'attesa improduttiva del gruppo rasta, e alla mancanza di vena artistica di Rufus-Aaron, troppo concentrato a combattere la sua rabbia e la sua frustrazione interiore, la sua capacità di adattare in modo fruttuoso la sua cultura con quella del sistema corrotto di Babilonia.

SUFFERER

And Marcus Garvey is the second prophet,
and him dead, broken; what was his seed?

Universal Negro Improvement Association
back in America.

(...)

RUDE BWOY

To me that emblem of Marcus Garvey
is a personal message to Rude Bwoy Dawson:
be e Big Black Reggae Star. Then them respect you.
Hold on Brethern. I have a vision!⁵⁶²

Se da un lato, il riferimento di Sufferer alla figura storica di Marcus Garvey, porta a riflettere sui concreti risultati dei movimenti a favore dei diritti dei neri, dall'altro emerge il sogno di Rude Bwoy,

⁵⁶⁰*Ibid.* p. 179.

⁵⁶¹*Ibid.* p. 181.

⁵⁶²*Ibid.* p. 182.

per niente irrealizzabile. La sua natura, scaltra e amabile allo stesso tempo, la sua arguzia e la sua saggezza celata dietro la maschera del “clown”, lo condurranno alla strada per il successo.

RUDE BWOY

*So when the mighty emperor ask you who
compose this welcome that you sing,
You lift your head and you reply:
Say is a peanut vender born in august Town,
your Messenger, God! Alias Rude Bwoy,
and in him pride and joy hom write this song
that we sing, ooh-ooh!*⁵⁶³

Con ironia, sempre distanziandosi da sé e mai prendendosi troppo sul serio, Rude Bwoy esprime la voce e la coscienza del compromesso giamaicano. Sfruttando la cultura e la dottrina dei rasta, Rude Bwoy ne utilizza l'immagine e i contenuti, elaborandoli artisticamente. Il personaggio rappresenta quella che dovrebbe essere la fase successiva alla crisi esistenziale di Rufus-Aaron, già espressa e vissuta da Makak. Per questo motivo Rufus non può altro che rimanere Rufus e non cambiare; a differenza di Rude Bwoy; egli non ammette l'interazione, non sa cosa significhi cambiare e cambiarsi; solo se fosse un vero artista -- come in realtà è Rude Bwoy -- sarebbe in grado di dimenticare la sua interiorità spezzata e frustata e tradurla in immagini creative, senza ricadere nella falsità e nell'autodistruzione. Rude Bwoy, al contrario, è riuscito a mantener integro il proprio io, adattando il mondo di Babilonia a sé stesso, e non il contrario.

RUDE BWOY

*Will be the same way when Rude Bwoy Dawson,
born in obscurity, arrive in New York,
dream city of neon, beautiful Babylon,
great Rude Bwoy Dawson, Africa true son,
but hear the song den.
Madison Square Garden.*⁵⁶⁴

Paradossalmente, è Rude Bwoy, proiettato nel mondo sfarzoso della cultura capitalistica, New York, nello spazio delle luci al neon che sarà riconosciuto come il “vero figlio dell'Africa”: solo il riconoscimento da parte della cultura “altra” -- intesa come quella occidentale e di Babilonia -- può fare nascere la consapevolezza della cultura di un mondo diverso. E' senz'altro un meccanismo perverso, di cui lo stesso autore è consapevole, ma la possibilità che la cultura caraibica assuma uno status di “livello internazionale” è contenuta nella stessa possibilità di rapporto dialettico con le altre culture, in particolare, con quella dello spazio nordamericano, intesa come diversa “comunità interletteraria”, rubando un' espressione a Armando Gnisci. Se deve uscire il “diverso”, e con esso tutte le sue forme e i suoi significati culturali, ciò può avvenire solo nella relazione, nello scontro che si trasforma in incontro.

Scriva infatti Gnisci:

Dal momento in cui si formano le nuove letterature “creolo-meticce” si forma anche, per così dire, un “nodo interletterario” tra le loro opere e i loro autori e quelli, autori e opere, delle letterature madri-metropolitane. Sono testi e temi che, scrittori e

⁵⁶³*Ibid.* p. 183.

⁵⁶⁴*Ibid.* p. 189.

generi che “si corrispondono” e si mischiano fino a formare una vera “zona di mutua influenza” disseminata e contaminante tutti i mondi intorno: una con-formazione.⁵⁶⁵

Si tratta di un concetto già ampiamente considerato anche nel capitolo precedente e che nel teatro di Walcott, prende forma attraverso il sincretismo e la fusione, caratteristiche che si è cercato di mostrare anche con l'analisi dei testi del terzo capitolo. Se – come si è visto – nella prima fase l'intento dell'autore è stato quello di realizzare un teatro nazionale delle Antille, è nel secondo periodo, che Walcott riesce – attraverso la figura dell'artista caraibico – a creare l'integrazione di mondi letterari e culturali diversi. Utilizzando sempre il modello interpretativo proposto da Gnisci, il personaggio di Rude Bwoy, grazie alla sua presenza doppia, inserita tra due spazi geografici tradotti in una corrispondente duplicità spaziale sul palcoscenico, è l'unico che riesce a creare quel nodo “interletterario” tradotto dall'intersecarsi della sua cultura con quella di uno spazio culturale e letterario, che non è più considerato “dominante”, ma opposto e diverso per diventare, attraverso la sua musica, il reggae, quello di tutti e quello di tutto il mondo. Rude Bwoy, a differenza di Rufus-Aaron, opera una con-divisione tra il suo mondo e gli altri, rinuncia all'opposizione integralista al mondo corrotto del colonizzatore, optando per un'armonizzazione -- difficile e in parte dolorosa -- di tutte le forze culturali e letterarie che si sono prodotte con la colonizzazione e la decolonizzazione. In tal modo, Walcott, costruisce una nuova poetica strutturata su un concetto di decolonizzazione che non si basa sul rifiuto e il rigetto di forme del passato, ma sull'incontro e sul rapporto. Scrive sempre Gnisci a questo proposito:

La decolonizzazione è una poetica e una pratica politica che aduna occidentali e orientali, ex-colonizzatori ed ex-colonizzati del mondo -nord e del mondo-sud, nella sperimentazione, mutua e coevolutiva, di nuove vie di liberazione per l'intera specie. La decolonizzazione è il cammino e il modo di liberarsi dal dominio *altrui* e quello che si libera dalla *propria* passione di dominare: due cammini che per la prima volta procedono insieme, due *metodi* che lavorano colloquiando.⁵⁶⁶

Per Walcott tutto questo si struttura sul palcoscenico. All'inizio del secondo atto, la prima scena si apre con l'entrata di Rude Bwoy che tiene la chitarra in mano, mentre la musica accompagna la caduta di fiocchi di neve da un finto cielo. Attraverso un tendone trasparente, nella scena compaiono contemporaneamente le figure dei membri dell'accampamento rasta sulla spiaggia di Kingston. La scena annulla la distanza spaziale tra New York e la Giamaica, cercando di rappresentare il ricordo di Rude Bwoy, ormai avviato alla carriera di pop star reggae, ma anche la distanza tra Rufus-Aaron e lo stesso Rude Bwoy. Sulla scena compare anche l'amico, ma non è inserito nel gruppo, rimane distante, come un osservatore esterno. Dopo poco Rude Bwoy inizia a cantare:

Spotlight, enter RUDE BWOY in heavy winter gear, carrying a guitar.

Music. Snow is falling.

RUDE BWOY

O Babylon! Side two. Rhythm track!

Well me hit the Big Apple in wintertime.

Subway rattle, police sirens, occasional gunfire...

/Through the scrim: the RASTAFARI settlement, men and women around their cooking fires on the beach. AARON enters and watches the scene from a distance.)

me could look right through that curtain of flakes,
remembering night fires flickering on that beach.

(sings)

⁵⁶⁵ Armando Gnisci *Una storia diversa, op. cit.*, p. 18.

⁵⁶⁶ *Ibid.* p. 24.

*How beautiful are the Brethern
in their rites of contemplation,
how quiet this congregation of men.* ⁵⁶⁷

L'uscita di scena di Rude Bwoy, ampliando la proiezione verso Aaron, quindi la Giamaica, porta a riflettere sull'ambiguità, sottile e complessa, con cui l'autore ha costruito il personaggio del cantante giamaicano. Rude Bwoy non vuole essere un personaggio moralmente integro e positivo, così come appare nello scontro con alcuni spacciatori: artefice -- ma anche vittima -- del proprio destino Rude Bwoy appare consapevole del prezzo da pagare entrando nel mondo di Babilonia:

PUSHER

How you doin' , Sunshine? Bring any grass?

RUDE BWOY

Pure Jamaican, bwoy. But a lickle green, first.

Just business, dig?

(Another PUSHER has emerged; he holds a knife against RUDE BWOY).

SECOND PUSHER

(SECOND PUSHER digs in knife, FIRST PUSHER frisks, strips RUDE BWOY of money and marijuana).

FIRST PUSHER

Keep smiling Sunshine....

(They run off. Music up)

RUDE BWOY

Well, Rude Bwoy. Welcome to Babylon.

Every black cent gone.

(the scrim rises. The snow blurs RUDE BWOY. The firelight shows AARON) ⁵⁶⁸

L'affinità con Rufus-Aaron si rafforza nella stessa scena, quando il tendone si alza per concentrarsi sullo spazio giamaicano, mentre la neve che continua a cadere rende sempre più confusa l'immagine di Rude Bwoy fino a farla scomparire. Non è un caso se Aaron riprende la stessa canzone che poco prima sulla scena cantava Rude Bwoy.

AARON

(Sings)

*How beautiful my Brethern
in their rites of contemplation,
how quite this congregation of men!(...)* ⁵⁶⁹

E' in questo breve spazio scenico che si concentra la rappresentazione dell'identità ibrida e creola realizzata dalla convivenza inconsapevole dei due personaggi e dalla simultaneità della rappresentazione di due mondi opposti: quello freddo invernale del Nordamerica e quello caldo e tropicale della Giamaica. Sono i due mondi che convivono nell'artista migrante Rude Bwoy, costretto a venire a patti con quello che gli appare alieno, se vuole sopravvivere, e ricordare quello di "casa", che gli appartiene a metà. Condizione dello stesso autore, come appare nella raccolta di poesia *A Fortunate Traveller*, dove l'immagine del freddo paesaggio americano si scontra con il ricordo accogliente di un'isola tropicale, che tuttavia lo accoglierà come uno "straniero". Rude Bwoy, come l'autore, non appartiene più a nessun luogo perché può appartenere a tutti. Attraverso la sua arte, come ha spiegato poeticamente in *The Prodigal*, il poeta diventa un viandante che colonizza ogni paesaggio e ogni spazio

⁵⁶⁷Derek Walcott *O' Babylon*, op. cit. p. 231.

⁵⁶⁸*Ibid.* p. 232.

⁵⁶⁹*Ibid.* p. 233.

“diverso”. Rude Bwoy porta con sé la propria cultura giamaicana, ma deve confrontarsi anche con il mondo di Babilonia per essere sé stesso.

La scena 5 sempre nel secondo atto, realizza questa dinamica. Deacon Doxy, uomo politico e futuro direttore dell'albergo che sarà costruito dove sorge l'accampamento abusivo dei rasta, costringe Rude Bwoy, ormai famoso, a firmare un contratto, suggellando la costruzione e il definitivo esodo della comunità.

Rude Bwoy firma concedendosi di ottenere la sua parte nell'affare, ovvero un luogo all'interno dell'albergo dove cantare e ricevere i propri fan:

An empty stage. A single spotlight on RUDE BWOY. He addresses the audience.

RUDE BWOY

And Doxy, that John Crow fly all the way
to the Big Apple, with a contract in him beak
to bribe me for the opening of this lounge right here.

(DOXY enters)

DEACON DOXY

There' s no choice, Mr Dawson. It's you or them.
If there 's going to be a lounge, there's
got to be a hotel. If there's going to be
a hotel, they'll have to go. What's wrong?

(Pause. In the background, the RASTAFARI are beginning their exodus from the settlement)

It's a very good contract. Let's shake and sign.

NATIVE RETURNS TO THEIR ROOTS. (...)

RUDE BWOY

(Sings)

I get a hollow feeling, now I've won.

I never thought that I

would envy Aaron,

one man to stand alone,

against all Babylon,

lose everything him own

and still stay strong as stone; (...)⁵⁷⁰

Nonostante il successo, Rude Bwoy esprime amarezza per avere rinunciato a quell'utopia integralista a cui aspirano i membri del gruppo rasta. Sa di non essere completo, sa che la sua perfezione sarebbe avere dentro di sé ciò che rappresenta Rufus-Aaron. Ed è proprio in questa corrispondenza tra la dinamicità, rappresentata dall'esilio di Rude Bwoy, dalla sua tendenza diasporica resa esplicita dal suo viaggio in terra americana, e dalla staticità di Rufus-Aaron, intrappolato nella prigione -- non solo materiale -- della sua anima incapace di adattarsi ad un vero processo di decolonizzazione, che si riflette la lacerazione interiore dell'artista creolo. Inoltre, come, si vedrà la rappresentazione della memoria e l'incontro con il futuro rappresenterà il nodo centrale di buona parte delle successive opere teatrali di Derek Walcott. Il percorso di Rude Bwoy non presuppone certo una soluzione definitiva, ma un punto d'approdo nella difficile ricerca di identità dell'artista caraibico, costretto a modellarsi tra il proprio spazio culturale originario e le pressioni di una civiltà globalizzata. La sua risposta è un tentativo solo apparente di instaurare un compromesso, in quanto sa che la scelta è molto limitata: la fame e la povertà oppure -- sfruttando i paradigmi di Babilonia -- affermare sé stesso e le proprie radici culturali e grazie a ciò ottenere rispetto. Da dove viene il reggae, si domanda Rude Bwoy nel suo canto finale.

⁵⁷⁰*Ibid.* pp. 264-265.

*Where reggae come from?
Where my music was born?
You will know is a dread song,
grow your Abyssinian hair long,
is here my music come from,
reggae born in a back yard,
(...)
Where reggae come from?
Is the bass that is played
day and night by parade
way down in west Kingston,
in Dunghill and Trench Town.
Reggae born in dark places
(...)
Where reggae come from?
From fighting the oppressor
in Babylon, bruk them!
From Emperor Selaissie,
mock him and you mock them!
(...)⁵⁷¹*

Costretto a piegarsi alle leggi dell'industria turistica, come la maggiore parte della Giamaica, Rude Bwoy altro non può opporre che la potenza della sua arte, distaccandosi completamente da ciò che proprio il neo-colonialismo vuole sfruttare a fini turistici, l'alterità esotica, spettacolarizzata nei pacchetti vacanze. Rude Bwoy si rifiuta di trasformare sé stesso e la sua musica in una semplice attrazione, al contrario definisce un'identità propria formatasi anche dall'integrazione con il mondo di Babilonia. Come riconoscono anche Gilbert e Tompkins, la rappresentazione della pressione neo-imperialista nel teatro si riflette in un'affermazione ancora più marcata del processo di decolonizzazione.

Once the other recognizes his/her alterity as a function of western discourse, the conditions of potential resistance are created. In this respect, the globalisation of the media have the united effect of helping colonised peoples to achieve the "condition of information" which is a prerequisite of empowerment. And while various forms of neo-imperialism will continue to operate at local, regional, and global levels, so too will the decolonising process.⁵⁷²

E' un rapporto controverso e complesso, in cui l'artista deve, paradossalmente, interagire con il mondo degli oppressori per potere definire la propria identità e quella della sua arte. Il teatro di Walcott, lungi dall'aver trattato con superficialità la situazione del movimento rasta in Giamaica, ha cercato di creare quello spazio -- riflesso della vita e della realtà -- in cui, inevitabilmente, due mondi si affrontano e si confrontano e in cui, l'artista caraibico, per affermare sé stesso con dignità e per aprire un ulteriore varco nella "decolonizzazione delle menti", deve sfruttare a pieno tutti gli strumenti regalatigli dalla società di Babilonia.

4.1.2 *Beef, No Chicken*

⁵⁷¹*Ibid.* pp. 268-269.

⁵⁷²Helen Gilbert , Joanne Tompkins *Post-colonial Drama, op. cit.* pp. 290-291.

Il concetto del mondo in con-formazione espresso da Gnisci nella citazione precedente anticipa l'atmosfera dell'opera *Beef, No Chicken*, in cui è possibile rendersi conto quale sia effettivamente stata la volontà di Walcott: andare *al di là* di ogni opposizione e dicotomia culturale per proporre una un "mondo possibile" dove la lenta e difficile metabolizzazione di diverse culture caratterizza la vita quotidiana dei personaggi. Sebbene si configuri, come in *O' Babylon*, una situazione di schieramento, concepito come opposizione tra due diverse "fazioni", tra il nuovo e il vecchio, o, meglio ancora tra l'interno e l'esterno, aggettivi usati per definire la cultura "locale" e quella "internazionale", *Beef, No Chicken* mostra, nello spazio del palcoscenico, la progressiva e inevitabile integrazione tra diversi mondi. Sebbene molti critici, tra cui Thieme, enfatizzano l'aspetto tematico relativo allo scontro tra cultura locale e l'invasione del progresso (come è già evidente in *O' Babylon*), l'autore realizza già di per sé, nello spazio scenico e comunicativo del teatro, una sincronia di culture avviate verso un'integrazione, che sebbene forzata e ancora poco accettata, appartiene alla realtà multiculturale e globalizzata.

L'opera, spesso catalogata come commedia umoristica, farsa e satira dell'irrompente modernità sulla cultura rurale e tropicale dei Caraibi, è rappresentata per la prima volta nel 1981 al Little Carib, sotto la regia di Cecil Gray, figura di spicco nella diffusione della letteratura caraibica, soprattutto in ambito scolastico e universitario. Tuttavia, secondo il giudizio di Bruce King e di Judy Stone, pare che delle due rappresentazioni, quella del 1981 e quella del 1984 avvenuta alle Barbados, diretta da Earl Warner, la prima lasci molto a desiderare. Criticata per l'effetto "sitcom", e per l'enfasi data agli aspetti più leggeri e umoristici, la regia di Gray è molto più statica mentre la seconda produzione più efficace nel rappresentare le piccole tragedie sotterranee e implicite nella vicenda:

Where Cecil Gray's directing had been pedestrian, the acting lifeless, and the play itself meandering, Walcott had now rewritten part of the script and Warner edited it to make sharper, more amusing, yet dotted with personal tragedies. Warner kept the tragic element in sight whereas Gary stressed the comedy.⁵⁷³

Walcott rewrote the play for its American première in 1982. By 1985, when the play was staged in Barbados, it had been yet again reworked, and director Earl Warner fully appreciated the role of tragedy underpinning the comedy.⁵⁷⁴

La manipolazione del testo, ad opera dello stesso autore, ha probabilmente realizzato un maggiore equilibrio tra la facciata farsesca e il significato tragico che deriva dallo scontro di culture. Il testo analizzato è compreso nel volume *Three Plays*, assieme a *The Last Carnival* e *A Branch of the Blue Nile*, ed essendo l'anno di pubblicazione il 1986, è probabile che sia quello riscritto definitivamente da Walcott per la rappresentazione a Barbados del 1985. Come si accennava, il testo porta alla superficie il coinvolgimento personale in un mondo che si affaccia alle sostanziali premesse sociali, economiche e culturali di un imminente neo-imperialismo.

A differenza di altre opere precedentemente analizzate, *Beef, No Chicken* si apre in media res. Non c'è prologo che presenta una situazione iniziale o un antefatto come nel caso di *O' Babylon*, mentre al contrario si presentano due personaggi, di cui uno è il protagonista, sulla scena: Otto Hogan, meccanico e proprietario di un ristorante a Couva, città di Trinidad, e Sumitra Ramsingh, indiana, cuoca e cantante. Giocando con l'associazione linguistica tra "singh" diminutivo del nome della donna e "sing", azione che vede impegnata il personaggio femminile, l'autore costruisce uno scambio di battute iniziale in cui, Otto condensa diverse informazioni cruciali alla comprensione dell'intreccio: l'abbandono di

⁵⁷³Bruce King *Derek Walcott and West Indian Drama*, op. cit. p. 344.

⁵⁷⁴Judi Stone, op. cit. p. 131.

Sumitra del suo posto di lavoro, le difficoltà economiche di Otto e la minaccia incombente del progresso e del capitalismo sul destino dell'uomo:

OTTO

You gone? You mean I ain't go hear you, dress up so neat in
Your white apron and your white cap, rolling your white flour
and singing "Because"? Sing, my little brown lark, and break
my heart. Singh is your name, sing is your nature... One last
time? One farewell performance, before the bulldozer mash
up or the damn bank manager repossess this shop. *Bee..*

(SUMITRA prepares to sing)⁵⁷⁵

Procedendo verso lo scambio di battute successive, in cui compare Euphony, la sorella di Otto, si percepisce ancora meglio il problema di Sumitra, ovvero ricevere la sua liquidazione, minacciando di contribuire all'arresto del "Mysterious Stranger", travestimento dell'implacabile Otto, per impedire la costruzione della nuova autostrada in cambio del sacrificio del suo negozio.

SUMITRA

(...)

So either I get my back pay by next Saturday or

I collecting five thousand dollars leading to arrest of Mysterious Stranger. (...)⁵⁷⁶

Lasciando spazio all'implicito, l'autore costruisce un dialogo strutturato su toni dinamici e naturali, specchio di una realtà quotidiana, che permette la conoscenza delle necessarie informazioni inerenti all'intreccio; in tal modo si apprende dello stratagemma di Otto e della sua volontà di opporsi con ogni mezzo ai bulldozers che distruggeranno il paesaggio e le case che si frappongono alla costruzione di una nuova autostrada. I brevi monologhi di Otto chiariscono in tal senso la situazione:

OTTO

Because by ordinance the government shouldn't legally build
the highway without the approval of the Couva Borough
Council, but they went ahead. Mongroo cousin get
the contract, of course. Time come to vote, we reach a deadlock, and
I have the casting vote. I didn't like the setup. The highway
still not legal. (...)⁵⁷⁷

Già dall'inizio della scena è possibile avvertire la frenetica irruzione di diversi personaggi appartenenti a diverse culture, che a loro volta compongono un mondo in cui si scontrano le antiche credenze e superstizioni locali con le esigenze di una realtà modernizzata. L'avidità donna indiana, l'ottuso uomo caraibico, la fedele Euphony, che come Penelope attende invano il fidanzato inglese, Alwyn Davies, mercante e marinaio, assente come lo fu per anni Ulisse da Itaca, rendono lo spazio scenico, immediatamente e in media res, un condensato di culture che convivono in una zona liminale. A rafforzare questo quadro, compare Limer, nome affibbiato al fannullone, il quale in perfetta sintonia con l'intento caricaturale dell'autore, si presenta sulla scena abbigliato in stile tra il *rapper* e il metallaro metropolitano:

⁵⁷⁵Derek Walcott, *Beef, No Chicken in Three Plays, The Last Carnival, Beef, No Chicken, A Branch of the Blue Nile*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1986, p. 110.

⁵⁷⁶*Ibid.* p. 111.

⁵⁷⁷*Ibid.* p. 112.

*The LIMER, young man in a cap, leather jacket, and sneakers, enters. He is carrying a huge transistor radio going full blast. He shouts above the calypso music.*⁵⁷⁸

Un ulteriore riferimento al “Mysterious Man” da parte di Limer, non solo acutizza il senso di curiosità nel lettore e pubblico, ma rende la sua presenza/assenza un fatto determinante nella vicenda. Limer, portavoce della cultura del progresso -- per il momento -- concede spazio all'introduzione di un ulteriore personaggio Drusilla, nipote del vecchio Otto. Introdotta anche dalle parole di Euphony, la figura della giovane appare nel dialogo, mescolata ad altri due personaggi, che in realtà appartengono ad un altro mondo fittizio, quello di una *soap opera*:

OTTO

Crying? Blake and Linda in trouble? And not a drop for me?
God bless television. This country girl in Couva, forty
thousand miles from Blake and Linda, crying because their marriage
in trouble? You think Blake and Linda, two rich young
white people living in California who have my niece sobbing,
would back a loan from the Couva bank? I hope you tell
Franco that it will be his turn tomorrow to play the
Mysterious Stranger.⁵⁷⁹

Drusilla, personaggio sedotto dal potere mediatico, è immediatamente confusa tra la presenza dell'intreccio rappresentato sulla scena teatrale e quella di un ipotetico programma televisivo. In questo senso la vicenda e le modalità di scambio delle battute portano sul palcoscenico un incontro di mondi, quello di una vita quotidiana dove irrompono sensazioni e reazioni causate dalle attese di un un secondo livello di realtà: il mondo mediatico.

Una nuova battuta di Otto provvede all'introduzione di un ulteriore personaggio: Franco, maestro elementare, intellettuale e portavoce della cultura “ufficiale”. Dalla battuta di Otto, ci si rende conto di un altro aspetto cruciale dell'opera: oltre alla funzione narrativa della figura del “Mysterious Stranger”, spauracchio contro il progresso, ne compare una metateatrale: quella legata al gioco e alla finzione.

Come la vita di Drusilla si confonde con il mondo della televisione, la vita di Otto, coadiuvato dal maestro, trova sfogo nel giocare a fingere e a mascherarsi in una figura misteriosa che si oppone alla modernità.

La vicenda si sviluppa alternando decisivi scambi di battute a momenti comici basati sull'equivoco e bisticci linguistici, rafforzati da una continua gestualità come la scena in cui Euphony pretende di fare pregare Limer davanti al sandwich che vuole acquistare e mangiare. Il cibo, fonte d'ispirazione per le sue creazioni poetiche-calypso, rappresenta altro elemento di trasformazione culturale, dal curry cucinato da Sumitra, al sandwich preparato da Euphony, per arrivare, come suggerisce anche il titolo all'ingrediente del tradizionale hamburger simbolo della massificazione culinaria nordamericana: il *fast food*.

Mentre bambini vocianti introducono l'arrivo del maestro Franco, Euphony lo accoglie ironicamente:

EUPHONY

Good Morning, Mr. Franco. I heard the singing outside and I thought it was the radio. Is that the song they will be singing when they open the highway? You have trained them beautifully⁵⁸⁰

⁵⁷⁸*Ibid.* p. 113.

⁵⁷⁹*Ibid.* p. 115.

⁵⁸⁰*Ibid.* p. 121.

da parte sua, Limer puntualizza l'importanza della cultura "locale":

LIMER

Franco, why you ain't teach them this caiso instead?

Support local culture, all you listen to this:

(Sings)

*When the highway opens, please drive with care...*⁵⁸¹

Ancora la sottigliezza dei doppi sensi si insinua nello scambio di battute tra Euphony e Franco che chiede notizie di Sumitra.

EUPHONY

Sumitra has resigned. She is too insubordinate.

FRANCO

You find so? She began every sentence with a subordinate clause.⁵⁸²

Interessante è notare l'uso dell'aggettivo "insubordinate" che dalla descrizione del carattere della donna, secondo il giudizio di Euphony, passa alla considerazione sulla lingua e sulla costruzione simbolicamente sintattica di Sumitra. Il valore simbolico della frase di Franco riflette sulla posizione sociale della donna indiana e, di fatto, sulla sua posizione di "subalterna" che deve pertanto mantenersi "subordinata" come la maggior parte di frasi che compone. L'attenzione che Franco mostra verso la lingua e la sua capacità di trasportare il piano linguistico a quello del mondo reale è rivelato in un suo breve monologo successivo.

FRANCO

(...) Yes I was a city boy. (...) I chose Couva. The leaves of its forest were my dictionary (...) Bulldozing the forest and the English language. Know what I do? I practise reading the news, very fast. Listen. I listen to those BBC chaps on the seven o'clock news and afeter studying them, I know I can do as well. (...)⁵⁸³

Come Limer si nutre dei sandwich preparati da Euphony, Franco si nutre delle parole. Similmente all'autore avverte la lingua sprigionarsi direttamente dal paesaggio che lo circonda e suo dovere è "abbuffarsi" di parole per non perderle, come la modernizzazione sta facendo con il territorio. Se il paesaggio tropicale può essere distrutto questo non può essere il destino della lingua. La profondità della riflessione di Franco confluisce nella comicità:

FRANCO:

(...) I have small calves and narrow ankles. (...) I have ankles so delicate the schoolboys call me Macaroni Socks. Meaning that my shins could be sheathed in a noodle.

EUPHONY

I'll put it on the menu.⁵⁸⁴

La comicità della battuta si smorza con l'entrata di Otto il quale, attraverso un lungo monologo, spiega quanto è avvenuto in banca. Il racconto del personaggio fornisce importanti elementi per la comprensione dell'intreccio e delle fasi cruciali della storia, mettendo in relazione quanto viene rappresentato sulla scena con ciò che è esterno al mondo della rappresentazione. Otto, in questo caso, funge da vero e proprio narratore, inserendo discorsi diretti, descrizione dei personaggi e dell'ambiente.

⁵⁸¹ *Ibid.* p. 121.

⁵⁸² *Ibid.* p. 122.

⁵⁸³ *Ibid.* p. 123.

⁵⁸⁴ *Ibid.* p. 125.

Oltre a ciò, il monologo svolge una decisiva funzione nell'enucleare il più importante aspetto tematico dell'opera: la dipendenza economica di Otto dalla potenza dell'istituto di credito. La metafora creata da Otto impegna a vedere tale relazione come quella tra l'isola dei Caraibi, non più "un paese del terzo mondo", anche se spesso indotto a sentirsi tale, e la potenza neo-imperialista nordamericana:

OTTO

(...) well usual story. I go to the bank manager(...) Mongroo's cousin of course. The whole of Couva is Mongroo cousin. (...) he press a buzzer a thin-foot girl in a cardigan come in. (...) Miss Toothpick bring in the statement and ask "Will that be all?" I grinding my teeth inaudibly "Will That Be All?" Of course it must be all. Where I getting more from? So she open the office door and gone out (...) And the ex-cow-miner look up and say "Mr Hogan, your overdraft have pneumonia". (...) we can'y grant you an extension. If you don't come up with the final mortgage payments by the end of the month, I'm afraid we might have to take steps". Take steps. He who used was to walk behind cow with a stick. "That's it of course," the cow-jucker smile "unless you choose to sell." (...)⁵⁸⁵

Il tono tra Franco e Otto si fa litigioso, in particolare, quando il primo tenta di proporsi come marito per la sorella, e quando Otto lo accusa di avere votato per la costruzione dell'autostrada. Paragonandolo a un personaggio dei fumetti di Walt Disney, Franco riconosce l'impotenza economica dell'isola e di chi, come Otto, non riesce a farsene una ragione e si mostra incapace di accettare le pretese di modernizzazione delle grandi aziende.

FRANCO

A giant of integrity, a Hercules of industry, a mechanical genius, the spirit of his country, a solid citizen, a person of unquestioned and unquestioning probity, but a Donald among ducks! Just sign the blasted contract and forget! Your soul is a little bird crying in the forest, Otto. You're living in the past, and what you need to wake you up is a blasted bomb!⁵⁸⁶

Un ulteriore sviluppo della scena si verifica nel momento in cui un assordante rumore improvviso annuncia un incidente automobilistico. Un'auto della televisione finita in un fossato precede l'arrivo sulla scena di Cedric Hart, giornalista e annunciatore televisivo, accolto con entusiasmo dalla giovane Drusilla:

DRUSILLA

Lord, I can't believe it! Is a television vehicle. Television brought right up to my door! I can't believe it! Look he's (*Squeals with ecstasy*) Oh, my God, it's Cedric! Cedric Hart, the newscaster! I should go and change! My hair! Oh, my heavens...⁵⁸⁷

L'uomo, claudicante per il colpo ricevuto dall'auto e immediatamente soccorso dai presenti sulla scena, e riconosciuto come la star del potente mezzo mediatico, si inserisce nell'assordante dialogo, proponendo un incarico a Drusilla nel suo telegiornale, e a Otto, la possibilità di pubblicizzare la sua attività su un nuovo canale indipendente. In cerca di informazione sul "Mysterious Stranger", Cedric non esita a permettersi di reclutare i personaggi presenti per nuove trasmissioni televisive, tra cui Franco e Limer. In realtà solo Drusilla partirà con Cedric, mentre Otto resta a riflettere sull'abbandono e sul cambiamento che, distruggendo la sua tranquilla esistenza, determinano ormai il suo destino. Come afferma Franco, tuttavia, non è tutto negativo quanto gli sta accadendo, poiché Cedric può rappresentare la soluzione dei suoi problemi.

FRANCO

⁵⁸⁵*Ibid.* p. 124.

⁵⁸⁶*Ibid.* p. 128

⁵⁸⁷*Ibid.* p. 129.

You know, in the classic Greek tragedies, when the hero's tragic fate appears to be insoluble, the author makes a god descend from a machine, *deus ex machina*, or *deus ex motorcar*, I'd say in this case. So, Otto, who knows? Perhaps he'll solve your problems. ⁵⁸⁸

Giocando ancora con le parole, Franco definisce con tono ironici il personaggio di Cedric, il *deus ex motorcar*, caratterizzando l'irruenza del progresso e della modernità che atterra sull'isola simboleggiata dal personaggio televisivo, il quale, come il dio della tragedia greca, ha tutte le soluzioni possibili in una situazione che di per sé appare complicata e senza via d'uscita. Cedric è pertanto la "divinità", sia come simbolo della star televisiva, divinizzata e idolatrata dal pubblico, sia come strumento teatrale, che permette uno scioglimento della vicenda. Il personaggio svolge infatti un ruolo determinante nell'intreccio, in quanto sarà il vero responsabile -- attraverso la televisione -- della trasformazione dell'isola e dei suoi abitanti, creando un abile compromesso tra le due opposte fazioni: quelli intenzionate a distruggere in parte il paesaggio di Couva e quelli che vogliono restare fedeli al passato. La lunga scena si conclude rappresentando l'amarazza di Otto mentre inveisce contro la nipote Drusilla decisa ad andarsene con Cedric: appare così come il vecchio uomo lasciato solo a riflettere su un passato che non può ritornare.

OTTO

Go then, Drusilla! Go on! Let the highway take you from me, leave your old uncle. Break my heart like an axle. You! Sumitra! Life! Leave me like an old wreck by the side of the road. Let life, and hope, and happiness whiz past me at ninety miles an hour on that blasted highway! They born to break our hearts, you people. One less mouth to feed, though. ⁵⁸⁹

La seconda scena, brevissima se paragonata alla prima, infatti più strutturata come un intermezzo, vede Otto e la sorella intenti a travestire Franco.

(...) OTTO *and* EUPHONY *dressing* FRANCO .

FRANCO

You're saying I must prove my manhood by dressing like a woman? Is that you asked me to your window at midnight, only to find your brother here as well? Dress like a woman? ⁵⁹⁰

La battuta sottolinea il paradosso che caratterizza l'azione di Franco, impegnato nel doppio travestimento da donna per sviare i sospetti, inducendo a pensare che chi si traveste da "Mysterious Stranger" è di sesso femminile.

Il cinismo e l'incredulità di Franco rafforzano il senso di distanziamento verso le tradizioni magiche e folkloriche. Franco si autoproclama fedele alla razionalità, mentre la controparte, Euphony, ribatte puntualizzando che è necessario mantenere la magia di un luogo come Couva:

FRANCO

But for me to act the part convincingly, I must believe in what I'm doing. I don't believe these old wives' tales. I'm a man of Science.

EUPHONY

The trouble with Science is that it does prove everything. But what you are doing now is only proving your love. If you take away mystery from Couva, aren't you taking away its spirit? Its magic, its belief? ⁵⁹¹

⁵⁸⁸*Ibid.* p. 136.

⁵⁸⁹*Ibid.* p. 139.

⁵⁹⁰*Ibid.* p. 140.

⁵⁹¹*Ibid.* p. 143.

Lo scontro tra i due mondi, quello della finzione e del gioco, e quello della magia si ritrovano concorrenti in una vicenda che riduce le credenze locali a una dimensione comica. In realtà si tratta di un distanziamento ironico che guarda con tristezza e amarezza la possibilità di ridurre la cultura “locale” a semplice gioco e spauracchio per tenere lontano coloro che sono ritenuti intrusi, ma che in realtà dominano sul destino futuro dell'isola e dei suoi abitanti.

La terza scena si apre con una rapina ai danni del negozio di Otto, rappresentata comicamente:

SCENE 3

(...) *A masked BANDIT, to be followed by another, enters the café. The FIRST BANDIT is carrying a gun.*

FIRST BANDIT

Hello? Hello. Good afternoon. HELLO GADDAMN IT, THIS IS A HOLDUP! ANYBODY HERE?

EUPHONY

ay-ay, we progressing! Crime comes to Couva

FIRST BANDIT hands up madam.

EUPHONY

I happen to be a spinster, young man.

FIRST BANDIT

Well, someday your prince will come. ⁵⁹²

La comicità della scena si rafforza ulteriormente grazie all'astuto stratagemma di Euphony. La donna riesce a ribaltare completamente la situazione e il ruolo tra chi si ritrova vittima e carnefice, convincendo i due malviventi a “pagarle” dieci dollari ciascuno per ottenere indicazioni su come rapinare il furgoncino della Mongroo's Construction Company, durante il giorno di paga.

L'astuzia della donna la porta non solo ad intascarsi ben venti dollari, una fortuna, come sottolinea, se guadagnata in dieci minuti, ma ad allargare ulteriormente l'insieme di situazioni comiche che caratterizzano l'intera opera. Il piano di Euphony, tenuto nascosto al fratello, include la richiesta -- sotto spietate condizioni di minaccia di riti voodoo ai danni dei banditi -- di spedire tremila dollari alla nipote a Port of Spain, dedotti dal totale della rapina di ben 15.000 dollari. Intanto, offeso dall'attività di Euphony, rea di cibare gli operai impegnati nella costruzione dell'autostrada, il fratello Otto la caccia di casa e per la disperazione la donna accetta la proposta di Franco.

Otto deve fare i conti con l'impresa edile di Mongroo, il quale ormai persa la pazienza, preme per la vendita della proprietà dell'uomo, mentre Otto continua a dichiarare l'illegalità dell'autostrada.

MAYOR

Gentlemen, this is our last meeting before the official opening of the highway. Mr Hogan has claimed that there is a loophole, and that the highway is illegal because we need his signature. At this last stage. ⁵⁹³

La scena si sviluppa secondo la ormai consolidata dinamica comica, basata su veloci scambi di battute in particolare tra Mongroo, Limer e il sindaco. Le frasi stereotipate di Mogroo contribuiscono a delineare l'uomo d'affari, insensibile, falsamente impegnato ad accumulare ricchezza.

MONGROO

Take the damn money, nuh, Otto. All your problems solved! (...) ⁵⁹⁴

Cinico e spietato, le sue parole riflettono la spregiudicatezza e a mancanza di scrupoli degli uomini d'affari in un mondo sterile e vuoto:

⁵⁹²*Ibid.* p. 145.

⁵⁹³*Ibid.* p. 158.

⁵⁹⁴*Ibid.* p. 159

MONGROO

(...)Look, this ain't time for poetry. I have a plane to catch by six. (...) Think about that Otto. The fast-food industry is making more billions than the fast-car industry, McDonald is bigger than Chrysler, (...) look, I'm tired of eating chicken. Let's eat steak. How are you so surprised? All over the world this is happening man, Bribery is the first stage of economic development.⁵⁹⁵

Non è un caso se Otto non riesce ad articolare risposte nello scambio di battute dei “potenti”: come saggiamente afferma: *we are not Americans! But, give us time...*⁵⁹⁶, sa che il suo destino è incluso nell'omologazione alla cultura di massa. La scena è un progressivo crescendo dello sproloquio di Mongroo, in un inglese fortemente sgrammaticato e volgare, mentre il sarcasmo di Otto continua ad affiorare dai sottili giochi di parole. La scena si conclude con un finale a sorpresa: ironia della sorte, dopo avere ceduto alla corte di Franco, Euphony vede entrare Cardiff Joe, il personaggio più inatteso per tutti coloro che sono interni e esterni alla scena: pubblico e attori condividono la sorpresa di trovarsi di fronte a questo pseudo Ulisse che ritornando a casa si accascia su una sedia esclamando:

CARDIFF JOE

(*Staggering*) ten years, ten years I spend in Wales. Deep in the mines. I dream of coming back home, (...) ⁵⁹⁷

Il secondo atto si apre con il confronto tra Franco e Cardiff Joe, rivali contendenti di Euphony. La tranquillità di Cardiff si oppone alla tensione di Franco, che non riesce a nascondere di fronte al viaggiatore ritornato. Egli non solo -- come Ulisse -- si è arricchito grazie alle innumerevoli esperienze di viaggio, ma sa che c'è una donna fedele ad attenderlo. Euphony non esita a scegliere Cardiff, relegando Franco al ruolo di semplice ripiego. Cardiff racconta la sua vita trascorsa in Galles e nel resto del mondo, per riconoscere che ogni luogo è uguale ad ogni altro e che alla fine tutti hanno bisogno di stabilità. Il ritorno all'isola dopo il continuo peregrinare si riallaccia all'esperienza dell'autore raccontata in *The Prodigal*, epopea finale del percorso diasporico di chi come lui ha convissuto con un'identità ibrida e frammentata. Cardiff ha mutato nome, sottolineando come la simbologia del nome rivela la capacità di trasformarsi del personaggio, la sua ambiguità e doppiezza, come in altre opere tra cui *Dream on Monkey Mountain*, *Malcochon* or *The Six in the Rain*.

Come racconta Cardiff, dopo essersi posato sulle diverse meraviglie del mondo, il suo sguardo di viandante, gli ha permesso di riconoscere l'universalità del paesaggio e il primordiale istinto verso il ritorno a casa e verso la donna che, forse, non ha mai smesso di amare.

L'amarezza e la rabbia di Franco si alleano alla delusione di Otto, sempre ostile ad ogni forma di cambiamento, pur riconoscendo di fronte a Cardiff l'inevitabilità dei mutamenti:

OTTO

(...) We ain't hills, we're men. We change. I had some values, and where it put me? Tomorrow the new road opening regardless. Mongoos driving a Mercedes. I'm here playing mechanic.⁵⁹⁸

Ciò che Otto non vorrebbe cambiare è la sua semplice vita demolita dalla volgare irruenza economica di Mongroo, incarnazione del capitalismo e dello sfruttamento neo-imperialista.

⁵⁹⁵*Ibid.* pp. 166-167.

⁵⁹⁶*Ibid.* p. 167.

⁵⁹⁷*Ibid.* p. 172.

⁵⁹⁸*Ibid.* p. 179.

Contemporaneamente Franco, disperato, è costretto a lasciare il suo posto di insegnante a causa dei suoi metodi poco repressivi.

Poco dopo, mentre Euphony regala un'importante informazione a proposito del matrimonio tra lei e Cardiff, da celebrarsi immediatamente il giorno successivo, piombano sulla scena Drusilla e Cedric tentando di trasformare la vita quotidiana degli altri personaggi in uno spot pubblicitario. Stupito dall'accento yankee acquisito dalla ragazza, Otto, pieno di indignazione, si rifiuta di mostrarsi sorridente davanti alla telecamera, mentre Franco, ormai disoccupato, trova l'occasione giusta per mostrare il proprio talento. Mentre la scena, volutamente caotica, pretende di mescolare alla rappresentazione teatrale la creazione dello spot televisivo, entra Sumitra cantando; la donna indiana continua a pretendere la sua liquidazione. Immancabilmente affascinata, tuttavia, dall'atmosfera del set, dimentica -- come tutti gli altri -- le sue reali preoccupazioni. La scena si conclude con l'espressione dell'entusiasmo di Cedric, mentre i personaggi sono ridotti ad attori passivi all'interno del meccanismo mediatico. Nella scena successiva, in cui compaiono il sindaco e Limer, si parla ancora della produzione televisiva. La scena centrale del secondo atto si sviluppa ancora più caoticamente mescolando diversi momenti dell'intreccio. Primo l'ironica e grottesca rivelazione da parte di Limer della minaccia di un'esplosione durante la cerimonia di inaugurazione dell'autostrada.

Successivamente, con l'entrata di Otto, la confusione e il disorientamento aumentano: il sindaco offre la sua carica a Hogan il quale sembra comunque propenso ad accettare il contratto proposto da Mongroo, dopo la celebrazione del matrimonio tra Euphony e Cardiff. Questi, a suo volta, compare e scompare dalla scena vestito da minatore, e contro ogni aspettativa, sembra finirà effettivamente per sposarsi.

EUPHONY

you getting married in this miner's thing? Who hell you think I am? Clementine?

CARDIFF JOE

Mr. Goodman, this lady here is my bride-to-be. I'm very glad I met you... You're a parson now?(...) How would you like to marry me, Cyril?⁵⁹⁹

La battuta di Cardiff introduce un nuovo personaggio, il diacono, le cui parole profetiche accompagnano la chiusura della scena. La celebrazione del matrimonio avviene davanti ad un registratore di cassa mentre Otto apre la Bibbia:

DEACON

Let the bride and groom draw near the counter, please.

All you hold hands tight before they disappear.

From reality to shadow, from the substantial
to the insubstantial, we believe in our images
instead of ourselves until everything that lives
ain't hold no longer but fully photographed,
and the test of our creed is "I saw it on TV."⁶⁰⁰

Le dichiarazioni di Deacon esprimono buona parte del senso di tutta l'opera, espressione della conversione della realtà in immagine e dello scontro tra il mondo della natura dell'isola e quello della pura commercializzazione. Da questo punto di vista, l'opera si inserisce in un dibattito filosofico molto attuale e complesso. Il filosofo francese Jean Baudrillard in *Lo scambio impossibile*, elabora l'idea che l'individuo e il mondo si rapportano regolarmente a processi illusori e simulatori come quello creato dai media. Baudrillard fornisce un quadro esistenziale in cui il singolo è ridotto a immagine simulata, a

⁵⁹⁹*Ibid.* p. 198.

⁶⁰⁰*Ibid.* p. 199.

copia di sé stesso, perdendo così ogni consistenza materiale. L'illusione del reale -- tema molto sfruttato anche nel cinema, in *Matrix* dei fratelli Wachowsky⁶⁰¹, del 1999, ad esempio -- sconvolge la relazione fra soggetto e oggetto e fra la realtà e i suoi significati. Secondo Braudillard, anche l'arte perde la sua funzione, in quanto manipolata dal potere politico e economico.⁶⁰² Questi accenni all'opera del filosofo francese, rendono l'idea di come l'opera di Walcott giunga ad abbracciare (se non anticipare) questioni filosofiche centrali nei dibattiti attuali, e, come, di conseguenza, renda problematico il rapporto tra il mondo locale e quello dei media e della tecnologia, avvertendo la necessità di riflettere e fare riflettere sulle minacce esistenziali imposte dalla società globalizzata.

Deacon, personaggio quasi profetico, rende immediatamente visibile il baratro esistenziale su cui la nuova società si affaccia, senza tuttavia opporre alcuna arma, se non quella della parola. Mentre Otto rimane incerto tra accettare o meno la proposta di Deacon, il matrimonio tra Cardiff e Euphony è celebrato contemporaneamente alla paura che una bomba possa esplodere dall'apertura della cassa. La sovrapposizione di immagini e situazioni grottesche non finisce, anzi si rafforza nel momento in cui Drusilla e Cedric appaiono improvvisamente da dietro un'invisibile telecamera che riprende la scena, appropriandosi delle esistenze altrui. Significativo è il momento in cui Deacon rifiuta il piccolo televisore regalatogli da Drusilla, in nome di un passato che non potrà tornare:

DEACON

Pretty soon there'll be no country left. Nowhere to walk, nowhere to sit in the shade, whole place one big concrete suburb. Oh! Yes! It's about McDonaldizing everything; it's Kentucky Frying everything; it's about going modern with a vengeance and television everything, it's hamming up everything, traffic-jamming up everything, it's about neon lighting up everything, urban-blighting everything. I'm warning you. I seen it with my own two feet.⁶⁰³

A questo punto, Otto e Euphony si rendono veramente conto di tutto quello che stanno perdendo; il loro è stato un gioco, come tutta la commedia, ma le loro parole rivelano la tragedia della perdita e l'inevitabile incontro con un nuovo mondo.

OTTO

Yes, Deacon. But tomorrow the wrecker coming to bulldoze this shop. (...) They go bury the past here and pave it over, the hole where the cotton tree was. (...).

EUPHONY

(...) tomorrow, this time, the task force go be trampling all over it. Now it go belong to the bulldozers. An the dust. And our memories only. My sweet little parlour, goodbye.⁶⁰⁴

Paradossalmente, la scena si chiude con i gesti di Deacon che accende la televisione, lasciando in sospeso (come indicano i punti di sospensione alla fine delle *stage directions*) il destino del personaggio e anticipando la scena conclusiva.

L'ultima scena dichiara l'avvento del mondo televisivo e della potenza dell'immagine sul reale, oltre che l'appropriazione di elementi culturali -- come il sari -- che rendono l'isola, Trinidad, il centro di un

⁶⁰¹ A questo proposito è bene precisare che l'opera di Braudillard ha avuto un'influenza fondamentale sul film *Matrix*, sebbene i registi citino un'altra opera che analizza il rapporto tra realtà e simulacro, *Simulacres et simulation*, Galilée, Parigi, 1981.

⁶⁰² Jaen Baudrillard *Lo scambio impossibile*, Asterios, Trieste 2000; trad. di *L'Echange impossible*, Galilée, Parigi, 1999. *Il patto di lucidità o l'intelligenza del male*, Cortina Raffaello, 2006, trad. it. di *Le pacte de lucidité ou L'intelligence du mal*, Galilée, Parigi, 2004.

⁶⁰³ Derek Walcott, *Beef, No Chicken*, op. cit. p. 204.

⁶⁰⁴ *Ibid.* p. 205.

nuovo mondo ibrido e sempre più creolizzato. Strutturata come un programma televisivo, la scena è effettivamente ciò che Deacon guarda e vede dalla sua televisione: i personaggi dell'opera teatrale – Cedric, Drusilla, Sumintra Franco e Limer – sono i personaggi del programma e della pubblicità; la loro lingua, i loro gesti e volti si confondono tra ciò che è stato reale e ciò che -- nella sublimazione dell'immagine -- offusca la distinzione tra la vita quotidiana e ciò che è falsamente costruito dai media, annullando la linea di demarcazione tra il reale e il fittizio. Sostanzialmente, in base al tentativo qui realizzato di delineare un intreccio complicato e caotico, la vicenda e il suo sviluppo sulla scena si basano sul principio dell'imprevedibilità. Molti fatti disattendono le aspettative, molti personaggi si rivelano imprevedibili.

Per me i luoghi comuni non sono idee ricevute, ma, letteralmente, luoghi in cui un pensiero del mondo incontra un altro pensiero del mondo. (...) L'oggetto più alto che la letteratura può proporsi è quello che chiamo caos-mondo. (...) Quello che è stato un sogno unitario o universalizzante per il poeta tradizionale, diventa per noi un tuffo difficile nel caos-mondo. Per quanto riguarda la nozione di caos, quando dico caos-mondo, ripeto quello che ho precisato sulla creolizzazione: c'è il caos-mondo quando c'è l'imprevedibile. Nella relazione mondiale è insita la nozione di imprevedibilità, che crea e determina la nozione di caos-mondo.⁶⁰⁵

Come scrive Glissant il caos-mondo è un mondo che si basa sempre di più sull'oralità. Alcune civiltà stanno “entrando sulla grande scena del mondo” anche attraverso l'arte. Come coniugare l'esigenza artistica con una cultura dell'oralità, che come osserva Glissant, è concepita anche come quella dei media e del cinema? Il caos-mondo non è facile da rappresentare; nega i concetti di assoluto delle antiche letterature, nega la fissità e la staticità delle forme rigide dettate dalla volontà di rappresentare il divino, infine nega la rappresentazione di un luogo statico e dato ma si basa sulla difficile rappresentazione della “Relazione”. Glissant osserva

L'oralità e il movimento del corpo accadono nella ripetizione, nella ridondanza, secondo l'influenza del ritmo, nel rinnovamento delle assonanze; tutto questo allontana dal pensiero della trascendenza e da quel senso di certezza che proprio il pensiero della trascendenza portava in sé e dalle esagerazioni settarie che quasi naturalmente scatenava. (...) non si può fare a meno di veder che il problema del passaggio dallo scritto all'orale è oggi una questione importante, cruciale, e che, ripropone il problema della trascendenza, dell'assoluto, della Relazione e del relativismo opposto all'assoluto. (...) C'è l'oralità dei media, che è l'oralità della standardizzazione e della banalizzazione. E poi c'è un'altra forma di oralità, vibrante e creativa, che è quella delle culture che entrano oggi “sulla grande scena del mondo” e che di preferenza non utilizzano lo strumento della scrittura, ma piuttosto i mezzi cinematografici (...) ⁶⁰⁶

Il teatro -- in questo caso esemplare di Walcott -- si rivela come la forza creativa e artistica che meglio riesce a coniugare la cultura dell'oralità, quella banale e dei luoghi comuni intesa come cultura massificata della nascente tecnologia, ma anche a delineare l'incontro di elementi culturali e sociali, fusi e sincronici in un ambito di caos mondo. Il teatro è inoltre il mezzo espressivo di una cultura orale che non necessariamente deve ricorrere alla scrittura; l'opera di Walcott comizza la minaccia della standardizzazione, trasformando la sterile oralità dei media in un elemento caratterizzante la caoticità della società creola. La scena finale, infatti, non solo vuole essere la rappresentazione dell'intrusione della televisione nel mondo atavico dell'isola tropicale, ma anche la realizzazione scenica di un'atmosfera confusa, dove convivono e si risolvono opposizioni e dicotomie. Tutto sfuma in un'unica

⁶⁰⁵Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, Parigi, 1995, trad. it. *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 2004, pp.27, 29,30.

⁶⁰⁶*Ibid.* pp. 30,31.

piattaforma caotica e liminale, in cui trovano spazio tutte le culture. La scena finale è l'emblema del caos-mondo, ovvero:

(...) lo choc, l'intreccio, le repulsioni, le attrazioni, le connivenze, le opposizioni, i conflitti fra le culture dei popoli, nella totalità-mondo contemporanea.⁶⁰⁷

L'intreccio elaborato da Walcott in *Beef No, Chicken* soddisfa molte pretese teoriche di Glissant: è caotico, imprevedibile in quanto esemplificativo della creolizzazione, realizza una poetica della Relazione intesa come sublimazione

attraverso la conoscenza del sé e del tutto, sia la sofferenza che l'accettazione, il negativo e il positivo.⁶⁰⁸

4.1.2i I personaggi: comicità e umorismo

Lo svolgimento della vicenda, creato dall'incessante ritmo del dialogo che struttura buona parte del tono comico e umoristico della commedia, permette la caratterizzazione di diversi personaggi, che non solo rappresentano l'incontro/scontro di due mondi diversi, ma che possono essere classificati secondo parametri comici e umoristici. Partendo proprio dalla distinzione pirandelliana elaborata nel noto saggio *L'Umorismo* del 1908, è possibile considerare due gruppi di personaggi nel senso comico e in quello umoristico. Il personaggio comico porta all'avvertimento del contrario, mentre quello umoristico al sentimento del contrario.⁶⁰⁹ Si tratta di una prima modalità di analisi dei personaggi che permette di individuare quelli che, nel tono generale della commedia leggera, portano ad una riflessione sulle tematiche dell'opera e sulle implicazioni psicologiche delle singole figure. Da una parte è possibile quindi riscontrare un gruppo di individui che assumono tratti caricaturali, comici, dall'altro personaggi più "a tutto tondo" che dopo avere creato l'effetto del riso, conducono ad una sensazione di amarezza e sarcasmo. Vediamo ora come rapportare la teoria di Pirandello al contesto in esame. Il comico, tenuto conto anche delle funzioni trasgressive in senso testuale che saranno esaminate più avanti, nasce dai giochi di parole, dalle incomprensioni, dalla stranezza e dalla dissonanza. Come ebbe a sottolineare Pirandello, l'effetto del comico è una risata, intesa come ilarità incontrollata. Diverse sono le situazioni che emergono in tal senso in *Beef, No Chicken*, basti pensare agli equivoci, ai bisticci linguistici, come durante la riunione tra il sindaco, Otto, Mitzi e Maroon; oppure all'inizio della terza scena nel primo atto, quando Euphony induce i rapinatori a darle dieci dollari per compiere una rapina ai danni della società di Maroon. Alcuni personaggi, come Limer e Drusilla, in parte, sono semplicemente comici; altri come i banditi sono totalmente comici, relegati a forme di stereotipo. La reazione è un avvertimento del contrario, la discrepanza tra la situazione presentata e la realtà che induce allo scoppio della risata. La gestualità e il travestimento, come nel caso di Limer, l'assurda ossessione di Drusilla per il mondo mediatico si traducono in elementi comici. In senso più profondo, personaggi come Otto, Euphony e Franco portano ad una riflessione sulla propria condizione. Dietro alla loro comicità si nasconde un dramma. Le loro battute portano ad un'inevitabile riflessione che traduce il tono dell'opera in amarezza, sarcasmo e satira. Otto, in modo particolare, cela il dramma dell'uomo che non è disposto a rinunciare al suo vecchio mondo per il nuovo e, con mezzi grotteschi, come lo stratagemma del "Mysterious Man", cerca a tutti i costi di opporsi al progresso e all'avvento del capitalismo. Euphony, che al contrario del fratello accetta più passivamente la rivincita dell'americanizzazione dell'isola,

⁶⁰⁷*Ibid.* p. 62.

⁶⁰⁸*Ibid.* p. 66.

⁶⁰⁹Luigi Pirandello *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, 1994.

nasconde una lacerante solitudine generata da un'attesa di un uomo, che solo alla fine torna sotto una nuova identità. Franco, rappresenta la condizione dell'artista, lacerato tra la "mimcry" e la sua capacità creativa, mentre Euphony è un personaggio scaltro e astuto, caratterizzato in alcune circostanze da una doppia identità, come quando deve rinunciare al proprio ruolo di Penelope fedele.

La scelta dei toni comici e umoristici si rapporta -- ancora secondo la modalità critica pirandelliana -- alla volontà di tracciare un mondo caotico e relativo. Secondo Pirandello, (in polemica con l'estetica di Benedetto Croce), non è possibile rappresentare il flusso della vita secondo strutture troppo rigide, che possono impedire l'espressione del fluire dell'energia vitale, fonte di intuizione, utile all'arte e all'estetica, e definibile nella creatività del genio. L'accostamento della diversità e la percezione di ciò che non è visibile a tutti rientrano nelle capacità intuitive dell'artista e delle sue modalità di rappresentazione. Per questo, secondo Pirandello, la critica non deve "ingabbiare" l'arte, ma deve riconoscerne le sue leggi dinamiche, variabili e il suo conseguente relativismo⁶¹⁰. Nell'opera in esame, l'incessante ritmo del dialogo e il dinamismo dell'intreccio portano a vedere la condizione dei personaggi inserita in un continuo divenire, simile ad un flusso inarrestabile. Pirandello ha trasmesso il concetto fondamentale che la vita è in contrasto con la forma, in tal senso l'arte -- come la religione, la filosofia, la scienza -- tende ad imprigionare il divenire della vita. Il paradosso è che Pirandello è un grande artista, come Walcott, i quali proprio attraverso l'arte -- il teatro -- hanno cercato di "dare forma" alla vita. La rappresentazione pertanto può tradursi in ciò che per entrambi gli autori è la naturalità dalla vita stessa, con tutte le sue sfaccettature e le sue infinite verità: relativistica, secondo la terminologia pirandelliana, caos-mondo, secondo un concetto di Glissant, mongrelismo culturale per avvicinarci ad un'idea sviluppata da Walcott. Si tratta, comunque, della consapevolezza che l'individuo non vive -- e non può vivere -- un'esistenza lineare, ma caotica, sdoppiata in "uno, nessuno e centomila". Otto, il cui nome affonda le radici nella cultura tedesca, è contemporaneamente meccanico e venditore di cibo; Euphony rinuncia all'identità di Penelope per fidanzarsi con Franco, reduce da un'attesa estenuante di un uomo la cui identità è incerta e dubbia: Cardiff Joe, precedentemente conosciuto come Alwyn Davies, ex mercante e marinaio; Drusilla, la cui vita sembrava realizzarsi solo di fronte alle vicende di una *soap opera*, e pertanto confusa tra il reale e il fittizio, trova la propria realizzazione solo nell'esaltazione della propria immagine mediatica, per lei, vera essenza del suo io. I personaggi si frantumano, diventano altro da sé stessi, trovano e ritrovano nuove identità in una realtà sempre più molteplice, caotica e relativa.

E' possibile individuare le affinità tra la volontà pirandelliana di concepire un'arte che potesse esprimere la vita, e quella walcottiana di dare voce al popolo caraibico nel momento critico di rappresentazione e formazione di un'identità individuale e collettiva, nello scontro/incontro di diverse forme culturali. I personaggi, comici e umoristici, come si cercherà di vedere, operano sul piano linguistico, dato dall'autore come momento di trasgressione e manipolazione di una realtà liminale, inafferrabile e spesso "mascherata", come per Pirandello lo erano i suoi personaggi e le sue storie.

4.1.2ii La trasgressione linguistica e i giochi di parole

⁶¹⁰Luigi Pirandello *Arte e scienza, Saggi, poesie, scritti vari*, a cura Manlio Lo Vecchio Musti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1973.

La commedia di Walcott si presenta sin dall'inizio densa di situazioni comiche create da equivoci linguistici, incomprensioni, identità nascoste. L'opera condensa molti aspetti tratti dalla tradizione classica della commedia, riconducibili al teatro shakespeariano, come il travestimento - che coinvolge i personaggi in questo caso in una figura misteriosa il cui scopo è quello di inibire i lavori di costruzione dell'autostrada -, l'effetto sorpresa come l'arrivo sulla scena inaspettato di Cardiff Joe, personaggio sdoppiato e assolutamente imprevedibile. Tuttavia, la maggior parte degli effetti comici sono riconducibile al piano linguistico, ai giochi di parole, ai *puns* sulla falsariga dell'esempio di Oscar Wilde. Senza giungere alla densità ironica della lingua dell'autore irlandese, tutta giocata sui paradossi e toni epigrammatici, come in *The Importance of Being Earnest*⁶¹¹, l'opera di Walcott si muove dalla volontà di agire sul piano linguistico allo scopo di mostrare la possibilità di "infrangere" particolari regole. Pur variando la situazione spazio-temporale, Walcott ha adottato strategie linguistiche, che seppur in tempi diversi dall'Inghilterra vittoriana, intendono, attraverso il comico, criticare le norme sociali portandole al ridicolo e quindi criticando aspramente il suo mondo contemporaneo. La critica di Walcott, celata prima sotto il tono comico e quindi umoristico, è resa ancora più sottile e in un certo senso complicata dalla necessità di rappresentare un mondo caotico e ibrido, il cui aspetto multiforme soggiace alle pretese delle nuove potenze neo-imperialiste. Gli espedienti escogitati da Derek Walcott si inscrivono in modelli socio-culturali, che sono simultaneamente riferiti sia alla società caraibica e a quella nordamericana, sia all'interazione di entrambi i mondi in uno spazio dai confini labili e indeterminati. Per questo motivo è necessario analizzare alcuni di questi momenti comici, cercare di capire il loro significato nell'intento critico generale dell'autore, unitamente ai riferimenti culturali ad essi associati. Una premessa obbligata induce pertanto a considerare le diverse situazioni, partendo dalle considerazioni teoriche di Keir Elam in "Atti e giochi linguistici nel dramma". In particolare, riferendosi alle unità discorsive, Elam riconosce la necessità di analizzare nel testo drammatico "una serie di avvenimenti discorsivi in situazioni comunicative continuamente trasformate."⁶¹² Rifacendosi alla nozione di "discourse types" di David Holdcroft, Elam suggerisce di individuare nell'analisi testuale quelle parti del discorso che "sono lessicalizzate nella lingua parlata comune".⁶¹³ Supportando la propria analisi teorica con riferimenti a commedie shakespeariane, lo studioso giunge a considerare la necessità di "pragmatizzare le regole dell'enunciato" intendendo "veri e propri avvenimenti o attività discorsive nei quali sono gli strati infra-illocutori a fungere da unità principali dell'atto globale".⁶¹⁴ Tra le diverse situazioni identificate nell'opera di Walcott in tal senso, si evidenziano le seguenti: nella scena prima del primo atto, Limer chiede un sandwich a Euphony

LIMER

Gimme a dog. Lord, I hungry!

(...)

EUPHONY

No ham. Salami. Kneel down, say grace. No kneeling, no sandwich.

LIMER (*kneels*)

Salami aleicum. Gimme a hot dog any temperature.

EUPHONY (*Praying over the sandwich*)

may the mustard of mercy fill your stomach and your spirit.⁶¹⁵

⁶¹¹Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, Literary Touchstone Press, USA, 2005.

⁶¹²Keir Elam "Atti e giochi linguistici nel dramma" in *Interazione, dialogo, convenzioni*, op. cit. p. 69.

⁶¹³*Ibid.* p. 69

⁶¹⁴*Ibid.* p. 73.

⁶¹⁵Derek Walcott, *Beef, No Chicken*, op. cit. pp. 116-117.

Lo scambio di battute produce un effetto comico che si basa sulla simulazione della preghiera in un contesto decisamente più prosaico. Oltre a regalare un forte connotazione simbolica al cibo, Walcott nel gesto di preghiera, fa intuire uno dei problemi ancora “caldi” in molte aree del terzo mondo, la fame. Pregare di fronte al cibo può essere ridicolo per chi è abituato ad avere hamburger e hot dog venduti ad ogni angolo, ma non per coloro che hanno a disposizione solo pochi alimenti. Un secondo elemento di riflessione è dato dalla considerazione del cibo come status, e quindi venerato in quanto simulacro di una definita condizione sociale. Da questo aspetto si capisce anche il significato del titolo dell'opera, come spostamento dalla tradizione culinaria caraibica all'americanizzazione che invade anche i gusti alimentari.

Un altro esempio può essere ricavato dalla terza scena, in cui Euphony, di fronte ai banditi, riesce abilmente a ribaltare i ruoli. In quest'occasione emerge la forza del personaggio femminile conteso tra la seduzione della modernità, ma anche quella della tradizione locale. Sospesa tra il pragmatismo dettato dalla necessità di difendere la sua proprietà e tra la minaccia di ricorrere a riti voodoo, Euphony si delinea come personaggio complesso, malleabile e flessibile in quanto accetta il cambiamento ed è pronta ad adattarsi alle diverse situazioni, ma, allo stesso tempo, fedele sia alla dottrina cristiana che ai più antichi riti magici della sua terra:

EUPHONY

Wait! Before you all rush off like two mad red ants!
I'm a Christian woman; but I don't make joke!
So, let me give you young atheists a warning:
I come from Toco Village, bush-medicine country;
I know spells, *mal-cadi*, cross-eye, and fits,
so I'm African, too, and between them two religions
I could stand right here and bend a blight on you
that would make a dog scream any time you appear;
I could double- cross your eye, I could cave in your chest
till no hot flannel, cold leeches, or compress could fix it.
Furthermore, I could pluck one hair from your beard...
and burn it in soft candle, till Fidel couldn't help you,
and your guts would twist up tight, tight as toffee.⁶¹⁶

Considerando la battuta di Euphony, il personaggio pare inserirsi nella tradizione letteraria caraibica popolata da figure femminili generalmente identificate come “streghe” dedite a riti magici. In realtà come in *Moi, Tituba, sorcière... noire de Salem*⁶¹⁷ di Maryse Condé, l'attività di guaritrice e di “medicine woman”, come si autodefinisce Euphony, rappresenta uno sviluppo interiore e la possibilità di accedere a una dimensione spirituale. In altre occasioni, sempre nell'autrice martinicana, compare l'immagine della *femme matador*, come simbolo della forza femminile opposta alla debolezza maschile.

On a reading of a selection of French Caribbean literature, one striking emergent theme is that of the strong woman and the weak man. In this interpretation, strength can be defined as the ability to be true to yourself, to rise above your life circumstances and to exhibit a degree of moral courage. Frequently these traits are linked to women in the French Caribbean, encapsulated above all in the image of the *femme matador*.⁶¹⁸

⁶¹⁶*Ibid.* p. 150.

⁶¹⁷Maryse Condé, *Moi Tituba, sorcière...Noire de Salem*, Mercure de France, Saint-Amand, 1996.

⁶¹⁸Bonnie Thomas, “The *femme Matador* and the *Butterfly*: Gendered strength in Maryse Condé's *Les derniers rois*”, University of Western Australia, p. 1.

L'immagine della donna forte delinea un aspetto spesso trascurato della società caraibica: la centralità della figura femminile, non solo nella famiglia, ma anche nell'attività lavorativa. Modellando questo tipo di immagine femminile, Walcott non solo crea un riferimento a parte della tradizione letteraria delle Antille, ma non intende trascurare la presenza femminile come uno degli aspetti più rilevanti della sua società, capace di fungere da catalizzatore tra il vecchio e il nuovo. Euphony rappresenta la forza di una società in cui convivono le pulsioni del nuovo accanto ad una tradizione locale irrinunciabile. Come si sottolinea nel saggio poco sopra citato, tuttavia il rapporto tra la donna forte e il maschio debole è una caratteristica di molte società caraibiche e sottende la volontà femminile di adattarsi al cambiamento di mostrarsi flessibile alle circostanze esistenziali:

Maryse Condé, in her influential 1979 *La Parole des femmes*, states that the French Caribbean male has been conditioned and continue to be conditioned by the heavy burden of the past, For Patrick Chamoiseau, the demasculinization of the Caribbean man dates back as far as the transportation of the slaves from Africa to the islands.⁶¹⁹

Considerando questa osservazione, è facile intuire che anche per Walcott, Euphony rappresenta la donna forte, capace di attutire i traumi del cambiamento in misura maggiore rispetto al fratello, Otto. In questo senso l'autore è in grado di mostrare come attraverso il linguaggio, il rapporto sociale tra uomo e donna sia sottilmente rettificato, evidenziando l'importanza sociale della figura femminile.

Un ulteriore scambio costruito sul "misunderstanding", è realizzato poco dopo, sempre nella stessa scena, quando Otto entra nel negozio portando una lettera di Drusilla:

LIMER

Is a letter from Drusilla?(...)

OTTO

This letter fell pregnant

EUPHONY

in three days?

OTTO

It takes one second(...)⁶²⁰

Oppure ancora quando Limer, incontrando il sindaco, dichiara di chiamarsi "Radio":

MAYOR

(...) what's your name again?

LIMER

Radio

MAYOR

ALL RIGHT! Radio, boy, lift up your antenna and swear to uphold and protect the laws and by laws of the Couva Borough Council(...)Tell the lady your name, boy.

LIMER

Radio.

MITZI

That's what they call you?

LIMER

Off and on. Is really MIGHTY RADIO, but I thinking of switching over to TV(...)⁶²¹

⁶¹⁹Ibid. p. 3.

⁶²⁰Ibid. p. 151

⁶²¹Ibid. p. 157.

Entrambi gli esempi riportati conducono a pensare che il mondo giovanile di Couva accetti indiscutibilmente l'avvento della modernità e del progresso simboleggiati dalla televisione. Drusilla, come si è visto, è fuggita con Cedric, e la sua lettera rivela l'impegno con cui si sta dedicando al lavoro televisivo. La scelta dell'aggettivo "pregnant", oltre al suo chiaro doppio senso, indica anche la fecondità di Drusilla, in cui il seme della seduzione mediatica ha trovato un immediato e naturale sviluppo. Il caso di Limer è leggermente più complesso: il ragazzo è solo apparentemente uno stupido fannullone, in quanto rappresenta ironicamente lo spirito giovanile in cui accedono facilmente tutte le mode e le novità. In realtà, Limer, come autore di canzoni calypso, cercherà di fondere armonicamente, ma con consapevolezza ironica, la tradizione locale con la realtà del rinnovamento imposta dalla costruzione dell'autostrada:

*When the highway open please drive with care.
Remember, it will always have somebody there.
Buses, taxis, and trucks will be on that stretch,
so don't cuss nobody and don't get vex.
Remember, life, my friends, is like an open road,
so please keep strict observance of the Highway Code.*

La canzone di Limer comunica che il ragazzo accetta (dandola per scontata) l'apertura della strada; tuttavia il tono è ironico, e Limer pare distanziarsi dall'atmosfera litigiosa, mostrando una consapevolezza più profonda: la strada, come la vita, è regolata dal rispetto delle regole e dall'onestà. Le parole di Limer sembrano ammonire il comportamento decisamente disonesto e superficiale di chi specula nei lavori di costruzione: Mongroo. La scena dell'incontro ufficiale tra il sindaco, l'impresario edile Mogroo, Otto, presenziato da Franco, un panettiere cinese e una ex amante di Otto, Mitzi, è in realtà una caotica farsa.

MITZI

(Reading) Tiger, I mean "Mr Hogan: "Aye". His Honour: "We 're not voting, Mr Hogan". Mr Hogan. "who voting?" "That gentleman over there with the bow tie and moustache..."

FRANCO

(Patiently) Elridge Franco.

MITZI

"Mr: Franco: "you can't say aye unless a motion is made"". Tiger, I mean "Mr Hogan: " I am arising out of the minutes"".

MAYOR

Hurry up, please, Mrs. Almadoz.

LAI-FOOK

Minutes does take days. (*Sniffing the air*) My bread burn.

MITZI

"Mr Mayor: "Your Honour? Your Honour: read that back I'm confused.""

mayor

That's right it there ? We stopped at "I'm confused?"

FRANCO

You said, " I am confused".

MITZI

No, Mr. Franco. Sorry. I have "I'm confused".⁶²²

Oltre ad essere esemplificativa dell'atmosfera multiculturale dell'isola, la scena si sdoppia tra, da un lato, l'intento serio atto a produrre un vero e proprio colloquio d'affari formale, con tanto di stenografa che verbalizza l'incontro, e dall'altro, la manipolazione in senso comico, creata dalla struttura del

⁶²²*Ibid.* p. 163.

dialogo; le ripetizioni, le assonanze, come ad esempio le continue reiterazioni del verbale, amplificano il senso di confusione disorientamento che confluisce nella frase "I'm confused". L'ossessione burocratica del sindaco e dell'impresario accantonano il vero intento della riunione, per livellarlo ad una verifica di quanto è stato scritto nel verbale. E' possibile che, tra incomprensioni ed equivoci, il tutto si risolva in un'allegria risata del pubblico. Ridicolizzare le trattative d'affari, messe a nudo nella loro inconsistenza e soprattutto rivelare la mancanza di cultura di coloro che detengono il potere -- come nel caso di Mongroo -- sono probabilmente alcuni dei bersagli della critica sociale di Walcott. Nella stessa occasione si rivela infatti il personaggio di Mongroo attraverso la sua volgarità linguistica, la sua superficialità culturale e la sua completa inosservanza della morale.

L'abbassamento del lessico a livello colloquiale è senz'altro un ennesimo espediente riservato alla scrittura comica, così come il contrasto tra il registro che vuole essere alto di Franco e quello più basso di Mongroo , il mutismo di Otto spezzato da battute brevissime e la stessa presenza di Limer; in tal modo si evidenziano situazioni comiche nei seguenti scambi di battute:

LIMER

Where is the gentlemen; Mr Hogan?

OTTO

Where *are* the gentlemen, stupid!

LIMER

I mean the bathroom. I ain't see none here.

OTTO

Round the back, boy. But my sister bathing, so watch it. ⁶²³

Il bisticcio tra Otto e Limer anticipa un'altra occasione comica: Euphony esce spaventata dalla vasca da bagno e interrompe la riunione, il cui esito positivo era già comunque alquanto compromesso.

L'arrivo di Euphony che esce terrorizzata dal suo bagno rilassante è un'altra occasione di ilarità anticipando l'effetto sorpresa dell'arrivo del personaggio più inaspettato di tutta l'opera Cardiff Joe, chiudendo definitivamente la riunione.

(EUPHONY, *in a bathrobe, runs in screaming. FRANCO, jumps up, shakes her by the shoulders, just like movies.*)⁶²⁴

La manipolazione linguistica operata dall'autore corrisponde alla volontà di creare una situazione grottesca, allo scopo di sviluppare un'aspra satira nei confronti di un'imposizione politica e culturale che pur essendo inevitabile, risulta forzata e pretenziosa.

4.1.2iii Il senso tragico dei personaggi umoristici

Alcuni personaggi dell'opera di Walcott si allineano alle figure trasgressive e liminali create da Maryse Condé allo scopo di esprimere, anche attraverso l'uso di un linguaggio comico, i conflitti e le contraddizioni sociali e culturali della creolità caraibica.⁶²⁵ A volte nella realtà postcoloniale il comico può trasformarsi in una vera possibilità di accettazione dei drammi quotidiani, e in questo senso, il linguaggio comico assume i tratti della maschera del tragico in senso pirandelliano. Sempre considerando i momenti del discorso secondo l'impostazione di Elam, è possibile riscontrare tra le

⁶²³ *Ibid.* p. 164.

⁶²⁴ *Ibid.* p. 165.

⁶²⁵ Christiane P. Makward, *Reading Maryse Conde's Theatre Callaloo* - Volume 18, Number 3, Summer 1995, pp. 681-689

Nyatetu-Waigwa, Wangari wa, 1950-. From liminality to a Home of Her Own? The Quest Motif in Maryse Condé's Fictione Callaloo - Volume 18, Number 3, Summer 1995, pp. 551-564.

battute di alcuni personaggi il momento in cui il comico, attraverso la riflessione, conduce al tono umoristico e quindi ad avvertire la situazione tragica che avvolge il personaggio. Tale riflessione si evidenzia, ad esempio, quando Otto rimprovera indirettamente Drusilla di piangere per la coppia di attori della soap opera.⁶²⁶

Il discorso di Otto, il cui effetto immediato è quello di sorridere di fronte alla sua reazione causata dal “falso” pianto di Drusilla che al contrario dovrebbe piangere per lui, permette di individuare la contraddizione sociale e la frustrazione individuale. Nell'informazione implicita riferita al travestimento, si sottende tale atto come l'unica alternativa possibile alla rovina, secondo la prospettiva di Otto. Da un punto di vista metalinguistico, il verbo “play” riconduce alla rappresentazione teatrale, intesa come ancora di salvezza in un'atmosfera di passaggio e di crisi e in un mondo in cui i personaggi come Otto devono soffrire a causa dell'irruenza del cambiamento. La tragicità delle parole di Otto, proprio in questa battuta riferita a un'assurda crisi di pianto può indurre a ricordare il famoso monologo di Amleto, in cui, l'eroe tragico si domanda come è possibile che un attore, interpretando Ecuba, sia in grado di piangere lacrime vere a differenza della madre, Gertrude, che nella vita reale non ha versato una lacrima per la morte del padre.

(...)Tears in his eyes, distraction in his aspect,
a broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing!
For Hecuba!
What's Hecuba to him, or he to her,
That he should weep for her?(...)⁶²⁷

Pur non condividendo la statura dell'eroe shakespeariano, Otto, esprime una profonda amarezza degna di una figura tragica. Quando racconta la sua visita alla banca, la sua disperazione diventa lo specchio dei popoli sfruttati e subalterni:

OTTO:

(...) he take me to the door, give me a big smile, and a nod as a bonus, and say, “We hope to hear from you soon” I leave there feeling like a Third world country. (...)

People ain't want these little country shop no more, Franco. Couva been changing right on the edge of the cane fields. Everywhere I looked I should've seem the signs. (...) TIMES SQUARE LEATHER LOUNGE, WE HEEL YOU FAST. So how about OTTO AUTOMATIC CHICKEN?, neon, sign, day and night? (...) meanwhile, the caterpillars tractors from Mongroo Construction eating dirt and shitting cement. I ask you *Quo fucking vadis?*

EUPHONY

Otto, if you say one more bad word, I going inside.⁶²⁸

La rabbia e l'amarezza di Otto trovano sfogo in un linguaggio volgare, in tal senso l'abbassamento del lessico, corrisponde alla sua volontà di ribellarsi, pur sapendo in partenza di dovere subire una sconfitta. Dietro la facciata del personaggio volgare, ottuso e musone, quello di Otto nasconde la tragicità di chi si vede strappare quelle piccole certezze quotidiane che una vita di lavoro gli aveva regalato. Ma tale senso tragico non coinvolge solo Otto. Come già indicato in altri punti, il personaggio di Limer appare ambivalente e complesso. Anch'egli nasconde una profondità che nasce dalla sua

⁶²⁶Cfr. nota 43.

⁶²⁷William Shakespeare, *Hamlet*, atto II, scena II, in William Farnham (a cura di), *The Pelican Shakespeare*, Penguin Books, 1970, p. 85.

⁶²⁸Derek Walcott, *Beef, No Chicken*, op. cit. p. 125.

consapevolezza dell'imminente cambiamento. Spesso tutto ciò è visibile nel marcato contrasto reso dalla sua gestualità e dalla profondità delle sue parole, in particolare nelle canzoni:

LIMER

(drinks coffee, exhales loudly)

You know, I ain't know where my inspiration does come from. Hear this:

This morning as usual I wake up sad.

I was worried about the future of Trinidad.

But upon drinking my first coffee

my attitude to Trinidad changed immediately...

for Couva in the morning is a blessed sight,

the cane fields waving in the early-morning light,

is a beautiful benediction, but now there's the danger

on account of the presence of a Mysterious Stranger...

(Slapping his body)

Pencil, pencil, I need pencil and paper to write it, quick!⁶²⁹

Nei versi in rima di Limer è possibile intuire la voce dell'autore e la sua immancabile ispirazione generata dal paesaggio tropicale, come fonte di “benedizione” di tutte le preoccupazioni. Tuttavia la canzone elabora anche ironicamente la presenza dello “straniero misterioso” come simbolo non tanto della cultura locale ma della presenza “straniera” che incombe sulla bellezza dell'ambiente naturale di Couva. Come Limer, anche un altro personaggio centrale dell'opera, appare in bilico tra due mondi. Franco è l'incarnazione della cultura “ufficiale”, del linguaggio corretto, ma è anche disposto a accettare la trasformazione; egli mostra una costante attenzione per la lingua e per la cultura, e la sua posizione è avvertita come ambigua, contesa tra due diverse tendenze quella purista, concentrata sulla correttezza linguistica e sull'erudizione, e quella generata del fascino della tecnologia. Gli scambi di battute con Euphony non mancano di toni comici e umoristici e più volte permettono di vedere il personaggio in base a diverse prospettive. I personaggi non sono mai statici, ma ritratti in sintonia con il loro mondo, in continua evoluzione. Significativo, da questo punto di vista è il monologo di Euphony, in cui si percepisce la punta di sofferenza interiore, causata dal senso di nostalgia per un mondo che confluisce unicamente nella dimensione della memoria.

4.1.2iv Neo-imperialismo globale: i media nello spazio scenico

La realtà frantumata, il caos-mondo che emerge dall'opera è dato dallo scontro tra due universi: quello della tradizione e quello della modernità rappresentato dai media, dall'industria del fast-food e dall'autostrada che deturperà il bellissimo paesaggio di Couva. La necessità di rappresentare un mondo caotico si riflette nella struttura e nella rappresentazione dell'opera.

L'intento di Walcott non è stato solo quello di creare e rappresentare una commedia ibrida e ambigua, giocata sulle incomprensioni linguistiche e sulla doppia valenza di personaggi comici e umoristici allo scopo di riflettere e fare riflettere sullo scontro di due mondi come quello della tradizione locale e quello della tecnologia e dei media. Esempio in questo senso rimane sempre la figura di Euphony incapace di usare il registratore di cassa -- il nuovo altare della nascente civiltà -- simbolo di una cultura del denaro in opposizione a quella della magia e dei riti a cui la donna sente ancora di appartenere.

⁶²⁹*Ibid.* p. 118.

Il linguaggio e la struttura scenica del testo della commedia confermano infatti un'altra volontà di Walcott: quella di inscenare le modalità espressive della televisione nel teatro. Tutto ciò che è stato in parte analizzato fino a questo momento vuole riflettere il linguaggio televisivo, quello degli spot pubblicitari, volutamente intenso, efficace e pieno di doppi sensi o quello più superficiale e tipicizzato delle soap operas. Molto spesso le battute ricalcano anche gli stereotipati linguistici della televisione, caratterizzati dall'assenza di toni poetici, spesso volgari, accompagnati da oggetti che funzionano come referente sia del linguaggio stesso, che dell'immagine. I repentini cambi e colpi di scena, il dinamismo, la tecnica del montaggio hanno lo scopo di avvicinare la messa in scena della commedia alle modalità espressive della televisione.

L'esempio più significativo è rappresentato dalla scena in cui Cedric, Drusilla e la loro troupe televisiva registrano uno spot pubblicitario dentro il locale di Otto:

DRUSILLA

Okay, let's set up quickly. Step aside, Mr. Franco. Why'n't we put the camera over here, kill the overhead light, gel the spot surprise pink.

(OTTO enters)

This is Drusilla? Where you get the accent?

(...)

This girl is pure Yankee, you hear her?

(...)

DRUSILLA

(Confronts OTTO)

You are going to damned well up and go behind that counter and wave this damned can of brake fluid, and look the happiest you ever looked, and grin the widest grin you ever grinned in your life, buddy, unless you want to go under the collapse, unless you want the future to whiz down that highway and leave you high and dry on the side of the road you better do it. Smile, Uncle. (...)

OTTO

Smile? The damned highway right outside my door now. Smile? (...)

CEDRIC

Terrific!

FRANCO

No, Otto. Like this! (Moves to the spot, reads the script, waves at the camera)

Hello, folks. Helllllllllooooooh!⁶³⁰

Il tentativo di rappresentare l'integrazione tra teatro e televisione afferma la traccia tematica individuata nell'opera come la prepotenza dei media -- simbolo del progresso -- sulla cultura locale. Tale tentativo rivela anche il timore dell'imminente sopravvento di una cultura totalmente basata sull'azione mediatica e visuale, opposta al linguaggio e alla comunicazione teatrale. Tuttavia la sensibilità di Walcott si evidenzia sempre in una volontà di integrazione. Il sincretismo del suo teatro prevede anche la possibilità di integrare e quindi di discutere il rapporto tra la comunicazione mediatica e quella più "classica" affidata al teatro e come questa relazione possa essere oggetto di proposte artistiche. Attraverso il personaggio di Drusilla, Walcott mostra come l'effetto della televisione agisce sulla creazione della personalità. L'idea si pone in linea con i concetti esposti da Félix Guattari, a proposito del rapporto tra il potere mediatico e la creazione di spazi "fittizi", spesso inesistenti, ma più reali della realtà stessa. Elaborando questi concetti a proposito della rappresentazione televisiva della Guerra del Golfo, Guattari ha affermato che lo spettatore televisivo è un agente attivo più che un consumatore, un creatore della propria individualità, basata sulla rifrazione stessa del pubblico e dei flussi di stereotipi

⁶³⁰*Ibid.* pp. 182-183-184.

che compongono le diverse possibilità affidate al mezzo televisivo di produrre dei nuovi “sé”. La critica di Guattari si concentra sulla potenza mediatica volta a creare realtà distorte e manipolate, concentrate sull'immagine e non sul significato. In questo modo il telespettatore percepisce una “realtà” che gli permette di determinare sé stesso, la propria personalità anche se solo in maniera falsa e superficiale.⁶³¹ Questo concetto si collega nuovamente con le teorie di Jean Baudrillard, in particolare con la nozione di “simulacro”anticipatore della realtà.⁶³² Secondo l'idea del filosofo francese, il reale è infatti inesistente in quanto sostituito da simboli e segni, matrici e memorie, che anticipano quanto percepito come “reale”. Nell'opera walcottiana in esame, l'autore sembra sottolineare la stessa inconsistenza del rapporto tra il reale e il simulacro nello spazio scenico.

La critica di Walcott si affida quindi allo spazio teatrale, per dimostrare da un lato come i personaggi dell'isola vivono lo scontro provocato dal neo-imperialismo tra esperienza locale e immagine imposta, come osservano Gilbert e Thompkins, ma anche per pensare di discutere sulle possibili conseguenze e soluzioni derivanti da questo “gap”. E' innegabile quanto osservano le autrici di *Post-colonial drama*, che l'opera di Walcott esprime l'urgenza di mettere in luce i problemi derivanti dalla creazione di nuove forme di colonialismo e di rappresentare quei personaggi che

having sold out to capitalism are reduced to media images of themselves.⁶³³

E' anche vero che in quest'opera esemplifica il sincretismo dell'autore che attingendo al linguaggio mediatico riesce ad esprimere in maniera più efficace i propri contenuti. L'aspetto televisivo dell'opera teatrale agisce quindi non solo come critica del travolgente progresso che deturpa la natura dei Caraibi, ma anche come strumento comunicativo e rappresentativo della stessa vicenda. Come anticipato, l'opera presenta scontri e incontri. La scena conclusiva non è solo la rappresentazione della critica alla violenta imposizione culturale dell'America, ma anche la rappresentazione dello spazio scenico teatrale concepito come incontro caotico di diversi mondi della comunicazione. La confusione dell'ultima scena è ancora la rappresentazione di un caos-mondo di relazione, e anche la creazione di un nuovo sincretismo comunicativo. E' uno spazio d'incontro in cui i personaggi possono avere scelto di “vendersi” al mondo mediatico e capitalistico, ma che, forse non avendo altra scelta, sfruttano tali mondi per riproporre la propria individualità e la propria diversità. Se il teatro può giungere a sfruttare le modalità di rappresentazione e di comunicazione generalmente affidate agli spazi della televisione, così i soggetti neo-colonizzati possono manipolare i nuovi linguaggi a loro imposti. E' infatti ciò che determina l'ultima scena dell'opera: uno spazio totalmente sincretico dato dall'unione tra il linguaggio scenico del teatro e del set televisivo, ma è anche quello che definisce un ipotetico teatro di comunicazione, che sebbene sia conflittuale, banale e caotico, pone il piccolo mondo dell'isola al centro del mondo:

One corner of the parlour becomes a small TV set, with a news desk and a map showing Trinidad as the centre of the world. CEDRIC in a suit; DRUSILLA; SUMITRA in a sari. Lights.

CEDRIC

Good evening, This is the Six o'clock news. Cedric Hart reporting. Drusilla?

Drusilla

⁶³¹Le idee di Guattari sono desunte partendo dalla lettura di un articolo di Angela Melitopoulos “Before the Representation Video Images as Agents in *Passing Drama* and *TIMESCAPES*”, pubblicato on-line su www.republicart.net, (visionato il 13.10.2008) e in “This is the Fourth World War: The *Der Spiegel* Interview with Jean Baudrillard” in *International Journal of Baudrillard Studies*, Vol. 1, No. 1, gennaio 2004.

⁶³²Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura*, 1977-78, Cappelli, Bologna, 1981, *Simulacres et simulation*, Galiée, Parigi, 1980.

⁶³³H. Gilbert e J. Tompkins *Post-colonial Drama*, op. cit., p. 282.

Two Couvans – sorry, that should be Cubans- have returned from Havana on the grounds that the food there did not agree with them (...) Cedric?⁶³⁴

Tutta la scena riprende il ritmo della trasmissione televisiva dove Franco appare come inviato speciale, intento a realizzare un servizio sulla nuova autostrada, mentre Sumitra annuncia la candidatura di Otto come sindaco di Couva. Lo spazio della scena teatrale, tra ironia e realismo, sancisce la definitiva trasformazione dell'isola, la sua modernizzazione, la sua nuova centralità nel mondo, la creazione di un luogo sincretico dove tutto è possibile e dove l'immagine mediatica convive con il calypso di Limer, che chiude la scena, mentre il televisore di Deacon, che ricordiamo, stava guardando i personaggi sulla scena, scoppia come una bomba. L'ultima scena di *Beef, No Chicken* è determinata dal caos, dall'essenza del sincretismo culturale come lo definisce Julio Cesar Monteiro Martins, riportato nel volume di Gnisci:

Il sincretismo (...) è diventato la filosofia pratica e nuova dell'umano che verrà in tutti i mondi. E' la grande libertà del Carnevale brasiliano, in cui il mascheramento è anche gioioso svestimento e apertura di tutti verso tutti, dentro la musica. Sincretismo significa stare con gli altri nella massima apertura della presenza e della contaminazione quotidiana. Vuol dire scegliere nei caratteri degli altri e delle altre culture, senza timore di perdere la propria identità (...)⁶³⁵

4.1.3 *The Last Carnival*

The Last Carnival è stato prodotto per la prima volta dalla Warwick Productions al Government Training Center di Port of Spain Trinidad, il 1 Luglio 1982, sotto la regia di Derek Walcott; l'anno successivo è stata rappresentato dal The Group Theatre Company, di Washington, sotto la regia di Reuben Sierra.

Il primo atto si apre con una scena ambientata nel 1948, nella zona portuale di Port of Spain, dove Victor De La Fontaine, pittore creolo, e il fratello Oswald, entrambi proprietari di una piantagione di cacao, accolgono Agatha Willett, la nuova governante inglese.

Nella seconda scena, sette mesi dopo, nella piantagione di Santa Rosa, Victor sta dipingendo un quadro su cui compaiono Miss Willett e il paesaggio circostante. Mentre l'uomo dipinge, Agatha lo interroga sulle ragioni dell'estenuante lavoro femminile nella tenuta, fatto di cui Victor pare essere del tutto ignaro. Continua a discorrere di quadri e di artisti (Victor ama gli impressionisti e ha una particolare adorazione per Watteau), mostrandole così il suo quadro prediletto, *Embarcation pour Cythère* di Watteau: la distanza tra i due personaggi è evidente, nel senso che mentre Victor continua a elencare le bellezze dell'arte di Watteau, Agatha pare essere più preoccupata dallo sfruttamento della manodopera. La scena successiva ha come nucleo centrale la rappresentazione della piccola rivoluzione che sta realizzando Agatha; Jean, la cameriera, ha avuto il permesso dalla donna inglese di rivolgersi a lei con il suo nome di battesimo, mentre i neri della piantagione sono istruiti sui loro diritti e sulla storia dell'imperio britannico. Oswald accusa Agatha di essere una "fragrant Communist", mentre la donna, bevendo del gin, gli assicura di non essere né comunista, né socialista, ma di avere solo dentro di sé il ricordo dei bombardamenti, e di essere consapevole che è solo la povera gente, gli operai o i contadini, a subire le conseguenze di guerre e di altri sconvolgimenti politici. Il trauma della guerra compare come un *leitmotiv* già dalle prime battute dell'inglese:

in the war, you know,
when the buzz bombs started, and we were evacuated,

⁶³⁴Derek Walcott, *Beef, No Chicken*, op. cit. p. 206.

⁶³⁵Armando Gnisci, *Una storia diversa*, op. cit. , pp. 111-112.

and they carted us off to some bleak town in Wales,
i looked forward to a good cup of powdered cocoa.
Just think of it. It might have come from here...
(...)
The war's over,
But I still get nightmares over the buzz bombs. (...)⁶³⁶

Agatha è anche consapevole di appartenere a un paese che ha colonizzato mezzo pianeta:

(...)I'd spin the globe at school, in geography;
there was red for the empire- the whole universe
looked like it had scarlet fever- red for the colonies,
orange for the Dominions, one-seventh of the world...
(...).Why not offer your labourers
a share in the estate?⁶³⁷

Così la donna, reduce dalla distruzione dell'impero coloniale e consapevole dell'effetto devastante del potere capitalista, propone a Oswald un modello imprenditoriale pseudo-cooperativistico, dove i braccianti possono prendere parte alle decisioni imprenditoriali. La risposta dell'uomo è significativa:

Listen Miss Joan Of Arc of the cocoa trees
Miss Willett, the missionary, knee-deep in pig shit,
Miss Willett teaching little black pickneys self- reliance,
Miss Willett dancing the cocoa like she crazy
But Miss Willett after a sweaty day with the natives
climbing into a mahogany four-poster and reading
Marx by an antique lamp, glowing after her hot bath
in her porcelain tub...They need protection
from your third class remorse.⁶³⁸

Utilizzando un linguaggio crudo e disincantato, Oswald mette in luce la contraddizione di molti inglesi come Agatha, che, sentendosi in colpa per il passato di colonizzatori, cercano di diffondere idee progressiste, senza rinunciare ai loro "bisogni" borghesi. Tuttavia, la Willett non appartiene alla classe dominante inglese; proviene infatti da una famiglia di origini semplici, come sottolineò nell'atelier di Victor: I'm just a Cockney bint from Putney, sir...⁶³⁹

Nonostante ciò, Agatha confessa a Oswald di essere intenzionata ad continuare il suo impegno sociale verso i nativi. Oswald controbatte dicendole che non sa niente di come si gestisce una piantagione, né della storia di Trinidad e che non ha il diritto di dire ai servitori come devono comportarsi o di sconvolgere le loro regole. Poi alludendo alla possibilità di sposarsi con Victor, Agatha provoca un'ulteriore sfogo di rabbia da parte di Oswald che non esita a definirla nuovamente "communist". La quarta scena prevede un ulteriore passaggio temporale: l'indomani, Agatha, si dirige nelle stanze dei servitori istruendoli sui nuovi comportamenti da adottare: eliminare la divisa di Jean, e insegnare a George, il vecchio maggiordomo, a non picchiare il nipote, Sydney, anche se considerato un piccolo

⁶³⁶Derek Walcott, *The Last Carnival*, in *Three Plays*, op. cit., pp. 6, 26.

⁶³⁷*Ibid.* cit., p. 27.

⁶³⁸*Ibid.* p. 30.

⁶³⁹*Ibid.* p. 20.

"rebel", in quanto se ne è andato a cavallo senza il suo permesso. Agatha cerca di convincerlo del contrario, mentre George ironicamente sottolinea:

We used to beating./we come from a long history of beating...

.....The white English lady come down from the house and making ME I doing wrong. Now I don't go to England and tell them how to bring up their children....!⁶⁴⁰

Se l'inizio dell'opera si concentra sulle frustrazioni di Agatha Willet, come personificazione della colonizzazione e con essa il suo inutile tentativo di redimere il suo passato, la scena successiva approfondisce il conflitto interiore di Victor. Dal litigio tra Agatha e Oswald è trascorso un mese e tutti i personaggi sono pronti in maschera per celebrare il carnevale: Oswald mascherato da Toulouse-Lautrec, è impegnato a dare le ultime istruzioni e raccomandazioni per la festa, Agatha, travestita da Jane Avril, chiede di Victor, che giunge poco dopo vestito da Watteau.

L'atmosfera della festa del Carnevale si intreccia, nel testo, come un *play-within-the play*, in cui si verifica un drammatico scontro tra Agatha e Victor, punto di partenza di una profonda invettiva contro la volgarità del Carnevale e la manipolazione dello spettacolo da lui stesso ideato. Mentre provano lo spettacolo,

VICTOR *kisses* AGATHA, then pushes her onstage. OSWALD is already on. The lights dim. Behind the translucent panels, in silhouette, are the profiles of Lautrec and Jane Avril, lit by the lamps. A shadow play. OSWALD's voice, after a while reciting. *Laughter begins(...)*laughter, screams, as the stage appears to turn and we see AGATHA, as Jane Avril, crossing the stage. OSWALD, as Lautrec, has his head buried under her skirts. Screams, applause. (...)Victor returns, pulling Agatha by the hair, OSWALD close behind them.

VICTOR

You bitch! You vulgar little Cockney bitch!(...)
Anything you see worthwhile
you think is your duty to coarsen and vulgarize,
or jeer it to shreds, to creolize quality,
and not recognize it. (...) ⁶⁴¹

Mentre Victor continua a negare l'identità ibrida, (sua stessa condizione), giungendo a definire Agatha una sua proprietà, la donna minaccia di andarsene. Victor la accusa di essere un "nulla" e, salendo sul palcoscenico allestito per la pantomima, si autoproclama l'unico vero uomo, l'artista, il genio detentore di una rara ed elegante forma d'arte, emulando il pittore francese Watteau:

(...) You see before you Monsieur Antoine Watteau,
you will swill the vintage of French art
in your fat cheeks and spew it on my works!
My genius! Who can't stop smiling behind my back.
You crudities disgust me, do you hear me?
You who came to this paradise, this Cythera,
and with your Calypsos turn into swine!
This is your last Carnival! You hear me? Music! Music!
This is you last Carnival at Santa Rosa!⁶⁴²

La reazione di Victor conferma un quadro che andava delineandosi sin dall'inizio dell'opera: Victor De La Fontaine è un imitatore. La sua arte -- come si analizzerà meglio in seguito -- è una semplice copia,

⁶⁴⁰*Ibid.* p. 38.

⁶⁴¹*Ibid.* p. 44.

⁶⁴²*Ibid.* p. 49.

che non si adatta al mondo che lo circonda. Chiuso nella sua volontà di emulare l'artista del rococò francese, Victor rifiuta la contaminazione e il cambiamento.

Con l'ultima scena dell'atto si passa al 31 agosto 1962, giorno dell'indipendenza. Victor osserva ironicamente che è giunta la fine della dominazione inglese:

end of colonialism. And the happy natives are playing a cricket match. Invented in England. (...) have a glass of white wine to that. Invented in France.⁶⁴³

In realtà Victor afferma che esiste ancora il controllo della vecchia madrepatria sulla vita delle ex-colonie ed esprime tuttora l'antico risentimento e senso d'inferiorità che prova nei confronti dell'Europa; all'arrivo di Agatha, aveva espresso il suo sentimento d'odio verso i colonizzatori europei:

We're French, but we abhor the bloody French.
It's hatred of the colonial for the metropole.⁶⁴⁴

Victor riconosce il loro ineluttabile destino di "colonials", rimpiange la sua mancanza di talento e il fatto che sia adulato solo per denaro. A riprova di quanto afferma l'atto si chiude con l'inno della Gran Bretagna.

La prima scena del secondo atto si svolge nel febbraio 1970 e riproduce il soggiorno dove si trovano George, e un giornalista del *Guardian*, Brown, in attesa di parlare con Oswald e Agatha. George parla al giornalista di suo nipote che si è unito ad un gruppo rivoluzionario, da lui definito "Black Power stupidity"⁶⁴⁵; intanto Brown, osservando la copia di Watteau incompleta, *Embarcation*, chiede a George se il quadro è stato realizzato da Victor. George risponde:

Yes. That's how he waste his life. Doing that.⁶⁴⁶

L'incontro con il giornalista agisce come pausa di riflessione su due aspetti centrali dell'opera: in quest'occasione, infatti, tutti personaggi si riuniscono sulla scena e ricordando Victor e la sua arte emulativa, parlano della situazione politica-sociale di Trinidad. Il ricordo dell'uomo che amava emulare Watteau si mescola con il presente di violenza e morte. Mentre, George rimpiange la scomparsa di Victor, considerato da sempre come un figlio, Clodia, la figlia dell'artista, racconta la storia della sua famiglia di come sia stata "costruita dal cacao"⁶⁴⁷, e del suo bisnonno che comprò il titolo nobiliare "De La Fontaine" e di come tutto sia in realtà un'imitazione. Mentre i ricordi della ragazza vanno dal suicidio del padre al suo costume di Carnevale, quello di Watteau, e al fatto che firmava i suoi quadri con il nome dell'artista francese, Oswald descrive la guerriglia tra gli ufficiali ribelli e la milizia regolare, lamentando che il potere alla popolazione di colore ha causato un inaridimento dei valori spirituali. Brown riconosce che la protesta poteva avere dei fondamenti giusti ma si sta trasformando in un "altro Carnevale", dove le vittime sono i giovani, uccisi tra i ribelli scappati sulle colline, (tema che Walcott riproporrà in *Remembrance*). Il senso del dialogo dei personaggi presenti sulla scena pare incentrarsi sul rapporto tra "imitazione" (rappresentato dal ricordo di Victor) e la spinta rivoluzionaria che anima l'isola, percepita come inutile, e difficilmente distinguibile dal Carnevale:

⁶⁴³*Ibid.* p. 49.

⁶⁴⁴*Ibid.* p. 10.

⁶⁴⁵*Ibid.* p. 54.

⁶⁴⁶*Ibid.* p. 54.

⁶⁴⁷*Ibid.* p.56.

AGATHA

.....
If they're allowing carnival to continue,
How can they tell the guerillas from the soldiers?⁶⁴⁸

La voce di Agatha suona dissonante rispetto all'amarezza che traspare dai *De La Fontaine*: mentre la donna inglese, menzionando l'ibridismo etnico dell'isola, adduce al caso di Jean Beuxchamps, ex cameriera della casa, diventata ora membro del partito e ministro, Oswald controbatte, affermando che il problema degli scontri non è legato all'etnia, bensì all'economia e al denaro.

Osservando i quadri di Victor, Oswald pensa e ricorda affettuosamente il fratello, definendosi orgoglioso per i suoi sforzi artistici. Ancora una volta il ricordo di Victor cozza con il presente, rappresentato dall'entrata in scena di Jean Beuxchamps, prototipo dell'arrampicatrice sociale, che nonostante il potere raggiunto, ha mantenuto la semplicità linguistica e culturale del suo strato sociale di origine. Dichiarando la sua posizione di membro del governo verso i ribelli, afferma cinicamente:

My attitude to them so-called guerrillas simple.
They shoot, we shoot. They stop shooting, we stop.⁶⁴⁹

Sempre più affascinato dalla copia di Watteau, Brown chiede ai figli di Victor di continuare a parlargli del padre. Interessante è il monologo del ragazzo, in cui afferma di odiare tutto ciò che è legato alla Francia, nonostante il padre – anche in contraddizione con quanto affermava – cercasse di trasmettere sia a lui che alla sorella l'amore per gli usi e i costumi francesi:

TONY

(...)I hate French...The French are shitty colonizers: They create this longing for the metropole in their colonials. But what's worse is that they also create this longing for paradise in *their* metropole.....the way they fucked up Indochina, Algeria; Tahiti; Martinique, Africa, their whole empire, and that's their other deceit, that never called it empire like the British; they call it simply an extension of the metropole, which was a lie.⁶⁵⁰

Parlando del padre, Tony riconosce che la sua vita era un delirio dettato dall'imitazione.

Nella seconda scena si acutizza la percezione della violenza nell'isola, attraverso il personaggio di Sydney, il quale confessa di essere seguito dalla milizia, nonostante abbia tentato di mimetizzarsi tra la folla che sta festeggiando il carnevale. Da questa osservazione è facile intuire il binomio imitazione artistica e imitazione rivoluzionaria, confermando la battuta precedente di Clodia sulla realtà percepita come imitazione. L'inconsistenza della spinta rivoluzionaria (tema già discusso nel capitolo precedente) è rafforzato dall'atteggiamento del ragazzo: ferito e deluso, ritiene Agatha responsabile del suo fallimento personale, avendogli mostrato un'ideale di libertà falso, che egli stesso non può raggiungere:

SYDNEY

(...) The first time she put me on her trembling knees driving up from the dock, and I could smell her flesh, she smelt foreign, like England. She still as foreign now, twenty years later. And she can put new children on her knees and tell them they must be strong and independent. And she meant it then. But you see, Time does have a way. People does think they

⁶⁴⁸*Ibid.* p

⁶⁴⁹*Ibid.* p. 67.

⁶⁵⁰*Ibid.* p. 73.

change , But Time can't change them. She should have leave that little black boy alone. She shouldn't have shown him a place he couldn't reach. (...) ⁶⁵¹

Giunta sulla scena, Clodia lo aiuta a fuggire, accompagnandolo alla scuderia, mentre George affranto, esprime tutto il suo dolore, in quanto sa che quella sarà l'ultima cavalcata del nipote.

Nella terza scena Agatha, coadiuvata da Jean, chiede a Clodia di lasciare perdere il Carnevale a causa delle imminenti tragedie: la tenuta di Santa Rosa è stata incendiata e Sydney è in serio pericolo.

AGATHA

(...) Are you going to put that silly costume on?

CLODIA

I'm a Trinidadian; Aggie. ⁶⁵²

Agatha le urla che è meglio partire, lasciare i Caraibi prima che tutta quello che sta succedendo divida la famiglia per sempre: Clodia non capisce in quanto Agatha è rimasta nell'isola caraibica ed è cambiata, anzi ha cambiato tutta la gente del luogo - l'esempio più rilevante è Jean. Agatha ne è consapevole, sottolinea infatti: Jean is my work: I take great pride in her.. ⁶⁵³

Clodia, amareggiata, le rinfaccia di essere stata un'opportunist, di avere sfruttato le ricchezze di famiglia in virtù della sua superiorità da inglese. Il disagio di Clodia si inserisce nel senso di perdita espresso da Oswald, giunto in scena per confermare la distruzione della tenuta.

L'atmosfera è carica di tensione, espressa dal silenzio della stanza contrapposto alla musica, in lontananza, del rullo dei tamburi. Nella scena priva di movimento, Tony riconosce la stessa staticità dei quadri del padre. I personaggi sembrano così avere perso ogni carica vitale, la loro identità è confusa nel tentativo di essere diversi da sé stessi, fuggendo al proprio mondo:

TONY

(...) Now, with this light like the fire, orange, and silks, the sunset, I see the moment of stillness Victor wanted. Because here we are, we can't move. Just like these people in the painting. Motionless... ⁶⁵⁴

Seguendo le regole del copione, i personaggi si apprestano a festeggiare il Carnevale, e mentre tristemente si avviano, compare in scena il maggiore dell'esercito per restituire il loro cavallo, annunciando che l'uomo che lo cavalcava è stato ucciso. Consiglia anche ad Agatha di recarsi all'ambasciata britannica poiché i civili inglesi potrebbero essere evacuati.

Agatha si sente tremendamente in colpa per la morte di Sydney, mentre il silenzio di George esprime meglio il suo dolore:

GEORGE

What words you want me to speak? You know these words?

“So I returned and considered all the oppressions
that are done under the sun; and, behold the tears
of such as were oppressed, and they had no comforter,
and, on the side of their oppressors there was power,
but they had non comforter..(...)

⁶⁵¹ *Ibid.* p. 78.

⁶⁵² *Ibid.* p. 87.

⁶⁵³ *Ibid.* p. 89.

⁶⁵⁴ *Ibid.* p. 91

wherefore I praised the dead which are already dead,
More that the living which are yet alive..."
what words could I speak could match that, Miss Aggie?
Now tell me what you want. I making supper. ⁶⁵⁵

Le parole di George, citando la Sacre Scrittura, esprimono il senso di impotenza di fronte al potere e all'oppressione, tracce indelebili dell'umanità. Il dolore non permette parole, ma solo i gesti rivolti a seguire il proprio destino, come è quello del fedele servitore, fedele al suo ruolo di schiavo, sofferente e silenzioso, così come Agatha è destinata a rintracciare il ruolo di dominatrice, pari ai suoi antenati britannici.

Nella scena conclusiva, la scenografia riproduce il porto al tramonto. L'isola è dominata dalla violenza e dalla guerriglia urbana. Clodia è seduta accanto ad una scritta: TRINIDAD AND TOBAGO CUSTOMS- NO TRESPASSING. ⁶⁵⁶

Lo spazio in cui Clodia si ritrova pare ricondurre la scena al giorno in cui Agatha giunse a Trinidad. Ella stessa ricorda il suo arrivo, ma le sue parole indicano che il suo sarà un percorso contrario rispetto a quello di Agatha, la donna inglese che fuggì al suo mondo per ritrovarlo nell'uomo caraibico, Victor, anch'egli incapace di accettare il suo.

CLODIA

(...) I don't want to end like her. She waited like this, you see? Twenty years ago And she kept waiting(...) she waited like this till Victor came. (...) she was happy waiting till Victor came. (...) ⁶⁵⁷

4.1.3.i Carnevale e ricerca d'identità

Tra le tante figure che animano l'opera spicca l'emblematico Victor De La Fontaine e il suo ambiguo rapporto con l'atmosfera carnevalesca. Victor rappresenta una classe aristocratica destinata a soccombere nel paesaggio sociale caraibico, come risulta evidente dallo sviluppo della vicenda. Sin dall'inizio appare distaccato dal mondo che lo circonda, quasi incurante di quanto si svolge attorno a lui. Apparentemente raffinato, ama emulare l'opera di un noto pittore francese, Watteau e la rappresentazione "mascherata" dei suoi quadri. L'ampio riferimento all'opera di uno dei più grandi pittori del rococò francese, assume una duplice valenza. Da un lato, permette una chiara identificazione del personaggio di Victor, la cui arte pittorica è un'emulazione di un pittore raffinato che amava rappresentare l'atmosfera dell'aristocrazia francese. I suoi quadri sono infatti riconosciuti come espressione di una ricorrente tendenza tematica, la "festa galante", che ritrae il mondo della nobiltà e delle sue frivole occupazioni quotidiane. In questo senso, e dall'altro lato, il personaggio di Victor assume una valenza ancora più irrealistica e distante, inserito in una realtà avulsa dal mondo che lo circonda per proiettarsi nella dimensione della rappresentazione iconografica. Il riferimento specifico all'opera *Embarcation pour Cythere*, amplifica il senso d'isolamento in cui si trova Victor. Il quadro infatti rappresenta un gruppo di aristocratici in procinto di imbarcarsi per raggiungere un'isola – Cithera – luogo mitico e utopistico, considerato infatti un paradiso irraggiungibile. L'isola implicita nel quadro di Watteau, non rappresenta la concretezza spaziale dell'isola caraibica in cui vivono Victor e la sua famiglia, caratterizzata da mutamenti sociali e politici, bensì un luogo interiore e spirituale a cui Victor

⁶⁵⁵*Ibid.* p.100.

⁶⁵⁶*Ibid.* p. 100.

⁶⁵⁷*Ibid.* p. 101.

vorrebbe arrivare senza mai riuscirvi. La “mimicry” di Victor, infatti, non gli permette di essere un vero artista, bensì di tendere costantemente a tale condizione, rafforzando il suo profondo senso di fallimento. Altro aspetto importante contenuto nel quadro di Watteau è il riferimento al divario tra arte e vita. I quadri di Watteau sono infatti la rappresentazione della rappresentazione: la festa, il teatro – grazie anche alle riproduzioni dei personaggi della Commedia dell’Arte - . Nell’opera di Walcott, i personaggi, ad un certo punto dell'intreccio come osserva il figlio di Victor, assomigliano a figure dipinte, sono irreali e statiche. In tal modo, il personaggio che non riesce a distaccare la propria vita dall’arte come pura imitazione, è destinato a soccombere.

In Victor si cela la doppia dinamica dell'artista che, imitando, senza rapportarsi al suo mondo, inevitabilmente fallisce. L'imitazione di Victor è multipla: si struttura attraverso la copia di opere altrui, e attraverso il mascheramento carnevalesco dell'artista. In questo senso Victor appare sdoppiato e completamente propenso a frantumare la propria identità in un falso specchio, in un'immagine speculare vuota e fittizia. Per questo motivo la sua lacerazione interiore non lo conduce ad una ricostruzione del sé, o ad un riconoscimento di una via da perseguire, in quanto il suo io è stato completamente distrutto. L'ossessione per il mascheramento che pervade l'atmosfera dell'opera e che – come visto- coinvolge anche altri personaggi, in Victor si traduce in autodistruzione. L'imitazione fine a sé stessa si rivela unicamente nel suo esito fallimentare. Victor vive in un mondo fittizio, fatto di un'arte che non gli appartiene; il suo atteggiamento rivela una schizofrenia patologica ben diversa da quella forza creativa dettata dalla cultura ibrida dei Caraibi. Victor, sempre elegante nei modi e nel linguaggio, scopre alla fine del suo percorso, l'inutilità e la vacuità dei suoi sforzi artistici. In dettaglio compaiono tre momenti emblematici del percorso di Victor: il primo riguarda la sua iniziale attrazione per la donna inglese, Agatha, che come egli stesso afferma, assomiglia a una delle “pastorelle” di Watteau. Il suo interesse per la donna rimane circoscritto alla sua “mimicry”. Nel confronto tra Agatha e Victor, nella seconda scena, si rende esplicito il legame tra l'attività pittorica di Victor e il fascino che Agatha esercita su di lui. E' possibile intravedere come la tendenza di Victor sia quella di “manipolare” la donna, e di scolpire la sua personalità a suo piacimento, come un'artista che distorce la realtà per creare un'immagine gradita. Agatha diventa l'oggetto con cui Victor pensa di creare la sua arte. La rivelazione della scena è il quadro di Watteau, un'immagine che stride con quanto circonda lo studio in cui si trovano i personaggi. Il canto delle donne che lavorano nei campi, la realtà che colpisce Agatha, è come completamente cancellata dalla mente di Victor. La sua contraddizione interiore non gli permette di riflettere sul mondo reale, ma di vivere in uno spazio immaginario e per di più falso.

AGATHA

It's Saturday afternoon , why're they still working?

VICTOR

Why're who working?

AGATHA

Those estate women,
the ones in rags working in the cocoa.
They look tired enough to drop.

Victor

Ask Oswald.

(...)

VICTOR

And now ladies and gentlemen, *un moment!*

Un moment, s'il vous plaît!

(he draws the curtains, switches on a projector: Watteau's Embarkation to Cythera.)

I named my son after him; no brush in the world

ever pleated cloth like that, those silks and taffetas.
Those fiery, fading silks, see? He painted
his whole culture as if it were sunset,
because all embarkation is a fantasy. You see
those pilgrims in the painting? They can't move.
It's like some paralysed moment in a carnival.(...) ⁶⁵⁸

Agatha e Victor, senza rendersene conto, sono distanti e isolati l'uno dall'altra, nonostante l'attrazione che caratterizza il loro rapporto. Da parte sua Agatha è incapace di capire l'intento artistico di Victor, il quale a sua volta vive in una dimensione "dislocata". Dall'altra, infatti, Victor non si rende conto delle condizioni sociali delle sue contadine, essendo ossessionato dall'immagine statica e teatrale catturata nella tela di Watteau. Il senso fallimentare della sua arte è già percepita nella stessa scena nel momento in cui Victor afferma *I rarely finish what I start.* ⁶⁵⁹

Il terzo momento significativo del percorso di Victor si delinea nella quinta scena, quando tutti i personaggi si preparano a recitare la rappresentazione diretta da Victor, ispirata al quadro di Watteau, assieme al fratello Oswald. In maniera opposta i due uomini hanno un concetto diverso della festa e del Carnevale. Da un parte Oswald lo concepisce come momento di follia pura e di divertimento sfrenato come vuole la tradizione del Carnevale di Trinidad, dall'altro Victor, come momento di riflessione epifanica, di raccogliemento silenzioso:

OSWALD:

(*Reads*) "What is this sad, dark island? Cythera...." (*Throws book away*) Give art a rest. This ain't theater, is Carnival, Mas! Oh, God. That is the tradition, Victor. (...)

VICTOR

(*picks up the book, dust it off*) It is just a moment. I am only asking for one moment of stillness, one moment of meaning, in all the noise. Two minutes of silence to remind us of our origins. I ask the steel band to stop. ⁶⁶⁰

Nonostante l'impegno di Victor la scena assume tratti diversi e inaspettati, come descritto precedentemente. La reazione di Victor è immediata, e la sua furia evidenzia il suo progressivo e irreversibile isolamento.

Tuttavia Victor non è un personaggio completamente negativo. Nonostante l'aspetto caricaturale di artista fallito, riconosce amaramente e con una certa ironia, alla fine del primo atto e prima della sua definitiva uscita di scena, l'inutilità dei suoi sforzi come pittore:

VICTOR.

(...) I am not an artist but a mortician. I paint all of this, the pasture, the mango trees getting rusty, the church spire, the crickets field, how many times I've painted them, and everything I touch with my brush is born dead! ⁶⁶¹

Sebbene rivolta verso il paesaggio caraibico, la "morte" della sua arte e la sua sterilità sono un'incancellabile conseguenza della sua imitazione, del suo rifiuto di essere sé stesso e del suo complesso di inferiorità più volte esplicitato di fronte a Agatha. La lacerazione di Victor nasce dal semplice fatto che per tutta la vita ha desiderato trovarsi in un luogo e in una cultura diversi dai suoi. La rappresentazione del Carnevale – fortemente diversa da quanto Walcott aveva fatto in *Drums and Colours*, come strumento di narrazione di una nuova prospettiva storica- in quest'opera si riconduce alla

⁶⁵⁸*Ibid.* pp. 15,17.

⁶⁵⁹*Ibid.* p. 18.

⁶⁶⁰*Ibid.* p. 42.

⁶⁶¹*Ibid.* p. 50.

critica ad avvalorare al livello di “arte”, tutto ciò che non appartiene *realmente* al mondo caraibico. A questo punto si rivela necessario, ricordare la polemica tra Walcott e Errol Hill a proposito della rappresentazione del Carnevale in ambito teatrale. Da una parte Hill traduce nel teatro l'esigenza di un'identità nazionale intesa come ripresa della tradizione carnevalesca di Trinidad. Secondo Hill, il Carnevale rappresenta la volontà di costruire un'identità propria caraibica in quanto riflette il passaggio da una cultura “importata”, come quella francese a quella ribaltata degli schiavi neri impiantati nelle isole per lavorare nelle piantagioni. La scena carnevalesca tradizionale ribadisce il conferimento di un'identità culturale che altrimenti sarebbe perduta. Al contrario Walcott, concepisce il Carnevale e lo sfruttamento di esso nel teatro, un atto di “imitazione”. Come riportano Gilbert e Hopkins in *Post-Colonial Drama*. Walcott, ribadisce che il Carnevale è “as meaningless as the art of the actor confined to mimicry”⁶⁶² In tal senso, proprio in questa opera, il Carnevale assume i tratti di una falsa mascherata, non perché simboleggiato da un personaggio come Victor, emulatore sterile di un'arte lontana, ma anche perché, come afferma sempre Walcott, è la rappresentazione stessa del Carnevale che appare come continuazione del dominio culturale coloniale. Al centro della critica di Walcott resta la paura di una strumentalizzazione del Carnevale in senso “turistico e commerciale”; al contrario è necessario una rappresentazione culturalmente autentica del fenomeno. La messa in scena di Walcott della scena carnevalesca ha lo scopo, pertanto, di ribadire la sua posizione critica, ma anche di riconcettualizzare il significato del Carnevale in senso metalinguistico. Anche in questo caso il Carnevale agisce come elemento metateatrale per rappresentare ciò che non può essere rappresentato cioè l'imitazione, la sterile rappresentazione di un mondo distante e alieno. L'“ultimo carnevale”, quale effettivamente è, tra tutte le opere walcottiane, è inteso come la rinuncia a mettere in scena un elemento che nella poetica di Walcott non è rappresentativo del mondo caraibico, ma è costruito ad uso e consumo di un'immagine falsata e dettata da norme neo-imperialiste e capitalistiche. La tendenza a volere omologare un elemento come il Carnevale rappresentativo della cultura caraibica equivale per Walcott allo stesso fallimento di Victor De La Fontaine, causato dalla sua volontà di omologarsi ad una cultura che in realtà non gli appartiene. Il Carnevale appartiene alla cultura dei Caraibi, ma è necessario integrarlo con le sue stesse origini e con le dinamiche che rendono viva tutta l'atmosfera culturale dei Caraibi. Il fenomeno del Carnevale, infatti, non ha radici solo nei movimenti indipendentistici degli ex schiavi colonizzati, ma anche nella stessa cultura europea. Non è un caso se Walcott sceglie un personaggio creolo di origine francese, data la sua volontà di cercare di trasmettere le vere origini del Carnevale; come osservano Gilbert e Hopkins, proprio a Trinidad, il Carnevale veniva festeggiato soprattutto dalle famiglie appartenenti alle classi elevate dei proprietari terrieri francesi.⁶⁶³ Solo più tardi è stato appropriato come festa delle masse, contaminandosi con tradizioni africane. Pertanto il Carnevale di Trinidad è un ibrido di tradizioni europee e africane, a loro volta rimodellate dall'evoluzione storica e sociale delle Antille. Da qui si sviluppa l'immagine del Carnevale come speculare di una cultura complessa e ibrida che necessita di una corrispondente complessità di scelte rappresentative. Il Carnevale di Walcott si trasforma, quindi, in uno spazio scenico di immediato impatto visivo, creato dalla varietà dei costumi di scena e dei molteplici riferimenti culturali d'interazione tra la cultura europea e quella locale; è, inoltre il luogo scenico in cui si incontrano il passato, simboleggiato da Victor, e il presente rappresentato da personaggi come Oswald, Agatha e Jean; infine è lo spazio scenico di incontro di tutte le classi sociali, in quanto tutti – padroni e servitori - partecipano alla messa in scena. Il Carnevale di Walcott non è un'imitazione, ma nella sua complessità,

⁶⁶²Citazione in H. Gilbert e J. Tompkins *Post-Colonial Drama, op. cit.* p. 83.

⁶⁶³*Ibid.* p. 79.

riflette la realtà culturale multiforme e complessa che caratterizza l'isola, con tutte i suoi scontri, le sue contraddizioni e desideri di trovare, come per Clodia, delle nuove vie da esplorare. Il concetto di cultura nei Caraibi è molto più complesso e più ampio e si struttura con l'integrazione di tutti i personaggi, delle loro storie e delle loro relazioni. La cultura caraibica nasce dall'incontro e dalla relazione di personaggi come Agatha e Oswald, rappresentativi di mondi diversi che agiscono sul destino dell'isola. Anche in quest'opera emerge un concetto di cultura basato sulla ricerca e sulla relazione che si concretizza nello spazio – seppure violentato dalla presenza di Agatha – dell'isola. L'immagine conclusiva che ritrae Clodia nel porto è eloquente: la ragazza sembra in procinto di partire, ma resta immobile. La sua scelta rivela lo stesso senso di paralisi che si ritrova nella Eveline joyceana, inesorabilmente ancorata alla sua Dublino. Così, Clodia pare sognare nuove e altri mondi, come il fratello morto Sydney. Tuttavia, proprio come il personaggio dei *Dubliners* non è capace di staccarsi dal suo luogo nativo. Se per Joyce ciò significava rinunciare allo sviluppo interiore, e nel suo caso, a quello artistico, Walcott sa che è solo nella piccola isola nativa che si possono trovare le risposte. E così pare essere per Clodia. Non sappiamo se partirà, alla fine, o rimarrà ma ciò che sappiamo è quanto lei rappresenta: l'anima della cultura dei Caraibi, ibrida e diasporica ma sempre pronta ad accettare ad amare il proprio luogo e il proprio spazio d'origine.

4.1.3ii Lo scontro culturale: imitazione e autenticità, centro e periferia

Si è già detto che vero protagonista dell'opera è il Carnevale. A parte la rilevanza culturale del carnevale di Trinidad e di Tobago, i suoi legami storici con le classi popolari e con la lotta per l'indipendenza politica e l'identità culturale, in questa particolare opera di Walcott, esso assume anche il valore di elemento discorsivo all'interno di una considerazione metalinguistica sul teatro e sull'arte in generale nel mondo caraibico. Il carnevale, la mascherata, l'emulazione di una realtà *altra* rappresentano il rischio in cui può perdersi e annullarsi l'artista caribico, che, come Victor, può rischiare di essere del tutto incapace di trovare la propria autenticità. Il problema rimarrà centrale in quasi tutta la produzione successiva di Walcott e per questo il problema non può essere trattato in maniera esaustiva. Il tema toccato da Walcott è quello cruciale del rapporto tra imitazione e identità.

Ovviamente il Carnevale assume il valore di metafora della lotta dell'indipendenza politica e culturale in particolare in riferimento all'episodio finale che riguarda Sydney, ma al di là di questa interpretazione di facile individuazione, si sottende il rapporto tra cultura e identità, ancora più difficile in un contesto come quello delle Antille dove il **concetto di cultura** è indubbiamente da definire tenendo conto dell'**autenticità** (ricerca delle radici) e **imitazione**.

Quest'opera è caratterizzata da una particolare qualità narrativa, più romanzesca che teatrale. L'autore rappresenta lo scorrere del tempo sulla scena. Il dialogo dei personaggi è ha spesso una funzione narrativa, e oltre agli eventi drammatici l'opera sviluppa concetti, prese di posizione tra i personaggi, sviluppi di personalità. Gli eventi tragici, come la morte di Victor, l'uccisione del giovane Sydney e l'incendio della tenuta sono narrati in terza persona, riportati sempre dall'incessante scambio di battute dei personaggi, e non rappresentati sulla scena. In tal senso l'opera riflette strutturalmente la dicotomia tra "imitazione" e "autenticità": la scena non è sempre autentica in quanto riporta fatti avvenuti precedentemente, in annessi, e non nell'immediato presente della deissi. Quanto vi è di autentico nella rappresentazione teatrale e quanto vi è di riportato nella costruzione del dialogo? L'opera comunica

questo difficile rapporto tra imitazione e autenticità nella sua stessa struttura e così facendo l'autore, porta a riflettere sulla difficoltà di tale rapporto per l'artista caraibico. Anche il Carnevale- vero fulcro dell'opera,- non compare con le sue celebrazioni, i suoi balli e i suoi calypsoes, - ma si assiste solo ad un allestimento della festa, alla preparazione, alla prova dei costumi e solo in un caso, quando il momento carnevalesco compare come messa in scena, la festa ha un esito negativo, finendo con il litigio del triangolo che sta al centro della storia Victor-Agatha-Oswald. Il Carnevale vero non esiste, ma solo lo specchio tragico di esso. Da queste considerazioni è abbastanza facile dedurre lo scontro che ne consegue: quello tra centro e periferia. L'emulazione di Victor è una tensione verso il centro, falsamente rappresentato da Agatha. La ragazza inglese, pur provenendo da una famiglia umile, incarna l'arroganza dei colonizzatori, evidente nei suoi tentativi di cambiare lo status quo degli abitanti più umili di Santa Rosa. Nel tentativo di redimere il suo passato imperialista, la donna realizza una paradossale operazione inversa, cercando di apportare cambiamenti positivi nei comportamenti e nello stile di vita. Non ci riesce con George, il vecchio servitore reduce dalle vere sofferenze della colonizzazione, incapace di accettarne una nuova anche se opposta, ma riesce con i giovani Jean e Sydney su cui si concentra tutta la sua potenza distruttiva. Walcott è in grado di mostrare la complicata dinamica che regola i rapporti tra le ex-colonie e l'ex-impero, i laceranti e distruttivi sensi di colpa dell'ex-colonizzatore e la complessità e la pluralità di rapporti insite nelle isole alla vigilia dell'indipendenza. Gli ex-colonizzati non sono più omologati in un unico strato sociale, anzi presentano profonde differenze a livello sociale; Jean è inoltre emblematica non solo dell'abilità manipolatoria di Agatha, esemplificativa della forza neo-coloniale delle ex potenze dominatrici, ma è anche rappresentativa dell'abile e calcolatrice arrampicatrice sociale, che trasformandosi da cameriera a ministra, mostra la propria disponibilità a rinunciare a parte della sua individualità in nome del potere. In poche parole, Walcott presenta una società caraibica fortemente differenziata, caratterizzata da pluralismi e contraddizioni e da complessi rapporti tra le culture locali e quelle del "centro". Se nell'opera precedente, *Beef No Chicken*, alla fine Trinidad appariva come il centro del mondo, ora nelle parole di Clodia, si trasforma nel suo esatto opposto:

CLODIA

Small island. Small war. Small men. Who'll remember?
Who'll bleed in Washington, or London, or Paris if they all die?
What is Trinidad? A speck of fly shit on a map of the world⁶⁶⁴

Le parole di Clodia alludono alla violenza che regna nell'isola, di cui la storia ufficiale e i media non si curano, rendendo l'isola di Trinidad un piccolo punto periferico opposto alle potenze del "centro". Nella prospettiva di quest'opera lo spazio dell'isola si erge come una zona di conflitti in senso globale, coinvolgendo quelli sociali, politici fino a quelli individuali. L'isola si trasforma in un piccolo ma esplosivo luogo in cui cozzano innumerevoli forze centripete e centrifughe, tali da renderla multiforme, sovversiva, caotica, centrale e periferica nello stesso tempo. Qui, come in altre ex-colonie, si sviluppano le più atroci e difficili conseguenze dell'impero coloniale, qui regna l'abbandono, metaforicamente reso nella poesia *Ruins of a Great House*⁶⁶⁵; Trinidad è compressa nella dimensione della morte - simboleggiata dal sacrificio di Sydney e dalla sterilità artistica di Victor - , ma anche in quella della vita, rappresentata da Clodia, simbolo della realtà sia multi-etnica dell'isola. Clodia è infatti il risultato della dominazione coloniale, sia nel passato (francese), che nel presente (inglese), impressa nel processo d'indipendenza; è figlia di un uomo la cui esistenza è stata dominata dai valori artistici

⁶⁶⁴ Derek Walcott, *The Last Carnival*, op. cit. p. 90.

⁶⁶⁵ Derek Walcott *Mappe del nuovo mondo*, Adelphi Milano, 2001, pp.34-35.

europei, e contemporaneamente è “figlia” della sua isola, come ella stessa ammette. Esprime l'unico vero atto di ribellione verso le pretese dominatrici di Agatha, oltre ad essere consapevole del suo ruolo e di quello della sua patria. In lei sopravvivono tutte le culture dell'isola, quelle periferiche e quelle centrali, annullandosi in unico spazio esistenziale e geografico. Il porto, in cui compare la ragazza nell'ultima scena, funge da supporto visuale, ricordando il quadro di De Chirico *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio*: è il luogo misterioso della fuga e del ritorno, del presente e del passato, della staticità e della mobilità. Il porto è simbolicamente centro e margine, luogo di scambio e di incontro degli individui: in una parola, lo spazio scenico del porto concretizza il “terzo spazio” di articolazione di una cultura, ibrida e multiculturale. Tale spazio vede la compresenza di più culture e/o più etnie non ancora completamente e del tutto integrate in uno scambio continuo, scontato e quotidiano. Da questo punto di vista, esso contiene le potenzialità dell'interculturalità, proposta dalle teorizzazioni di Glissant e Bhabha. Il teatro di Walcott apre degli spazi “inteculturali”, essendo il linguaggio ibrido ed essendo un luogo di scambi comunicativi e culturali, ma è ancora – come la realtà caraibica e non solo – un luogo di scontri/incontri, di relazioni non omologate, di pluralità diverse anche in opposizione, suscettibili di processi dialettici. La dialettica insita nel multiculturalismo, ovvero nella convivenza più o meno pacifica di culture aventi pari opportunità, può portare all'interculturalità.

Con il termine interculturalità si intende la presenza di una fitta rete di relazioni orizzontali di tipo dialogico e comunicativo sorte per effetto del contatto e a seguito della convivenza di una pluralità di culture.(...) Ciò che contraddistingue il tempo presente è che nelle relazioni fra culture gli archi temporali non sono più immensi come in passato, ma, al contrario, fulminei e gli effetti, le influenze e le ripercussioni che ne scaturiscono sono immediatamente percepibili nelle stesse culture (GLISSANT). (...) lo stesso concetto di cultura è oggi più che mai interculturale. ⁶⁶⁶

Tutto questo è innegabile, ma è anche necessario interrogarsi sulla natura dei rapporti. Il testo *The Last Carnival* non propone una realtà di relazioni positive, ma fortemente conflittuali. Sebbene la realtà scenica e performativa punti a crescere, credendo e concettualizzando il progetto di una semiotica “interculturale”, come sottolinea Pavis, l'essenza dei rapporti delineati -- come riflesso della vita reale -- resta multiculturale. Ciò che appare chiaro, alla luce dei testi letti finora, è la volontà di trasmettere una realtà molto complessa, fluida, multiforme e ibrida. Lo spazio del teatro, come quello dell'isola caraibica, è il luogo dell'ibridazione, della convivenza multiculturale; esso è anche il luogo che trasforma sia i contorni periferici che quelli centrali, creando nuove percezioni territoriali, storiche e culturali:

L'ibridazione nelle letterature post-coloniali tende a fondere in sé stessa i tratti dell'universalismo e si pone, in un certo senso, come nemesi contro gli eccessivi nazionalismi, contro il colonialismo ed, allo stesso tempo, come un “neo-colonialismo” che, questa volta, parte dalla periferia verso il centro. ⁶⁶⁷

Multiculturalismo, ovvero convivenza di più culture con pari diritti, interculturalità, rete intricata di rapporti tra più culture iscritte nel tempo presente, e ibridazione sono elementi cardine della scena del teatro walcottiano: l'immagine sincretica del caos-mondo che agisce sulla nostra contemporaneità è rappresentata nella deissi teatrale di Derek Walcott, che, in quanto tale, universalizza lo spazio dell'isola, cancellando l'opposizione tra centro e margine.

⁶⁶⁶Simonetta Lelli “Interculturalità” in Silvia Albertazzi, Roberto Vecchi (a cura di)*Abbecedario Postcoloniale*, Quodilibet, Macerata, 2002. 115-122, pp. 115-116.

⁶⁶⁷Cristina Fiallega, “ Ibridismo”, *ibid.*, 105-114, p. 113.

4.2 I luoghi della riscrittura: tradizione e innovazione

Nel gruppo di opere analizzate precedentemente si è cercato di sottolineare la forte interazione tra lo scambio culturale di mondi e atmosfere diverse, che confluiscono nello spazio delle isole caraibiche. Interazione che si rivela il più delle volte faticosa e dolorosa, ma che, inevitabilmente, porta a nuove soluzioni identitarie e nuove possibilità di creare “schemi” e riferimenti culturali propri delle terre caraibiche. La necessità di inscenare l'incontro interculturale si traduce anche nella volontà di utilizzare diversi mezzi scenici comunicativi a disposizione dell'autore nell'intento di creare un teatro sempre più sincretico che vede l'integrazione di mezzi espressivi desunti dai media ma anche da elementi della tradizione locale.

Nel gruppo di opere prese in esame tra breve, si cercherà – sempre nella prospettiva dell'incontro e della fusione culturale – di delineare la volontà di ri-scrivere grandi opere della tradizione culturale europea, manipolandone i personaggi principali tra cui il Don Juan di *El Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, “creolizzando” l'opera *Anthony and Cleopatra* di Shakespeare e il mito dell'*Odissea*.

Allo scopo di definire meglio il concetto di riscrittura in questo ambito di ricerca, è opportuno riconsiderare quanto già esposto nel primo capitolo, ovvero sia la prospettiva postcoloniale e come essa si delinea nel teatro di Walcott. La volontà di riscrivere un testo che appartiene alla tradizione culturale delle potenze colonizzatrici rientra nel paradigma teorico e di prassi di buona parte della letteratura postcoloniale. Come puntualizzato, ciò si iscrive nella dinamica di rappresentazione di un'alterità precedentemente incontrata e vissuta, che si traduce nel testo postcoloniale come nuova identità. Riappropriandosi della lingua e dei “modelli” dei colonizzatori, l'alterità della colonizzazione si inserisce nella rappresentazione teatrale come parte di un'identità culturale nuova. Ciò si riallaccia anche alla riflessione di Peter Brook, sempre citata nel primo capitolo, in cui si affermava che il teatro ha il diritto e il dovere di proporre il nuovo, anche manipolando l'antico e, così facendo, rifiutare che esistano “gerarchie” culturali. In tal senso la ri-scrittura si propone come ribaltamento di prospettive, ma anche come sviluppo culturale e, in senso geografico e spaziale, come appropriazione e definizione di un nuovo spazio identitario. Riconoscendo che il problema della traduzione del testo, in particolare nell'ambito teatrale, richiederebbe ulteriori ricerche in campo semiotico⁶⁶⁸, resta tuttavia centrale il riferimento alle teorie di Patrice Pavis, già indicate nel primo capitolo a proposito della necessità di adeguare la prospettiva semiotica alla luce delle opere drammatiche postcoloniali. Come si osserva nel saggio "Performativity versus Readability", l'approccio semiologico di Pavis parte dalle problematiche linguistiche, come l'intersezione delle situazioni degli enunciati per giungere al definire lo spazio della messa in scena come luogo concreto della traduzione. Pavis indica chiaramente che la traduzione agisce come "mescolamento", ottenuto dall'interazione tra la cultura fonte che di quella da lui definita bersaglio.⁶⁶⁹ La traduzione del testo teatrale, realizzata nella *mise en scène* può essere concepita come un ulteriore scambio e incontro di culture: presupposto del multiculturalismo walcottiano.

⁶⁶⁸Ekaterini Nikolarea "Performativity versus Readability" in *Translation Journal*, Vol. 6, no. 4, Ottobre 2004.

⁶⁶⁹Patrice Pavis "Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre." *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. 1989. Trans. Loren Kruger, Eds. Hanna Scolnicov and Peter Holland. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 25-44.

In Walcott la riscrittura si delinea pertanto non semplicemente come rielaborazione di un'opera già conosciuta all'interno di uno specifico background storico e culturale, ma come definizione di uno spazio di rappresentazione che simula una nuova colonizzazione, intesa come la conquista di uno spazio d'identità ibrida fondata sull'incontro e la fusione tra il vecchio e il nuovo. Il teatro attraverso la "riscrittura", riunisce i frammenti di cui il poeta parla nel suo discorso in occasione del conferimento del premio Nobel; quei frammenti che per molto tempo hanno caratterizzato l'anima della cultura delle Antille. Il momento deittico della rappresentazione, il qui e ora irripetibile e perennemente inscritto nel presente, definisce lo spazio dell'isola trasferito in quello del palcoscenico, in cui si rinnovano tutti i significati culturali del presente e del passato in una prospettiva nuova, in quanto- grazie a questo processo - è la cultura caraibica a definirsi tale.

Spesso si è accennato alla colonizzazione dello spazio che Walcott realizza attraverso la poesia; ciò è reso ancora più incisivo nel teatro in quanto esso è materialmente un luogo di comunicazione e di realizzazione di "mondi possibili", in cui si concretizza in modo vivo la riscrittura come riappropriazione di una cultura che, solo nel passato era distante e "altra". E' in questo ambito che ancora giunge doverosa un ulteriore approfondimento del concetto di riscrittura intesa anche (e soprattutto) come intertestualità e traduzione. Un testo molto significativo, che può aprire orizzonti di ricerca in questo senso è *Caribbean English Passages, Intertextuality in Postcolonial Tradition* di Tobias Döring, il quale esordisce prendendo spunto dalle parole di Walcott in "Fragments of Epic Memory"⁶⁷⁰. E' significativo che Walcott proprio nel suo discorso al conferimento del Nobel abbia parlato di uno spettacolo teatrale di origine hindu, *Ramayana*, che ogni anno trasforma la cittadina di Felicity, a Trinidad, in un palcoscenico vivente. Tali immagini, nella mente del poeta, si "traducono" in un incontro tra la cultura indiana e quella inglese grazie ad un elemento del paesaggio tropicale. Vediamo in dettaglio la citazione riportata dallo stesso Döring dal discorso di Walcott:

Under an open shed on the edge of the field, there were two huge armatures of bamboo that looked like immense cages. They were parts of the body of a god, his calves or thighs, which, fitted and reared, would make a gigantic effigy. This effigy would be burnt as a conclusion to the epic. The cane structures flashed a predictable parallel: Shelley's sonnet on the fallen statue of Ozymandias and his empire, that 'colossal wreck' in its empty desert.⁶⁷¹

Döring si domanda le ragioni per le quali un elemento scenico mutuato dal paesaggio naturale dell'isola, il bambù reso armatura di un'antica divinità indiana, conduca l'autore a pensare al sonetto di Shelley e quale relazione possa esistere tra il Romanticismo inglese e l'epica indiana. Lo stesso Walcott, per trasmetterci il concetto dell'esistenza di un'identità e di una storia frammentata nello spazio caraibico, confessa il proprio sentimento di straniamento di fronte alla rappresentazione hindu e, probabilmente, il riferimento a Shelley è dato dal tentativo di renderlo più familiare, creando un "predictable parall"⁶⁷², tra la caduta degli dei e la fine dell'impero coloniale. Rinunciando alla visione dello spettacolo, Walcott vaga per l'isola soffermandosi ad osservare il fiore tipico del paesaggio caraibico, l'ibiscus. Ecco giunti quindi all'enucleazione di alcuni frammenti: lo spettacolo epico hindu, il fiore, il sonetto romantico di Shelly, *Ozymandias*. Tutta quest'immagine, abilmente ricordata e analizzata da Döring permette di addentrarci in quello spazio mentale che è solo di Walcott e che si

⁶⁷⁰Citato p. 46.

⁶⁷¹Tobias Döring *Caribbean English Passage, Intertextuality in a Postcolonial Tradition*, New York, Routledg,2002 p. . Citazione tratta da Walcott "Fragments of Epic Memory", op. cit.

⁶⁷² Derek Walcott "Fragments of Epic Memory", in *Music in Latin America and the Caribbean*, op. cit., p. 1.

traduce nello spazio concreto del suo teatro: la consapevolezza anche istintiva, di un sublime che soggiace alla memoria del passato che si vivifica nel presente e nel paesaggio tropicale. Il teatro coincidente con il paesaggio tropicale dell'isola e inteso come il luogo della rappresentazione locale, diventa in questo modo il “passaggio” di tutti i luoghi e di tutte le tradizioni:

Fragments of memory from elsewhere, that are now part of local cultural performance. The reconstructed Indian god and Ozymandias recalled in Trinidad each mark, in a different way, parallel passages of tradition.⁶⁷³

Nelle opere che si analizzerà a breve, Walcott conduce nello spazio dell'isola, attraverso il teatro, la cultura spagnola, quella inglese e quella universalmente legata del mito di Ulisse. In quattro opere teatrali, il palcoscenico che ospita le rappresentazioni di Walcott, diventa il luogo d'incontro e di fusione di uno spazio denso di personaggi e temi che hanno animato le pagine di scrittori e poeti per secoli: i frammenti di una memoria storica e culturale che affiorano nella mente dell'autore. Vivificate dall'intensa atmosfera dei paesaggi dei Tropici, le riscritture teatrali di Walcott rimodellano i significati delle opere del passato, caricandolo di nuovi concetti e di nuove possibilità di interpretazione, dove le nozioni di appartenenza al luogo e di dislocamento sfumano in un'unica direzione: nella ricerca di una “Mappa di un Nuovo Mondo”⁶⁷⁴, dove lo spazio geografico si insinua in quello dell'arte della messa in scena. Il risultato ottenuto consolida la tendenza a sviluppare un teatro sempre più sincretico dove le esigenze testuali e sceniche rendono la ricchezza visiva, plastica e linguistica dell'intero spettacolo.

4.2.1 *The Joker of Seville*

Il periodo a cui risale la stesura del testo di *The Joker of Seville*, commissionata a Walcott dalla Royal Shakespeare Company, è la prima metà degli anni settanta, ovvero lo stesso di *O' Babylon*. Le due opere, diversissime per temi e atmosfere, hanno in comune la preponderanza dell'elemento musicale, tanto da essere tranquillamente definite *musicals*. Entrambe le opere mostrano infatti l'interesse di Walcott per l'adattamento del *musical* nordamericano in terra caraibica. Tale forma di rappresentazione, unendo la musica e la danza al testo recitato, permette di raggiungere un pubblico più ampio e pertanto di fondere la cultura popolare a quella “elitaria”. *The Joker*, nelle intenzioni, dell'autore si sviluppa da questo presupposto: creare un ponte tra diverse tradizioni culturali, quella di una tradizione “alta”, come può essere il testo manipolato dall'originale di Tirso de Molina, e la cornice rappresentativa caraibica, che, come si vedrà, riprende ancora la tradizione carnevalesca e inserisce il personaggio di Don Juan in un nuovo spazio: quello dei Tropici. *The Joker* appartiene ad un periodo in cui l'autore è sempre più teso a realizzare un nuovo teatro caraibico che dal sincretismo della messa in scena potesse fare scaturire i temi più profondi legati alla ricerca di identità e di spazi culturali. Le prime rappresentazioni di *The Joker of Seville*, a partire dal 1974, occupano buona parte del programma della compagnia di Walcott sia a Trinidad, che in altre isole nel 1975. Tuttora rappresentata dal Trinidad Theatre Workshop, anche *The Joker* si accomuna ad altre opere walcottiane come quelle in cui maggiormente si riconosce il pubblico caraibico. E' proprio in questo periodo che l'autore cerca di trovare un legame sempre più stretto tra la parola recitata, quella cantata e la trasmissione dei loro

⁶⁷³Tobias Döring, *ibid.*

⁶⁷⁴Espressione tratta dal titolo della raccolta di poesie di Derek Walcott, nell'edizione di Adelphi.

messaggi attraverso la gestualità e la mimica affidate all'attore. E' in questa occasione, che, nonostante l'adattamento di un testo spagnolo, Walcott ricerca la precisione della battuta in quanto espressiva della parlata locale dell'isola di Trinidad e l'espressione comunicativa nella gestualità che accompagna i canti dei calypso. Secondo critici come Patricia Ismond, il successo dell'opera è dovuto proprio alla sua forza musicale.

Ismond says a sign of The Joker's popular success is that its music has already become part of "our everyday experience", the way music from the Carnival does. The play consists of sequences in which the climaxes are unmistakably West Indian in their rhythms, tempo and sensibility.⁶⁷⁵

Infine, è con quest'opera che la ricerca sul linguaggio del corpo diventa un mezzo per esprimere simbolicamente anche la riscrittura teatrale. Di fronte al "testo" inteso come oggetto di rappresentazione di cultura altra e distante, l'appropriazione da parte del teatro di Walcott si inserisce nella volontà di creare un "corpo" multiforme e sfaccettato in cui interagiscono la parola, la danza, il canto e l'espressività mimica dell'attore. L'integrazione di queste forze comunicative sono già di per sé manipolazione e quindi riscrittura del modello tradizionale. Per questi motivi dopo avere delineato l'intreccio narrativo presentato nel testo di Walcott, sarà opportuno prendere in esame buona parte di quegli elementi che, manipolati, lo hanno integrato in un nuovo spazio culturale, a partire dalla lingua stessa, considerando le stesse osservazioni dell'autore a tal proposito, l'inserimento del Carnevale, la funzione del paesaggio in rapporto alla vicenda del nuovo Don Juan e, infine, la figura stessa di Don Juan. Tutto questo senza dimenticare le indicazioni sceniche definite dall'autore sulla recitazione e quindi sul linguaggio del corpo. Tuttavia, risulta essenziale, per definire meglio la riscrittura walcottiana, partire dalla tradizione, ovvero dal testo di riferimento originale e quindi analizzare in breve il significato della figura di Don Juan nella cultura di tutti i tempi.

4.2.1i Il mito di *Don Juan*

In un'intervista (pubblicata online in Railibro), a Loredana Lipperini, autrice del volume *Don Giovanni, Il potere della seduzione, la musica, il mito*, la giornalista collega esplicitamente il mito di Don Juan al suo potere trasgressivo, alla sua mobilità e adattabilità nel tempo soprattutto in riferimento all'esperienza del peccato⁶⁷⁶. Scrive infatti Lipperini nel suo libro:

Don Giovanni è morto. Oppure Don Giovanni è morto? Una delle due frasi apre e chiude invariabilmente la maggior parte dei saggi dedicati al più celebre dei libertini, trasformando analisi musicali e digressioni letterarie nel compianto funebre dello splendente eroe barocco. Nominare Don Giovanni oggi vorrà dire, nella migliore delle ipotesi, che all'insinuante immagine del seduttore mozartiana si insinueranno i panni malaticci del Marchese di Priolà, la noia familiare di John Tanner, la demenza del dissoluto di Auden/Strawinskij. Oppure il grande ingannatore perderà le maiuscole e diventerà *un* dongiovanni, confondibile con la molta carne fresca da reality-show, con playboy dalla bandana facile(...) E se la concezione religiosa ed etica in cui il mito prese forma è evidentemente lontanissima dal vituperato relativismo del nostro contemporaneo, il fatto che i primi anni del Duemila siano attraversati da un conflitto che è religioso oltre che sociale rischia di rivalutare questo tutt'altro che secondario aspetto.⁶⁷⁷

⁶⁷⁵Bruce King, *Derek Walcott and West Indian Drama*, op. cit. p. 228.

⁶⁷⁶Florinda Fiamma "Lipperini: il mito di Don Giovanni fino a Mozart", in <http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=288>

⁶⁷⁷Loredana Lipperini *Don Giovanni, Il potere della seduzione, la musica, il mito*, Castelvecchi, Roma, 2005, pp. 11,12.

E' innegabile, che sin dalla sua nascita, il fascino del mito si sia adattato luoghi e tempi. L'autore che per primo codificò testualmente la figura di Don Juan è Tirso de Molina, che, come indica Lipperini potrebbe, a sua volta, avere avuto notizia di una rappresentazione a Ingolstadt di un dramma che narra delle vicende del Conte Leonzio, seduttore di sfortunate anime femminili, dal titolo piuttosto eloquente quale *Promontorium malae Spei Impiis Periculose navigantis Propositum* del 1643 redatto dal gesuita Paolo Zehentner. Il riferimento a questa intervista è piuttosto significativa, in quanto si parla già di "manipolazione" di un mito da parte di Tirso. L'autore spagnolo, entrato in giovane età nell'ordine della Mercede, avvertì la necessità di trasmettere un principio del concilio di Trento, in accordo con la legge dogmatica religiosa che condanna l'immagine del peccatore che tende a rimandare il pentimento. Ma oltre al contenuto religioso, l'opera di Tirso crea, in sintonia con l'atmosfera barocca, la tensione verso il meraviglioso e il soprannaturale. Diviso tra moralità e peccato, buffoneria grossolana e immagini ultraterrene, il personaggio di Tirso affascina le platee del periodo, mentre l'autore lascia in eredità a molti suoi successori, tra cui grandi artisti come Mozart e Molière, una figura la cui anima pare essere modellata sullo spirito della ricerca e della scoperta. Personaggio unicamente teatrale, il Don Juan subisce appropriazioni da parte degli artisti della Commedia dell'Arte, la cui struttura si ritrova nella tragicommedia di Molière, rappresentata nel 1665. Visibile nel rapporto servo-padrone, attraverso la figura di Sganarello, il Don Juan di Molière rivive nella tradizione dell'eroe libertino e fantasioso, accanto ad un personaggio irriverente, modellato sulle maschere popolari. Ben diverso è il tono dell'opera lirica di Mozart composta nel 1787 e commissionata da Giuseppe II. Qui il libretto di Da Ponte che collaborò con il giovane musicista per la stesura del libretto dell'opera, sembra abbandonare i toni che marcavano il testo originale di Tirso, per rendere la figura di Don Juan ancora più intrigante e diabolica grazie soprattutto al compiacimento misogino del protagonista. Elemento che manca in Molière, la distorsione psicologica in negativo del seduttore, rende la figura di Don Juan sempre più polifonica e multiforme attraverso le diverse manipolazioni testuali e rappresentative. Altro testo di riferimento è l'incompiuto *Don Juan* di Byron, dove il poeta inglese crea un modello eroico legato all'esperienza del viaggio e della scoperta. Sull'esempio dell'altro grande viaggiatore tra i personaggi eroici byroniano, Aroldo, il Don Juan inglese riflette la tensione del Grand Tour e si rimette totalmente in discussione proponendosi come libertino sedotto e non più seduttore, pronto al travestimento ambiguo per accedere alla prospettiva dell'altro sesso, ma soprattutto per vivere la scoperta di luoghi lontani e misteriosi. Tra le manipolazioni più interessanti, quella dello scrittore tedesco E.T.A. Hoffmann dal lungo titolo *Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*, riflette sull'effetto della musica del Don Giovanni sullo spirito del narratore. Il potenziale demoniaco e terrificante, non tanto del personaggio, ma del susseguirsi dei momenti musicali dell'opera creano un'atmosfera perturbante e inquietante. L'opera e l'intreccio che coinvolgono il personaggio del seduttore conducono l'autore alla riflessione di come Mozart sia riuscito a creare una musica così sublime da una situazione così moralmente bassa e grossolana. Tradotta nel conflitto tra il demoniaco e il divino, l'opera di Don Juan è per Hoffmann la messa in scena non solo del dramma interno all'opera, quello dei personaggi, ma anche di chi recepisce l'opera e degli attori stessi, come la conclusione del racconto di Hoffmann dimostra: l'attrice che interpreta Donna Anna muore dopo lo spettacolo a cui il narratore ha appena assistito. Il confronto tra Don Juan e il diavolo è il tema del terzo atto dell'opera di G.B. Shaw, *Man and Superman*, composta nel 1903, in cui l'autore immagina un Don Giovanni sperduto in una terra sconosciuta che, dopo avere incontrato un'anziana signora, specula filosoficamente accanto al diavolo e Donna Anna e la statua di Don Gonzalo. Tra questi, solo alcuni, dei rifacimenti e delle manipolazioni del mito di Don Juan, il "Joker" di Derek Walcott risulta essere

probabilmente quello più vicino all'*Urttext*, inteso come testo fonte per eccellenza, quello del 1630 di Tirso de Molina. Tuttavia, a causa delle diverse manipolazioni e rapporti intertestuali che ha prodotto l'opera, la figura di Don Juan non può che uscirne sfaccettata e polifonica. Pur seguendo uno schema narrativo e rappresentativo "tradizionale", Don Juan è un personaggio che si presta a riflessioni e adattamenti in diversi contesti. Il suo mito ha accompagnato la cultura, partendo dal barocco spagnolo e francese, al settecento italiano con Goldoni, al Romanticismo inglese e tedesco con Byron e Hoffmann per affacciarsi al modernismo con Shaw. Con Walcott assistiamo alla nascita di un Don Juan postcoloniale. Tra tradizione e cultura locale, il personaggio di Walcott, molto fedele, come si vedrà all'originale spagnolo nell'elaborazione della storia e dell'intreccio, si muoverà secondo lo spirito di un viaggiatore, di un uomo, come Ulisse, che attraverso il viaggio promuove la propria identità, sempre nuova e sempre in relazione, anche nella tragedia personale, di conoscenza di sé e degli altri, in uno spazio nuovo, come l'eroe di Byron, che tuttavia diventa *il* luogo della rappresentazione di un nuovo Don Giovanni.

4.2.Iii Le "nuove" avventure di Don Juan

La struttura di base dell'intreccio e la successione delle scene che determinano lo sviluppo "narrativo" della vicenda seguono la struttura del testo originale, come afferma lo stesso Walcott nella nota introduttiva, che sarà citata in seguito.

A parte la cornice introduttiva e il prologo carnevalesco, il susseguirsi degli eventi ricalca la vicenda di Don Juan sviluppata nel testo originale di Tirso *El Burlador de Sevilla y el Convidado de Pietra*.

Per questo motivo l'analisi del Prologo sarà inserita nella parte successiva, in riferimento agli elementi manipolati, aggiunti o trasformati dall'autore in quanto rientranti nell'operazione stessa di riscrittura.

La prima scena è ambientata a Napoli, dove Ottavio, promesso sposo di Isabella lamenta l'impossibilità di vedere e ammirare la sua amata. Travestito da vedova, Juan finge povertà e sofferenza di fronte a Ottavio, il quale, impietosito gli regala il suo mantello. Juan, vittorioso grazie al suo stratagemma, si dirige furtivo da Isabella, la quale, dopo essersi accorta che l'uomo non è il suo futuro sposo, e chiedendogli notizie della sua identità, si sente rispondere:

JUAN

I'm nobody, that's all you know;
my name is Nobody, or you're dead!⁶⁷⁸

Accompagnato nelle sue mirabili imprese dal servo-amico, Catillion, la cui presenza sfuma nel ruolo di narratore, Juan riesce a fuggire alla condanna del re di Napoli, padre di Isabella, grazie all'aiuto fornitogli da Don Pedro, ambasciatore a Napoli, nonché zio di Juan.

Per permettere a Don Juan di fuggire, Don Pedro si finge moribondo di fronte al re di Napoli, il quale scoperto l'inganno chiede spiegazioni alla figlia. Ripetendo le parole di Juan, la ragazza afferma che si tratta di "nessuno", dichiarazione ambigua per il regnante che dopo averla offesa, la costringe a rinchiudersi in convento:

ISABELLA

It was nobody, my lord
KING OF NAPLES

⁶⁷⁸Derek Walcott *The Joker of Seville* in *The Joker of Seville & O' Babylon!*, op. cit. p. 14.

....has the devotion of a whore.
ISABELLA
I am not that, my lord.
KING OF NAPLES
Woman,
(...) your ecstasy will be remorse.
One year in a cold convent
should whip that flesh free of desire(...) ⁶⁷⁹

Piegandosi al volere del padre, Isabella non manca di riflettere sulla propria condizione di subalterna di fronte al potere del padre e nonostante l'atto di ribellione verbale, accetta in silenzio il proprio destino di donna corrotta.

ISABELLA
A woman, yes! That was my wrong,
born to this privilege of debasement,
ordered to keep a civil tongue
locked in its civil ivory casement.
When you're pious, she's a wife,
and, when appropriate, a whore.
Now that you've simplified my life
to silence, I will speak no more. ⁶⁸⁰

La scena si conclude con la canzone di Juan, che osservando le religiose tra cui compare Isabella, medita sulla vacuità della bellezza femminile e sugli effetti del tempo:

*...teach them that righteous beauty is betrayed,
not by false men, but by that lecher, Age.
Age that will rope their delicate calves with blue,
that'll cloud their April eye with rheum and mist;* ⁶⁸¹

Nella seconda scena, Juan indugia pensando all'ingiusta punizione inflitta a Isabella, mentre Don Pedro, in perfetta sintonia con il suo ruolo di ambasciatore, prima intima a Juan di affrettarsi verso la nave rischio la morte, poi, incontrato Octavio, gli riferisce l'accaduto:

Similmente a Juan, l'alternativa per Octavio è l'esilio. La scena termina con le parole di Octavio infuriato per l'accaduto, e per questo, più che mai deciso a giurare una sottile vendetta contro tutti coloro che lo hanno privato dell'amore e dell'onore:

OCTAVIO
(...) Now my jokes begins,
let him decline deeper from grace.
When he can't distinguish his sins
from jokes, then I will show my face. (...) ⁶⁸²

La terza scena rappresenta la corte spagnola, dove Don Gonzalo, comandante portoghese, al cospetto del re di Castiglia, elogia le bellezze della terra spagnola dichiarando l'alleanza tra Spagna e Portogallo.

⁶⁷⁹*Ibid.* pp. 18-19.

⁶⁸⁰*Ibid.* p. 19.

⁶⁸¹*Ibid.* pp.20-21.

⁶⁸²*Ibid.* p. 26.

Unione che dovrebbe essere suggellata anche dal matrimonio tra Ana, figlia di Gonzalo e Juan, considerato dal re un nobile e coraggioso cavaliere, figlio di Don Diego Tenorio, fidato consigliere.

KING OF CASTILE

(...)you have been a marriage broker
between great Portugal and Spain,
so let two human helms cohere
in marriage now, by my command.
There's a fine, vigorous chevalier
to whom I give your daughter's hand:
a young and supple-tempered blade,
Juan Tenorio, Diego 's son, (...) ⁶⁸³

La solennità del momento si interrompe subito dopo, quando Gonzalo, spaventato, confida privatamente al re di una visione avuta prima di partire. La premonizione della propria morte coincide con la comparsa di Juan in scena, la cui canzone esprime la vaghezza e l'indeterminatezza della sua identità. Il senso di vuoto che avvolge il personaggio di Juan traspare anche dalle parole del re di Castiglia, che cerca di confortare Gonzalo:

KING OF CASTILE

These visions mean nothing at all(...) ⁶⁸⁴

La decisione del re coinvolge l'ignaro Juan che, nel mentre, approda al porto di Lisbona per imbarcarsi su una nave diretta nel Nuovo Mondo; il finale della scena è interamente danzato e cantato e coincide con il passaggio in mare dalle terre europee alle sponde atlantiche.

La quarta scena si apre con un lungo monologo di Tisbea, espressione dello spazio performativo-orale del *Middle Passage*. L'inaspettata figura femminile, che si identifica nel personaggio omerico di Nausicaa, scopre la sua natura di giovane creola, completamente dislocata nel Nuovo Mondo e costretta, per questo, a cercare immagine conosciute e rassicuranti. È la giovane pescatrice delle nuove terre, che passeggiando sulla spiaggia, simile a una novella Nausicaa, si trova alle prese con la scoperta di un affascinante e misterioso uomo appena naufragato:

TISBEA

(...) Why did I bring up Nausicaä...I am not Nausicaä, that shell-gathering princess, I am humble Tisbea on the wrecked coast of New Terragon and I am simply going to walk along this beach singing my innocent when I encounter...

(Screams)

A man! Naked!

Two men! One black!

Shipwrecked. ⁶⁸⁵

Tutta la scena intreccia abilmente, nel dialogo tra Tisbea e Juan, espliciti riferimenti all'atto sessuale che, come da copione, vede impegnato il seduttore con la povera pescatrice, vittima di un altro inganno di Juan. L'azione violenta dello stupro di Juan verso Tisbea è supportata da accorgimenti sonori e coreografici: il canto delle compagne della ragazza la danza, metafora visuale dell'inferno:

(The dance becomes a brimstone-and-hellfire meeting. A PRIEST enters, preaching)

⁶⁸³*Ibid.* p. 29.

⁶⁸⁴*Ibid.* p. 31.

⁶⁸⁵*Ibid.* p. 35.

...
*Tisbea went and bathe,
a swordfish take she maid.
Tisbea, oh! Oh, oh!
Fire in the water!*⁶⁸⁶

....

Nella dinamicità della scena si prevede anche l'entrata di Anfrasio fidanzato geloso di Tisbea, intento a cercarla invano. Significativo è lo scambio di battute tra Anfrasio e Catalinon incentrato sul significato dell'immagine del Cristianesimo:

CATALINON

I gathered that from your first shout.
But you should ask: "Are you a slave?"
like Christians; then colonize me.

ANFRASIO

I'd like to be a Christian, but
I can't afford it-poverty. (...)

ANFRASIO

So, where's your master? Did he drown?

CATALINON

In the bush. Doing something private.

(...)

It's private but it's not alone.

He's found the New world, with his creed
he's now spreading her gospel wide
that all your woman may be freed. ⁶⁸⁷

La battuta finale di Catalinon, osservatore silenzioso dell'intera vicenda, sancisce l'immagine di Juan come colonizzatore, appellativo che coincide con quello di stupratore.

La quinta scena funge da epilogo all'episodio di quella precedente. Juan, estasiato dal nuovo mondo e dal suo nuovo ruolo di padrone e colonizzatore, delude le aspettative della povera ragazza che aspira a diventarne la moglie. Juan, persino scandalizzato dalla richiesta della donna, le consiglia di abbandonare l'idea: egli non è un uomo, bensì "forza, un principio,...". Il cinismo di Juan condurrà Tisbea alla morte.

La scena successiva ripropone la corte spagnola, dove il re di Castiglia dichiara nulla la promessa di Ana in sposa a Juan:

KING OF CASTILE

(...)

The former union I arranged
between Donna Ana and your son
is therefore like this pact estranged.
She'll marry someone else. That's done. ⁶⁸⁸

Le avventure amorose di Juan, riportate in patria, suscitano furia e scandalo; la sua trasgressione e la sua sfida alla moralità lo bandiscono dal regno. Tornato a Siviglia, Juan (scena 7), dopo aver inveito

⁶⁸⁶*Ibid.* p. 43.

⁶⁸⁷*Ibid.* pp. 45-46.

⁶⁸⁸*Ibid.* p. 49.

contro l'ipocrisia della legge e delle religioni, incontra la troupe di Rafael, con il quale inizia a discorrere sul teatro e la recitazione.

Dopo il confronto con Rafael, Juan ritrova un vecchio amico, il marchese De Mota, il quale gli confessa di essersi innamorato di Ana, figlia di Gonzalo. Nella scena degli incontri non manca anche quello con il padre, Don Diego che si dichiara affranto e triste, e colmo di rabbia, per il comportamento del figlio:

DON DIEGO

Your bold look from a hundred paces
shatters your father's heart. Oh, Juan,
you cannot know what disgrace is.

(...)

Your uncle, the ambassador,
once the King asked him,
had to tell
how, disguised as Octavio,
you tricked his Lady Isabel,
thus violating that concord
which married Naples to Seville;⁶⁸⁹

Ribadendo la sentenza del re, Diego comunica a Juan l'obbligo di lasciare la Spagna.

L'ultima scena del primo atto, particolarmente lunga e densa di avvenimenti, si apre con l'arrivo di Juan nei pressi della casa di Dona Ana, prossima vittima del seduttore. Dopo avere ucciso Anfrasio, Juan si traveste da Marchese de Mota:

ANA

Come over here. Hurry, hurry!
Who're you talking to down there?

JUAN

To no one. Nobody. That's his name.

JUAN

Whisper, fool, keep your voice the same.
(JUAN *rehearses* – as DE MOTA) (...)⁶⁹⁰

Sfidato successivamente da De Mota, Juan non esita a svelare il vuoto che si cela sotto gli ideali cavallereschi:

JUAN(...)

but God, there's very little left
to die for, between you and me.
Two graves, one life, the second grave
no more than an indifferent slit
to take another stiff! Ah, save
all that for-her-honor shit
and go fight with some other friend.
(...)⁶⁹¹

L'irriverenza e la volgarità di Juan, il quale poco prima, aveva affermato che si trattava solo di uno scherzo giocato all'amico, irritano De Mota, sempre più provocato dalla trasgressione di Juan.

⁶⁸⁹*Ibid.* p. 65.

⁶⁹⁰*Ibid.* p. 71.

⁶⁹¹*Ibid.* p. 81.

La tensione raggiunge il massimo, nel momento in cui Gonzalo, silenzioso e inattivo a fino a quell'istante, afferra la spada di De Mota e ferisce Juan, dichiarando in nome di Dio, la necessità di combattere per l'onore della figlia.

Il duello tra Don Gonzalo e Juan è rappresentato attraverso l'entrata in scena di Rafael, accompagnato da una folla di passanti e da guerrieri che accerchiano i due combattenti. Il canto di Rafael coincide con la morte di Don Gonzalo.

Mentre Ana sopraggiunge verso il padre morente, Don Gonzalo pronuncia la sua sentenza di vendetta:

GONZALO

Ana, daughter, I've gone
colder; but pray God it hardens
this heart to everlasting stone
cut with this last vow: "Vengeance!"⁶⁹²

L'amarezza e il dolore di De Mota e di Ana fanno da sfondo al finale della scena, mentre Juan ingannato da sé stesso, interroga Ana sulla possibilità che lei stessa conoscesse la sua identità:

JUAN

(...) But back there in those cypresses
in the garden, you knew who I was.⁶⁹³

Il silenzio di Ana, ironicamente paragonata ad una "triste statua" da Juan, confluisce nei suoni che chiudono il primo atto: rullo di tamburi e canti accompagnano il gruppo di *stickfighters* impegnati a trasportare il corpo di Don Gonzalo e, come in antico rituale, Rafael e il coro cantano:

*O Lord, let resurrection come
from this stickfight!*⁶⁹⁴

La prima scena del secondo atto si apre con la musica di un matrimonio, a Lebrija, dove sono presenti Rafael e la sua troupe di attori. Aminta e Batricio, duca di Lebrija, i due sposi, sono circondati da ospiti che cantano e celebrano la gioia del loro matrimonio. Dalle parole della canzone di Batricio si comprende la sua natura di *parvenu*:

BATRICIO

*Friend, I'm no poet
as you will see,
but I'm proud that Aminta
has chosen me;
a queen so noble
deserves a prince,
but princes have trouble
and have no friends,
so to chose a peasant
was the right thing
for the lady present
made me a king.*⁶⁹⁵

⁶⁹²*Ibid.* p. 84.

⁶⁹³*Ibid.*, p. 85.

⁶⁹⁴*Ibid.* p. 86.

⁶⁹⁵*Ibid.* p. 88.

Don Juan, instancabile viaggiatore, giunge al matrimonio assieme all'inseparabile Catalinon, e, ancora una volta, appare intenzionato a sedurre la sposa, continuando nel suo ruolo di "burlone" e seduttore. Catalinon, dal canto suo, rimane il complice della situazione e invita Batricio ad un gioco di carte, metafora della rete di giochi, stratagemmi e beffe tessuta da Don Juan. Consapevole della finzione sociale che coinvolge i personaggi, Juan adatta i suoi scopi alla situazione, puntando un'altra carta nel suo diabolico e perverso progetto.

Durante la festa Juan seduce la sposa e, poco dopo, nello scontro con Batricio, Juan osa affermare che la donna non è sua. Infuriato, lo sposo gli mostra un documento che dichiara la proprietà della donna:

BATRICIO

Not mine? They call you the Joker
for good reason. Read these papers:
my license, here! Read! I bought her!
She cost a fortune. I should laugh:
"A bride who isn't really yours!"
Joker, that one joke was enough. ⁶⁹⁶

Tuttavia, Juan, ingannandolo, gli fa credere di avere avuto una relazione con lei, e, colpito nel segno, Batricio rifiuta e ripudia la moglie.

Libero di presentarsi ad Aminta, Juan le rivela, consegnandole l'anello nuziale di Batricio, la decisione dell'uomo. Sedotta la donna, Juan, amareggiato e stanco oramai delle sue imprese, interrotta la strada dell'esilio, decide di tornare a Siviglia:

JUAN

I'm being ground by my will.
These easy victories aren't fun
any more. This takes my exile
to its farthest point. I can't run
to some remorseful desert while
there's a role my life has chosen:
to play the Joker of Seville,
so, back to Seville I'll return. ⁶⁹⁷

Mentre Aminta canta la sua tragedia di donna sedotta, abbandonata e per questo destinata alla solitudine, la scena si chiude.

*In the morning,
in the morning,
I was no longer married.
Tell that to the ground dove
in the field of brow corn.*

La scena successiva si svolge a Siviglia, al palazzo dove si incontrano Ana e Isabella. Le due donne si scambiano informazioni sulle loro identità, mentre dalle loro parole emergono consapevoli riflessioni sulla loro esistenza e sulla loro condizione, priva di ogni libertà e autonomia:

ANA

(...)we're women, what can we do?
We can't protest, we can't approve. ⁶⁹⁸

⁶⁹⁶*Ibid.* p. 102.

⁶⁹⁷*Ibid.* p. 109.

⁶⁹⁸*Ibid.* p. 111.

Ana e Isabella sanno che il silenzio è il destino eterno di tutte le donne a partire da Eva, ma anche la loro espressione di una saggezza superiore a quella maschile.

ANA

(...)

oh sister, I knew how our mother
Eve must have felt in that garden!
Naked with knowledge I stood there,
too wise to ask Adam's pardon
or my dead father's. I just stood
there, soiled, and speechless with its seed.

ISABELLA

I've known that silence , and its word
is wisdom.

Interessante è il monologo di Isabella nel quale si intravede la sua riconoscenza a Don Juan per averla liberata dal suo stato di donna legata all'obbligo della verginità.

ISABELLA

(...)My agony has made life new
and endless as the unhindered
sky it is a seamless blue.

Oh Ana, my sister, just as
translucent leaves at evening show
their veins to us, my body was
a house for that suffusing glow
that came from the sun of my self.

(...)

The tears were streaming from my face-
tears, expressing no expression,
for the new freedom that was ours
as women. He taught us choice.
He, the great Joker of Seville(...) ⁶⁹⁹

Entra Aminta mentre Ana e Isabella riconoscono di essere promesse allo stesso sposo Don Juan. Alla rabbia delle due donne scandalizzate, risponde Isabella con un'osservazione sagace:

ISABELLA

Listen, Ana, don't you see
that what he's shown the lot of us
is that our lust for propriety
as wives is just as lecherous
as his? Our protestations
all marketable chastity?
Such tireless dedication's
almost holy! He set us free! ⁷⁰⁰

Nella terza scena, sempre a Siviglia, entra il duca Ottavio, seguito da Ripio, suo servitore: Octavio è pronto a portare a termine la sua vendetta uccidendo Don Juan

⁶⁹⁹*Ibid.* pp. 113-114.

⁷⁰⁰*Ibid.* p. 117.

OCTAVIO

(...)But, Juan Tenorio, what you've done
is worse than any woman's loss.

(...)I'll lop its head off. No, God not that!
If he repents, I'll spare him; if
not...I'll lead dow to Hell(...)701

In maniera simmetrica rispetto a quella precedente, nella quarta scena, compaiono Don Juan e Catalinon, rientrati a Siviglia stanchi del loro continuo vagare. Catalinon gli ricorda che deve sposare Ana, come “punizione” per avere ucciso Don Gonzalo, ma Juan vuole sposare Isabella altrimenti vivere in perenne esilio.

JUAN

Christ ! Marriage!

I marry Isabel or burn
life out in barren Lebrija. (...)702

Al suono di una campana entrano Rafael e la sua troupe, portando la statua di Don Gonzalo invitata a una cena da Juan. Ottavio incontrando Rafael, lo assolda per uccidere Juan.

Isabella confessa a Don Juan il suo amore e Ottavio giunge come finto confessore di Don Juan, il quale non si pente di avere sedotto molte donne e afferma che la cavalleria poco si adatta ad un posto come quello, da lui definito la tomba di Dio. Mentre Juan sta cercando l'acqua nella fontana della piazza, entra la troupe di Rafael tra cui compaiono personaggi che simboleggiano la morte (l'asso della morte) e l'amore (la regina di cuori). Rafael spinge un piccolo carro su cui è issata la statua di Don Gonzalo. Mentre la troupe canta e danza descrivendo l'immagine della statua, Juan si avvicina osservando i danzatori e la statua. Durante la grottesca scena della cena appaiono i fantasmi delle vittime delle malefatte di Don Juan. Gonzalo chiede a di aiutarlo dandogli la mano e lo conduce con sé all'inferno, mentre Ottavio, incredulo e pentito, cerca di richiamare Rafael e lo stesso Gonzalo affinché provino pietà per Juan.

OCTAVIO

This is a thing of real stone.

Gonzalo, spare him. Mercy! Christ!

(JUAN falls)

Who will believe what I have seen?

(GONZALO withdraws)

A statue gripped him by the wrist
and he falls dead. And there's no sign
of struggle on him. Rafael!703

Rientrato sulla scena, Rafael, dichiara chiusa la partita, con un'amara sentenza:

RAFAEL

You saw your jealousy
induce delirium. But he's dead
all right. Say nobody killed him. Well,
the joke is, we were all cheated.

⁷⁰¹*Ibid.* pp. 120-121.

⁷⁰²*Ibid.* p.123.

⁷⁰³*Ibid.* p. 147.

Statues can't move, and there's no Hell.⁷⁰⁴

Il canto del coro accompagna l'agonia di Don Juan accolto nell'inferno; Ottavio si pente e Rafael lo accusa di essere stato vittima della passione della gelosia. Mentre tutti alla fine riconoscono la perdita di Don Juan, l'ordine si ristabilisce con i due matrimoni tra De Mota e Ana e tra Isabella e Ottavio. La scena e l'opera si concludono con le parole di Rafael che sanciscono la morte e la risurrezione dell'anima di Juan:

RAFAEL

(...)

every man' life is a candle
that burns too fast, but, with your leave,
we lit his ritual death and ritual
resurrection
on All Souls 'EVE.

ACE OF DEATH

(Sings)

*Now, whether Juan gone to Hell
or up to Heaven, I cannot tell;
whether he gone down to Hell
or up to Heaven, death will not tell:
but the truest joke he could play
is to come back to us one day,
because if there's resurrection, Death is the Joker;
sans humanité!*⁷⁰⁵

Il “joker”, o il “burlador”, Juan rappresenta ora la morte, il tragico passaggio verso l'inferno; tuttavia come suggeriscono le parole della canzone non è possibile stabilire se Juan sia finito all'inferno o in paradiso. I suoi “scherzi” hanno reso la vita a donne che prima erano silenziose e incatenate alla loro verginità. Nel rituale che conclude il secondo atto la regina di cuori regala il proprio cuore al corpo di Juan, atto simbolico collegato sia all'amore che alla vita.

Trasportato su una lettiga dai combattenti, il corpo di Juan celebra la libertà della sua anima e di coloro che, contrariamente a quanto si è sempre pensato, sono state salvate dalla sua forza trasgressiva.

4.2.1iii Il *Don Juan* caraibico: le manipolazioni e la “traduzione” di Derek Walcott

Nel volume *Dizionario degli studi culturali*, l'introduzione di Michele Cometa, “Iniziare nel mezzo” stabilisce nuove parametri teorici utili ad affrontare l'analisi di opere come quella in oggetto, in bilico tra traduzione e manipolazione. Il difficile concetto di intertestualità, non si pone come un passaggio tra una lingua all'altra, ma come una confluenza di culture e come un continuo scambio osmotico. Cometa afferma che la comparazione culturale è la condizione necessaria dell'esistenza dei *Cultural Studies*. Tra i contenuti degli studi culturali, la traduzione occupa un ruolo centrale:

⁷⁰⁴*Ibid.* p. 148.

⁷⁰⁵*Ibid.* p. 150.

Bisogna insistere infine sul fatto che esistono studi culturali solo quando dalla “tavola cronologica” si passa alla “traduzione” dei fatti culturali, comunque lo si voglia intendere:

- come comprensione dell'altro;
- come importazione dell'altro
- come creazione di un linguaggio comune per descrivere fenomeni differenti;
- come rivendicazione di differenze in un contesto che tende all'omologazione.

Traduzione, insomma come spostamento da una nazione all'altra, da una classe all'altra, da un'epoca all'altra.⁷⁰⁶

E' possibile, alla luce delle riflessioni qui riportate, cogliere già il significato di una traduzione che non implichi una semplice trasposizione linguistica, bensì lo scambio e l'integrazione culturale. Ciò è quanto è avvenuto in *The Joker of Seville*, di Derek Walcott, il cui testo si struttura nella fusione del vecchio e del nuovo, inteso come la tradizione spagnola e la realtà caraibica. L'opera - in questo senso - rappresenta uno dei tasselli di un grande componimento umano, che Cometa, partendo dalla filosofia di Schiller, individua come *Universalgeschichte*. Il pensiero schilleriano è infatti considerato “profetico” nella genealogia degli studi culturali come il fondamento filosofico su cui si basano buona parte degli approcci teorici considerati nel testo e da cui è possibile trarre riflessioni utili all'analisi di un'opera come quella ora in esame:

Schiller infatti studia le condizioni che hanno reso possibile questa nuova figura di intellettuale, il *philosophischer Kopf*, e la sua *scienza nuova*. (...) Perché questo nuovo tipo di intellettuale si possa dare (...) secondo Schiller è necessario:

- il *confronto interculturale*, ovvero lo spettacolo (*Schauspiel*) offertoci dalle altre culture (*Völkerschaften*) che Schiller ovviamente vede come le forme primitive nelle quali specchiarsi:
- la *contaminazione interculturale*(...)
la conseguente presa di coscienza di una *globalizzazione* delle tecniche e delle culture(...)
- la contemporanea consapevolezza delle differenze culturali nonostante la vicinanza geografica.(...)⁷⁰⁷

Come scrive anche Francesca Mazzara in “Studi sulla Traduzione”, saggio inserito nello stesso volume, la ricerca sul testo tradotto è inserita in un orizzonte culturale ampio, che tiene conto di diversi fattori tra cui le relazioni interculturali:

Oggi la relazione tra la traduzione e gli altri campi di studio è più che mai evidente. L'attenzione verso l'alterità e il diverso ad esempio, è quanto accomuna gli studi sulla traduzione e gli altri ambiti di ricerca, quali l'etnografia o gli studi (post-)coloniali. Con questi gli ultimi gli studi sulla traduzione condividono la critica all'antico dominio del *source text* in quanto testo *originale*. (...) Traduzione, dunque come *pratica* che pone al centro non semplicemente il sistema linguistico, ma l'intera *enciclopedia culturale*.⁷⁰⁸

Ciò che colpisce, nei concetti teorici qui riportati, è la tendenza a rivendicare il ruolo della traduzione come momento di ampliamento culturale, in linea ancora con quanto afferma Cometa, la possibilità di fornire un allargamento del canone⁷⁰⁹. Da questa prospettiva, non esiste un testo di “autorità” e un testo “derivativo” ma due testi che si corrispondono e si compenetrano avvalorandosi con nuovi significati. L'altro aspetto che emerge indirettamente da quanto citato è la funzionalità della traduzione come comparazione e scambio e quindi il suo carattere pratico e visibile nello scambio culturale. In questo modo il teatro assume un ruolo ancora più centrale in quanto concreto luogo di confronto interculturale e pertanto spettacolo “offertoci dalle culture”.

⁷⁰⁶Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Cogliatore e Federica Mazzara, Roma, Meltemi, 2004; p. 26.

⁷⁰⁷*Ibid.* p. 18.

⁷⁰⁸Federica Mazzara, “Studi sulla Traduzione”, *ibid.* pp. 478-485.

⁷⁰⁹*Ibid.* p. 9.

Dopo questa necessaria premessa, è opportuno ammettere che, affinché parlare di “manipolazione” di elementi testuali abbia un senso, è necessario, in questo caso, riferirsi alle precise parole scritte da Walcott nella nota introduttiva all'opera. Diversamente da molti autori che hanno trattato il mito di Don Juan, Walcott parte dal testo “originale”, o comunque considera il testo spagnolo il suo punto di riferimento. È importante sottolineare questo dato, in quanto esistono, da un lato moltissime rielaborazioni del mito e della storia, come accennato precedentemente, e dall'altro, Walcott ha voluto mantenere una certa fedeltà, come egli stesso ha espresso, al testo di Tirso. È già stato menzionato il fatto che l'opera di Walcott è stata commissionata dalla Royal Shakespeare Company come adattamento da un testo originale. Questo è un fatto nuovo per Walcott, come egli scrive:

This play is my first attempt to adapt the work of any author, ancient or contemporary, and what I hope I have drawn from the original – Tirso de Molina's *El Burlador de Sevilla* – is primarily the pace of its scenes and meter.⁷¹⁰

Walcott ci informa pertanto che la struttura esterna - l'intreccio, l'ambientazione, i personaggi e la suddivisione delle scene e degli atti – è stata riprodotta nella sua versione in inglese. Walcott puntualizza anche di non avere conoscenza della lingua spagnola e resta abbastanza misterioso capire come sia riuscito a “tradurre” l'opera spagnola in inglese. Tuttavia, considerando l'autore, si può anche ipotizzare che ciò sia stato reso possibile, come confermano le parole successive della nota, dalla sua grande capacità di “ascoltare” i suoni della parola poetica anche quando il significato del segno non è immediatamente comprensibile.

I have no Spanish whatsoever and was never in awe of the archaic or heraldic tongue that Tirso's language may be, but as with most romances languages, one can be swept along in a narrow torrent of powerful lyricism, without comprehension, propelled by the passion of its sound. On such a rapid journey, the plot, like the landscape, rushes past and blurs detail; cribs or translations serve as a map, but the language is my own.⁷¹¹

Rivendicando la creazione della lingua del testo, intendiamo che è stata pertanto la forza lirica della parola del testo spagnolo ad avere colpito l'orecchio sensibile e musicale del poeta. La sua “traduzione” è quindi una “mappa” che parte dal senso generale dell'opera, per crearne una forse nuova e diversa. Come suggerisce Walcott, la sua anima poetica caraibica e il fatto di vivere in un luogo dove parole e musica hanno “una sola forma”, lo hanno indotto a creare l'adattamento del testo di Tirso, percependovi immediatamente la vita di Trinidad.

Yet without knowing Tirso's speech, I felt a contemporary, provincial and immediate enthusiasm for his play, because of Trinidad. The wit, panache, the swift or boisterous élan of his period of the people in his play, are as alive to me as the flair and flourishes of Trinidad music and its public character.⁷¹²

Cercando di mantenere lo schema metrico pur rinunciando all'esattezza del lessico, Walcott afferma di avere creato un'opera viva e non artefatta. Volendo escludere l'esercizio letterario, Walcott ha trasportato l'essenza dell'opera di Tirso in terra caraibica:

I began laboriously by trying to translate into alternating rhymes of eight-foot lines directly from the old Spanish, but soon gave up. What I surrendered, having once read through Roy Campbell's mainly blank-verse translation, was the exactness of vocabulary, but what I hope I have kept is the rhyme scheme and tempo. The most significant thing for me was to feel that I

⁷¹⁰Derek Walcott, *The Joker of Seville*, op. cit. p. 3.

⁷¹¹*Ibid.* p. 3.

⁷¹²*Ibid.* p. 4.

could adapt such a complete work without any sense of artifice. If I were living in another culture, I might have felt I was indulging in a purely literary exercise. But the verse play is not a literary exercise in the West Indies. It is not necessary here to go into the inherent dramatic narrative of the calypso or to redescribe the necessity of physical enactment of folk chants. Tirso's play (...) contains their musical life and the validity of their rhetorical style. One can hear in his verse the cry of flamenco and the pulse of the guitar.⁷¹³

La musica spagnola, il flamenco e quella caraibica, il calypso si sono fusi nella mente dell'autore nel momento in cui il suo intuito poetico hanno colto i versi del dramma di Don Juan.

La leggenda di Juan, come scrive Walcott, si iscrive nel suolo tropicale attraverso la poesia del suo nuovo "oracolo". Juan - nuovo eroe delle terre caraibiche- entra potentemente nel suo nuovo spazio: Trinidad, isola e teatro dei Caraibi.

Partendo da quanto scrive Walcott nella preziosa nota introduttiva, in *The Joker of Seville* emerge la volontà di creare una lingua poetica musicale, caratterizzata da un ritmo che si scandisce al suono di una chitarra che suona il flamenco e che allo stesso tempo potrebbe essere la base di un testo di una canzone calypso. Come già affermato il testo dell'opera è pensato per una rappresentazione concepita come musical, e infatti anche le parti recitate riflettono l'intento dell'autore. Dalle battute citate precedentemente non possono sfuggire la frequenza delle rime bacciate e dell'intensa musicalità del testo.

Le intenzioni di Walcott espresse nella sua nota introduttiva sono chiarite dalla spiegazione di King:

For Walcott a vital interest of *Joker* was to create an equivalent to Tirso's thymes and rhythm in a modern English verse that can be spoken naturally. The pentameter of the calypso gives him a living oral folk tradition of rhymed, vulgar, contemporary pentameter verse which is not available to poets in the United States (except in the blues) and England.⁷¹⁴

La lingua e gli elementi musicali introdotti da Walcott, risultano essere i più evidenti tra quelli "manipolati" dall'autore. Riavvicinandoci al concetto di traduzione, interessante è considerare la possibilità di una traduzione "tematica" proprio attraverso l'introduzione degli spazi musicali. Nel saggio "Targeting Re-Production of the "Untranslatable:"Using Production Conceptualization to transmit Non-verbal, Performance Information"⁷¹⁵, il problema trattato riguarda quello introdotto da Walcott nella sua nota: come è possibile "tradurre" se non si rispetta il lessico e la sua trasposizione letterale in un'altra lingua, come non è stato possibile per Walcott?. Secondo l'autore del saggio, esiste – in particolare nei testi teatrali – la possibilità di tradurre non solo riscrivendo il testo con fedeltà da un punto di vista lessicale, ma anche traducendo il "pensiero" del testo, ottenendo in tal maniera, un tipo di testo che si adatta alle esigenze del pubblico.

What if, instead of narrowing the idea of "translation" down to what Aristotele called a play's "diction" (*lexis*), translators broadened it explicitly to include the play's "thought"?(...)Targeting the *Burlador*(...) fundamental themes, ideas and thought-structures for re-production in the US today could revolutionize the way that translators go about re-conceiving this *comedia* ad a dynamic America performance vehicle.⁷¹⁶

⁷¹³*Ibid.* p. 4.

⁷¹⁴Bruce King, *Derek Walcott and West-Indian Drama*, op. cit, p. 215.

⁷¹⁵Benjamin Bridges Gunter *Don Juan Plays the USA: Translating the World's First Don Juan Play (El Burlador de Sevilla And Tan largo Me Lo Fiais) for Twenty-First Century Performances in the United States*. The Florida State University College of Visual Arts, Theatre and Dance. 2005. (dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy). pp. 231-305., pp. 230-231.

⁷¹⁶*Ibid.* pp. 230-231.

In questo senso, il riferimento all'opera di Walcott, esplicitata nello studio in questione, si associa alla possibilità di considerare la musica di Mc Dermott, e di conseguenza la danza e con essa l'enfasi prodotta sul corpo, come gli elementi che hanno reso possibile la “traduzione” dal testo “originale”, e con ciò la spiegazione di come l'autore e il musicista, siano riusciti a rendere il testo accessibile sia al pubblico caraibico, oltre che a quello delle platee nordamericane. Il testo musicale da un lato, e gli espliciti riferimenti alle questioni post-coloniali e a quelle più legate alla tradizione *dei gender studies* dall'altro, hanno permesso una ricezione viva e attuale dell'opera.

Thematic approaches to theater translation, (...) organize themselves around ideas rather than chronologies and vocabularies, privileging what Aristotleans would call the “thought” element

A translation may choose to think of itself as an austere literal process of textual transcription. In fact, however, that translation 's stageworthiness (...) depends on making sense of staged words and performed events, and the sense that the translator makes it dependent upon reading the whole play Thematically. (...)

Walcott and MacDermott were aiming at a new musical theater synthesis in the *Joker of Seville* – a logical extension of MacDermott' s nontraditional in *Hair* and Walcott's interest in Caribbeanizing Brecht (...) That's why the *Joker* designedly popularizes its melodies, structuring them to sound instantly familiar, and performing them with live audience participation (King, 318, 321), That's why the *Joker's* songs are brief and frequent, spicing the action with a musical counter-text. That's why the score's orchestrations are transparent and transportable, featuring the kind of guitar, flute, and saxophone sounds that a traveling troupe of actors could carry with them.⁷¹⁷

Lo studio poco appena citato ci riconduce alla questione della ricezione. Walcott ha reso leggibile per il pubblico caraibico il mito di Don Juan, appropriandosene, attraverso un traduzione tematica, e inserendo relazioni e scambi di battute caratterizzati da espliciti riferimenti alle questioni dibattute nella letteratura post-coloniale e di studi di genere.

Come si cercherà di approfondire meglio nella parte riguardante la figura di Juan, l'autore ha cercato di integrare nella figura del seduttore impenitente, quella del colonizzatore. In particolare nella scena dello stupro di Tisbea coincidono due momenti storici-culturali che confluiscono nell'azione malvagia di Juan. Primo, Juan si materializza agli occhi della ragazza come Ulisse, episodio che crea un rete intertestuale dove il personaggio dell'opera teatrale sfuma in quello della tradizione epica; secondariamente, Juan-Ulisse si trasforma in un neo-colonizzatore, non solo attraverso l'atto di violenza ai danni di Tisbea, ma anche attraverso il suo linguaggio:

JUAN

Sweetness, I've metaphors I haven't used yet. Oh, Eve of this new Eden, make me a sut of fig leaves. The serpent stirs. Do you know that first metaphor of Eden, Tisbea, the serpent?(...) Do you feel the monster, the devil defying you?

(...)

We must bring the old gospel to the New world! Hellfire and brimstone, white hoods of the Inquisition, Eden and the New World, voyages, shipwrecks, the wrath of God!(...)⁷¹⁸

Ricordando la demonizzazione del colonizzatore già sviluppata in *Ti-Jean and His Brothers*, Walcott manipola la figura di Juan rendendolo un essere mostruoso, la cui azione di violentatore si intreccia con l'ambigua trasfigurazione in una figura demoniaca. Come osserva anche Bruce King, il personaggio di Juan simboleggia l'atto di conquista dell'uomo europeo:

⁷¹⁷*Ibid.* p. 231 e p. 290.

⁷¹⁸Derek Walcott, *The Joker of Seville*, *op.cit.* pp. 40-41.

He represents European conquest with smiles and sword. He is a devil and a butcher, a joker in the pack of cards where death has the last laugh.⁷¹⁹

Chiaramente lo scambio tra Juan e l'inerte Tisbea mimano l'aggressività dell'atto sessuale e la passività femminile, assoggettata doppiamente alla violenza maschile a e a quella del colonizzatore; inoltre, l'ironia che è sottesa nelle parole di Juan, mira ad identificare l'alleanza tra le istituzioni, la cultura e il processo di colonizzazione. La critica di Walcott contro la Chiesa, percepita come strumento di conquista e di addomesticamento nelle mani dei colonizzatori, non si limita alla rimodulazione della figura di Juan, ma si è amplificata dalle parole di Catalinon.

ANFRISIO

Arent'you a slave?

CATALINION

I was a Moor. Before this death,

it was conversion or the grave;

I was seized by your Christian faith⁷²⁰

Giunto nel Nuovo Mondo con il suo padrone, il fedele Catalinon, non è più semplicemente un servo, bensì uno schiavo, anche se convertito al cattolicesimo. Significativa ed eloquente la scelta di rendere il servo Catalinon, un creolo, un mulatto, come compare nel testo, un "moor". Catalinon è lo sguardo obliquo sulla vicenda tragica che si sussegue sotto i suoi occhi. Silenzioso e fedele, assiste alla rovina del proprio padrone, senza potere opporre resistenza se non quella di osservare con perspicacia e capire cosa si nasconde sotto il dramma di Juan:

CATALINION

(...) He's found the New World; with his creed

he's now spreading her gospel wide

that all your women may be freed.⁷²¹

Catalinon è in grado di percepire cosa si nasconde sotto la mostruosità delle azioni e delle parole di Juan. Sempre coerente con quanto gli ha riservato il destino, Juan cerca la libertà; non per sé ma per tutte le donne che ha violentato. La sua battaglia- persa in partenza in quanto tutti sanno quale fine tragica lo attende- basta a rendere percettibile il desiderio di libertà non solo degli uomini schiavizzati dalla colonizzazione, ma dalle donne schiavizzate dai loro stessi padri e mariti. Da questa considerazione, il collegamento tra *The Joker* e la volontà dell'autore di dare voce ai subalterni risulta abbastanza immediato: come si accennava nel secondo capitolo, esiste anche in Derek Walcott la necessità di rendere viva la parola di coloro che non hanno mai potuto esprimersi nel corso dei secoli. Se nel primo gruppo di opere questo è avvenuto dando voce a personaggi appartenenti agli strati più umili della popolazione delle isole, con *The Joker*, l'attenzione di Walcott si sposta sull'universo femminile, come afferma Isabella di fronte alla volontà del padre di rinchiuderla in convento. Incatenata socialmente da due ruoli opposti, quello della moglie devota e quello della prostituta, Isabella non può che scegliere il silenzio.

⁷¹⁹Bruce King, *Derek Walcott and West Indian Drama*, op. cit. p. 214.

⁷²⁰Derek Walcott, op. cit. p. 45.

⁷²¹*Ibid.* p. 46.

Riprendendo la nota domanda di G. Spivak “Can the Subaltern speak?”⁷²², Isabella prima di approdare all'isola del silenzio, il convento in cui sarà inesorabilmente rinchiusa, grida parole se vogliamo scontate e banali, ma che fino al quel momento non erano mai giunte sulla scena. Con la “messa in scena” di Walcott, che traduce il testo del barocco spagnolo alla contemporaneità di un'isola caraibica, non si possono tacciare le donne. Accanto agli schiavi, come ha già ben mostrato in *Drums and Colours*, le donne hanno doppiamente subito la tragedia della colonizzazione. Con la trasposizione di un testo, nato in piena atmosfera controriformista, in un'isola, la cui identità culturale è essenzialmente creola, ibrida e globalizzata alla fine del ventesimo secolo, il minimo che Walcott poteva fare era dare spazio alla voce femminile e trasformare Juan da seduttore diabolico a liberatore della schiavitù delle donne.

Altro elemento che l'autore inserisce nel testo e nella rappresentazione, creando un referente culturale immediatamente percepito sia dal pubblico caraibico che da quello nordamericano, anche grazie alla musica e al canto, è il *Middle Passage* degli schiavi. Anche questo episodio era stato ripreso in *Drums and Colours*, attraverso la costruzione di una scena incentrata sul dialogo tra un uomo e una donna africani costretti ad approdare nel Nuovo Mondo. Qui, in linea con lo spirito del musical, la rappresentazione del passaggio è affidata ad una canzone dal ritmo e dal tono lineari e “leggeri”, quasi a volere sottendere l'inevitabilità di una storia data per scontata e – come canta Catalinion Le cui immagini di sofferenza sono tradotte in canti e balli; così l'arrivo nella nuova terra, simboleggiata dall'acronimo USA, è la soluzione a molti problemi per chi vi ha deciso di immigrare, come lo fu per Colombo e la sua flotta quando decisero di circumnavigare la terra.

SLAVES

(Sing)

hey, hey, hey!

Is the U.S.A.

Once we get dare

we gonna O.K.

CATALINION

(sings)

Out of great suffering, we know,

they make their songs and dances.(...)⁷²³

Il canto degli schiavi rimanda ad almeno tre immagini: primo, la casualità della scoperta dell'America e delle isole da parte di Cristoforo come sottolineano le stesse parole di Catalinion:

CATALINION

They say Columbus find this place

by accident, he lucky!

Same accident in our case,

every slave drown, except me.⁷²⁴

Seconda immagine è quella del passaggio degli schiavi i cui eredi nelle generazioni successive si interrogano ironicamente quale poteva essere destino migliore se non quello di diventare cittadini

⁷²²G.Spivak “Can the Subaltern SpaeK” saggio originariamente pubblicato in *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, 1988.

⁷²³*Ibid.* p. 33.

⁷²⁴*Ibid.* p. 33.

americani; infine, la diaspora di milioni di immigrati che da tutte le parti del mondo hanno alimentato il mito del sogno americano. Ancora una volta l'abilità di Walcott non si smentisce in quanto riesce, in brevi e intensi momenti di “messa in scena”, in cui danza, canto e recitazione concorrono a spettacolarizzare sempre più l'intensità dei suoi messaggi, a concentrare riferimenti intertestuali più diversi e distanti. Come scrive Cometa, l'attenzione agli studi culturali permette il “rinnovato stupore” di fronte alla decontestualizzazione e alla ricontestualizzazione.⁷²⁵ Così infatti il testo e la messa in scena di Walcott, nell'ambito dei *Cultural Studies*, possono essere concepiti come traduzione intertestuale, oltre che, come definito precedentemente, tematica. Sempre in riferimento al saggio di Cometa, è possibile intravedere la linea comune che avvicina il teatro alle esigenze teoriche degli studi culturali (come già anticipato nel primo capitolo). Il momento deittico della “messa in scena” coincide infatti con il “qui e ora” che permette di visualizzare l'intricata rete di rapporti intertestuali di un'opera come *The Joker*. Lo spazio del palcoscenico si configura come lo spazio delle connessioni testuali e culturali, delle traduzioni tematiche realizzate attraverso la musica e delle manipolazioni linguistiche. L'opera è il prodotto *corporeo* dell'intertestualità e della traduzione, approdando ad un tessuto di significati in un unico momento spaziale e temporale: il qui e ora dello spettacolo. Così nel personaggio del Don Juan walcottiano si condensano elementi intertestuali, che vanno dalle implicazioni metalinguistiche alle associazioni tra Don Juan e altre tradizione letterarie.

Juan si configura come personaggio teatrale per antonomasia: egli appartiene alla storia del teatro, al mondo della finzione e del gioco; è – come visto – tra i personaggi più manipolati dagli autori di tutti i tempi, ragione per cui – nel testo di Walcott - egli è l'unico che si permette di entrare in rapporto con Rafael e di discutere con lui di teatro e recitazione.⁷²⁶

Gli elementi legati all'intertestualità dell'opera sono riconducibili anche alla manipolazione della figura di Juan come Ulisse. Nella scena in cui Tisbea si prepara ad accogliere il naufrago, ella stessa, attraverso il suo monologo, prepara il riferimento rendendolo esplicito a pubblico e lettori. Tisbea, avvicinandosi alla spiaggia immagina di essere Nausicaä, anzi pone la condizione “sei fossi Nausicaä” per ben due volte, esprimendo non soltanto il desiderio di calarsi nel personaggio dell'Odissea, ma anche quello relativo alla sua identità.

TISBEA

This image would startle the world(...), every day I lose three metaphors trough laziness! Yet if I were Nausicaä and there sprawled on the crumpled stain of the beach at Terragon (...) What was – if I were Nausicaä – on the smooth beach (...) ⁷²⁷

La conoscenza del testo omerico da parte della ragazza stride con la sua estrazione sociale, una povera pescatrice: da un lato la stessa Tisbea è consapevole della sua condizione, dall'altro sa che l'immagine – quella che lei stessa crea attraverso le sue parole - “spaventerebbe il mondo intero”. Eppure è quello che avviene. Non solo Walcott riconduce il mito omerico sulla spiaggia caraibica, ma permette ad una donna di bassa condizione sociale, come Tisbea, di identificarsi con Nausicaä: nel momento in cui si convince della sua realtà - opposta alle sue fantasticherie – il monologo si trasforma in un urlo spezzato e incredulo.

Poche parole esclamate con tono di profonda sorpresa creano un'immagine vivida e chiara: non solo la presenza del naufrago Juan è riconducibile al noto episodio dell'arrivo di Ulisse sull'isola di Alcino, esplicitata tra l'altro dal monologo di Tisbea, ma la parola “black” riferita al servo di Juan e

⁷²⁵Michele Cometa “Iniziare nel mezzo” in *Dizionario degli studi Culturali*, op. cit. p. 29.

⁷²⁶Derek Walcott, *the Joker of Seville*, op. cit., pp. 53-54

⁷²⁷ *Ibid.* p. 35.

“shipwrecked” creano un immediato collegamento con un altro referente culturale, altrettanto noto: *Robinson Crusoe*. *The Joker of Seville* appare in questo punto preciso, come testo preparatorio a due opere successive in cui sia la figura di Robinson Crusoe, in *Pantomime*, sia il mito omerico, in *The Odyssey: A Stage Version*, saranno letteralmente ribaltati e contestualizzati in terra caraibica. Quanto sopra riportato ha lo scopo di esplicitare – attraverso un esempio ma se ne potrebbero trovare altri nel testo – come la “traduzione” walcottiana abbia contribuito a creare un'opera i cui referenti culturali sono immediatamente percepiti e intesi dal pubblico a lui contemporaneo. Mantenendo l'istanza iniziale e originale del testo, ovvero la vicenda del peccatore che non riesce e non vuole redimersi, il Juan di Walcott non solo si presenta come già profondamente legato alle questioni di natura post-coloniale, che potevano attirare il pubblico e la critica di Trinidad, ma si avvicina anche ad un esame critico che coinvolge sia *i subaltern* che i *gender studies*, in particolare nell'implicita riflessione della condizione della donna e degli schiavi, di cui, in questa immagine scenica poc'anzi riportata, Tisbea e Catalinion si rendono emblematici.

4.2.1iv Recitazione, rituale e appropriazione del testo

Il prologo che Walcott ha inserito prima della scena iniziale ambientata a Napoli, dove prende il via la famosa vicenda di Juan, necessita di una trattazione a parte, non solo in quanto elemento di manipolazione testuale rispetto all'originale, ma perché da qui si possono scoprire le modalità concepite dall'autore di “tradurre” l'opera in, metaforicamente parlando, lingua caraibica. Per Derek Walcott, come si è cercato di chiarire citando la sua nota iniziale, la decisione di adattare l'opera di Tirso e quindi creare *The Joker of Seville*, non è data dalla volontà di realizzare un esercizio letterario, ma dal tentativo di creare un'opera viva ed efficace dal punto di vista comunicativo. Il prologo ci spiega come. La didascalia iniziale definisce lo spazio e il tempo della rappresentazione.

PROLOGUE

*Dusk. A field, ringed with bleachers, used as a bull ring, a cockpit, or stickfighters' gayelle, on a Caribbean estate. Nearby a village cemetery with fresh wreaths and lit candles with a statue of DON GONZALO. Opposite: the village cathedral. RAFAEL, the village elder, enters in a costume resembling the statue's. In the distance, a procession of candles held by a chorus of villagers*⁷²⁸.

Luogo della rappresentazione è un'arena; spazio che ricorda sia la struttura del teatro greco, sia il tipico luogo spagnolo della corrida, sia lo spazio del Carnevale di Trinidad, la gayelle. Ciò che colpisce maggiormente è la presenza dei guerrieri armati di bastoni – che compaiono anche durante la rappresentazione e il finale – come gli eredi dei combattenti di origine africana. Lo “stickfighting”-tipico del carnevale di Trinidad - è infatti riconducibile all'antica tradizione di combattimento di molte tribù africane tra cui quella Nuba del Sudan ma anche quella degli Zulu in Sudafrica. Come scrive Errol Hill nel volume *Profile of Colonial Theatre*, una delle rappresentazioni teatrali popolari più antiche nei Caraibi era infatti lo “Jonkunno”, particolarmente noto e diffuso in Giamaica già dalla fine del'600. Lo “Jokunno” si riconduce ad una delle forme più rappresentate tra quelle indicate da Hill, come appartenenti alla tradizione delle “slave performances”. Ancora più interessante è la descrizione della rappresentazione come:

- effettuata in prossimità di festività religiose

⁷²⁸*Ibid.* p. 7.

- caratterizzata dalla presenza di attori che mimavano il combattimenti con bastoni di legno,
- caratterizzata dalla presenza di attori che mimavano i movimenti di un toro.⁷²⁹

Come puntualizza Hill, è possibile che questo tipo di rappresentazione sia nata dall'incontro di diversi tipi di "masquerades" Africane a loro volta ibridizzate e contaminate da quanto avvenuto in Jamaica.

It is possible that this representation was analogous to a generic and cultic African masquerade, since it was supported by a number of different tribes and made its appearance throughout the Caribbean region.⁷³⁰

L'inserimento da parte di Walcott di queste figure, da un lato richiama la tradizione del combattimento esportato dagli schiavi africani nelle isole caraibiche e potrebbero essere un chiaro riferimento alla Jokunnu; dall'altro conferisce alla rappresentazione il carattere di rituale.

The Jokunnu performed a vigorous dance with many twirls and twists, stops and starts, to music provide by a small accompanying band of musicians playing on homemade instruments and with singing by a chorus of women. The wooden sword held by the masquerader was typical of the sort of "weapon" carried by leading carnival characters who saw themselves as combative warriors, prepared always to do battle with sword, stick or whip.⁷³¹

Come indica la didascalia di Walcott tuttavia, il rituale non è riferito a lontane tradizioni africane, bensì alla presenza di un "totem" della rappresentazione: la statua di Don Gonzalo, di fronte alla quale si erge la cattedrale. Basta poco per capire che Walcott ha costruito un'immagine spaziale e un'atmosfera molto simile a quella che egli stesso evocò in "Fragments of Epic Memory"⁷³², analizzata da Döring nel testo sopra citato. Che relazione intercorre tra un rituale di origine africana che ricorda una rappresentazione carnevalesca caraibica, la cattedrale, simbolo delle Cristianità e la statua di Don Gonzalo, immagine legata alla dannazione di Juan? La sensazione è quella dello straniamento, e dello spaesamento, come lo stesso autore suggerì di sentirsi di fronte alla rappresentazione hindu. A rafforzare la sensazione inquietante Walcott aggiunge la figura di Rafael, misterioso capo di una troupe di attori, simboleggiati da un mazzo di carte, che come un sacerdote, si prepara a celebrare un rito, dopo che il coro, in spagnolo, evoca lo spazio dell'opera originale:

CHORUS

*Sevilla, a voces me llama
El Burlador, y el mayor
gusto que en mi puede haber
es burlar
una mujer
y dejarla sin honor,
y dejarla sin honor.*⁷³³

Poco dopo, le parole di Rafael suonano come una celebrazione dello spirito di Juan: alla vigilia di Ognissanti – festa che unisce la tradizione pagana a quella cristiana – il villaggio si riunisce per fare rivivere il personaggio di Juan.

RAFAEL

This is the eve of All souls,

⁷²⁹Errol Hill, *The Jamaican Stage 1655-1990*, op. cit. p. 231.

⁷³⁰*Ibid.* p. 231.

⁷³¹*Ibid.* p. 231.

⁷³²Vedi pag. 269, nota 611.

⁷³³Derek Walcott, *The Joker of Seville*, op. cit. p. 7.

our carnival of candles,
when our village, San Juan, re-creates
a legend that cannot grow old.
You New Andalusian estates,
Valencia, moonlit Aranquez,
whose oceans of sugar cane thresh
in the night wind, bring him across
the ocean, with salt, real flesh
as man, to live his loves over.⁷³⁴

Mentre appare il fantasma di Juan, i membri del villaggio da statue si trasformano in esseri viventi e dopo il canto di Juan, Rafael presenta i suoi attori: l'asso della morte, la regina di cuori, il "joker", il cui significato è doppio, in quanto è la traduzione letterale di "burlador", quindi burlone, ma anche "tipo inaffidabile" come suggerisce il dizionario, e nel gioco delle carte è quella riferita al "jolly".

Il primo livello di lettura induce a considerare la rappresentazione come un rituale celebrativo che riporta in vita lo spirito di Juan in terra caraibica, come sottolineano sia le parole che i gesti di Rafael. Nel rito mimato da Rafael, infatti, la storia e la leggenda di Juan pare sprigionarsi dalla terra. Similmente ad un'invocazione di fertilità, la terra deve rilasciare il proprio frutto, in questo caso identificato con il mito di Juan che si materializza dallo spazio dell'isola caraibica. Il secondo livello di lettura, che procede con lo sviluppo del prologo, induce a vedere la rappresentazione come una riflessione metateatrale sul valore del mito stesso di Juan. Paragonato ad un gioco di carte, la messa in scena, così come gli attori sono le carte di un mazzo, è affidata sia all'abilità dei giocatori sia al caso, spesso identificato come la fortuna al gioco. La rappresentazione teatrale, inoltre come il gioco di carte, ha le sue regole fisse, da rispettare, simili a quelle che l'autore-regista deve osservare per inscenare un'opera che vivifica il mito di Don Juan.

Le parole finali del coro che ripete come un ritornello "sans humanité" stabiliscono infatti la regola del gioco: non ci sarà umanità né pietà per questo Juan caraibico, anche se la sua forza di personaggio teatrale sarà tale da "riportare in vita" tutto il villaggio. Immagine anche questa simbolica che vuole indicare la volontà di creare un'opera viva, come ha sottolineato Walcott tra le sue intenzioni, e inserita nel tessuto culturale dei Caraibi. Il fatto stesso che il mito di Juan sia vivificato nello spazio dell'isola accanto agli elementi visivi collegabili alle antiche tradizioni africane come lo stickfighting, vogliono affermare il sincretismo dell'arte teatrale walcottiana che ancora una volta produce una fusione tra culture diverse e lontane. Lo spazio dell'isola e il rito di Rafael coincidono con lo spazio del teatro e della messa in scena, in cui il tempo si annulla così come si annulla lo scarto tra il movimento del corpo dell'attore e i versi recitati.

CHORUS

Sans humanité!

You go start off the action, to our satisfaction,

sans humanité

RAFAEL

O dim majestic time,

*teach our bodies to move in rhyme.*⁷³⁵

L'invocazione di Rafael è un inno al credo di Walcott sulla metodologia della rappresentazione. La comunicazione teatrale, come più volte si è sottolineato, per Walcott deve tenere conto dell'armonia tra

⁷³⁴*Ibid.* p. 8.

⁷³⁵*Ibid.* p. 9.

parola e movimento del corpo, concepita in quest'opera soprattutto come danza e canto. Il prologo ha pertanto la funzione di rendere il testo originale, quello che Rafael si accinge a rappresentare, un testo che si genera dalla terra caraibica: il rituale di Rafael, alter ego dell'autore, si riconduce simbolicamente all'"appropriazione" del testo, non più solo come traduzione o adattamento, ma come testo che nasce in uno spazio caraibico.

4.2.1v La digressione metateatrale

La presenza di Rafael e delle sua simbolica troupe di attori non si limita al prologo. Come indicato nella descrizione della vicenda e di quella relativa alla divisione in atti e scene del testo, Rafael si presenta a Juan in diverse occasioni: nella settima scena del primo atto, nell'ottava scena durante il duello tra Don Gonzalo e Juan e dopo l'uccisione di Don Gonzalo alla fine del primo atto, all'inizio del secondo atto, nella scena del matrimonio tra Batricio e Aminta; nella quarta scena del secondo atto, quando Juan e Cantilion ritornano a Siviglia e si ritrovano in una piazza di fronte alla cattedrale, luogo di confronto finale di Juan; per ultimo, alla fine del secondo atto, riprendendo il cerimoniale del rito presentato nel prologo e dopo la morte di Don Gonzalo, con la presenza degli "stickfighters".

Nella prima occasione Rafael discorre con Juan incontrato in un strada di Siviglia, mentre la troupe allestisce uno spazio teatrale:

JUAN

(...RAFAEL and his troupe, the JACK, the ACE OF DEATH and the QUEEN OF HEARTS enter and arrange their theatre: a cloth, a few properties)

God I hate actors! They refuse
to accept reality
they live in! I pronounce these
solemn self-deceivers guilty
of doubling the dream that is life. ⁷³⁶

Le parole di Juan suonano come un'ironica invettiva contro la finzione del gioco teatrale, mentre Rafael esprime a convinzione della profondità dell'arte come specchio della vita:

RAFAEL

Our art is life, sir, so it's still
the only ending that we have.
Anyway we're just beginning.
It's funny, too. ⁷³⁷

Lo scambio di battute tra Juan e Rafael rivela una situazione paradossale: da una parte la finzione, ovvero il rito che rinvigorisce l'anima del mito di Juan, dall'altra Juan stesso che non crede al valore di ciò che lo ha riportato in vita. Il teatro è lo specchio della vita, e come tale illusione e finzione, ma anche fedele rappresentazione.

La presenza di Rafael nel testo e nella rappresentazione sono forse riconducibili alla consapevolezza di tutti coloro che partecipano alla messa in scena, dell'importanza ma anche del valore di gioco del teatro stesso. Così come gli inganni di Juan sono un gioco – un *play* – così lo è tutta la vicenda rappresentata. Tuttavia Rafael compare anche nei momenti più tragici – la morte di Gonzalo e la morte di Juan – come

⁷³⁶*Ibid.* p. 53

⁷³⁷*Ibid.* p. 54.

figura di congiunzione tra la vita e la morte, coadiuvato dalla presenza inquietante, tra le carte da gioco, dell'asso della morte. Per questo anch'egli è concepibile come una *trickster figure*, anello di congiunzione tra il terreno e l'ultraterreno, uomo e dio, invocato attraverso il contatto con le divinità e con gli antenati. Se Rafael, come l'autore, ha il potere di riportare in vita Juan e con esso tutto gli abitanti del villaggio accorsi ad assistere alla rappresentazione, così egli ha il potere di condurre i suoi personaggi alla morte. In questo senso la figura di Rafael acquista uno spessore sempre più marcato se posto in relazione con la creatività artistica. Egli è il mago – come Prospero in *The Tempest* – il quale grazie ai suoi “riti” magici può manipolare gli eventi e il fato dei suoi personaggi. E' vero – come sottolineato – che la vicenda di Juan ha un finale scontato, identificato come la regola del gioco da rispettare; pur tuttavia, Rafael è l'iniziatore e il regista del Juan nato in terra caraibica. Non a caso, a differenza del testo di Tirso, Juan muore proprio per decisione di Rafael e non di Gonzalo.

Altro momento in cui compare la presenza di Rafael e la sua troupe nella vicenda di Juan è durante il matrimonio tra Batricio e Aminta. La festa nuziale sfuma nel rito della rappresentazione; il gioco delle parti è rispettato fino all'entrata di Juan, che, in pieno rispetto della sua identità di seduttore, sconvolge la scena e distrugge il legame tra i due sposi. Proprio mentre Juan danza con Aminta, la regina di cuori accompagna la scena danzante con un canto, in cui il corso del fiume Manzanares diventa la metafora del trasporto della vergine verso l'abbandono e la conquista del frutto proibito.

QUEEN OF HEARTS

(Sings)

*O River manzanares,
Run, run and ask my love
if her brown sapodillas ripe, in
that little orange grove;
and if she tell you yes, yes,
keep quit, Manzanameres
I so hungry inside!*

(...)

*I want those sapodillas,
I want them, Manzanares,
I want that orange wine,
you hear me Manzaneres?*⁷³⁸

In questa scena, la troupe di attori non ha solo la funzione di rimarcare il confine tra verità e finzione, ma anche di accompagnare metaforicamente l'inganno di Juan. Così l'addio di Batricio alla sua sposa, rappresentato simbolicamente dalla restituzione dell'anello, è accompagnato dalla canzone di Rafael che presagisce il destino mortale dell'atto di amore tra Juan e Aminta.

RAFAEL

(Sings)

*There is a sower in the sky
who sows the seeds of stars;
that sower's name is death, my lord,
who sows that we shall die.
And if I die before you love,
the harvest that I reap
will be the memory of our love*

⁷³⁸*Ibid.* p. 99.

*through everlasting sleep;(...)*⁷³⁹

Un'ulteriore “digressione” metateatrale si verifica nella quarta scena del secondo atto. Qui Juan, a Siviglia, è raggiunto dalla troupe di attori e da Rafael, che trasporta su una lettiga la statua di Don Gonzalo.

RAFAEL

(Sings)

Princes and peasants, kneel in fear and fart!

Here comes the harvest of the charnel cart.

Here comes the scyther with his tinkling bell.

*Hee's your old troupe of mummers with their art,
their painted Heaven and their painted Hell*⁷⁴⁰.

Rafael rammenta a Juan il triste esito del suo scontro con il padre di Ana. Lo scambio di battute tra Juan e Rafael apre una parentesi sul rapporto tra il testo originale e la recitazione:

JUAN

I remember you: the actor
in a cheap farce, “El Burlador”
that stank like the rotting laughter
it roused. Where's your boy-girl singer?

RAFAEL

Ah, well your honor, in this trade
every man so catching his arse
we soon resemble, I'm afraid.
Boys have a way of getting lost.
(introduces his troupe)

This “jamette” always plays the Queen,
this death's head our Emperor,
and so forth. And I make dead me
on the side now, since from actor
to statue is a mere matter
of talent, and any piss-poor
performance shows you when it's true.(...)⁷⁴¹

La statua e il riferimento a *El Burlador* sono elementi riconducibile alla “morte”, mentre il talento dell'attore – fulcro della messa in scena – esprime la vita. Come afferma Rafael, e come già appariva chiaro dal prologo, il suo compito è quello di “far rivivere” attraverso la sua troupe le “statue”, pertanto permettere- attraverso il teatro – di assumere una forma vitale. Tuttavia anche nell'attività di Rafael può nascondersi sterilità e vuoto, come confessa più tardi a Ottavio:

RAFAEL

(...)

Theatre has eaten my life.
I've no regrets, mark you. I've led
this company for fifteen years;
some of the best I've forfeited,
some reasonably turned traitors

⁷³⁹*Ibid.* p. 105.

⁷⁴⁰ *Ibid.* p.125.

⁷⁴¹*Ibid.* p. 126

for more cash. But the tears don't come
again; for mockery or applause.⁷⁴²

Dalle parole di Rafael, in cui si celano palesemente quelle dell'autore stesso, emerge la convinzione che quello dell'attore e del regista restano pur sempre “mestieri” nella mani dei potenti e alla mercé della seduzione della ricchezza. Così Octavio paga Rafael affinché interpreti il ruolo di Gonzalo allo scopo di uccidere Juan:

RAFAEL

(Music)

My Ace of Death, help me and sing.

Mold paste, grind gray stone.

To play Death is better than to play the King.

*(The ACE of DEATH and the QUEEN OF HEARTS transform RAFAEL into the statue of GONZALO as they sing)*⁷⁴³

A conferma del triste presagio di morte, le parole di Rafael concludono l'opera e con essa la vita di Juan, riflettendo, attraverso la sua vicenda, sul significato e sul valore universale della vita umana. Confermando il valore della rappresentazione come rituale, Rafael accomuna le vittime, le donne silenziose sedotte da Juan, al proprio carnefice.

RAFAEL

How silent all his women were!

All statues, like his murderer.

Custom gave us the natural art
to sing in couplets and depart.

And custom gave us our roles
and those who have danced before us,
and we celebrate their souls
with voices alive in chorus. (...) ⁷⁴⁴

Secondo Helen Gilbert e Joanne Tompkins l'introduzione nel testo di Walcott, della figura di Rafael e della sua troupe di attori sono riconducibili al tradizionale Carnevale di Trinidad;⁷⁴⁵ ciò ha conseguenze rilevanti sia dal punto di vista spaziale che da quello dato al significato del rituale in cui si inserisce la troupe di Rafael. Primo fra tutti lo spazio definito da Walcott – come indicato nelle *stage directions* iniziali – stabilisce una divisione della scena, tale che tutto il palcoscenico si rende disponibile ad ospitare diversi luoghi e in tal maniera si pone ancora come il luogo dell'incontro di diversi strati sociali e diverse culture (“principi e contadini”, schiavi e cavalieri, e altro ancora). Come infatti sottolineano Gilbert e Tompkins:

Relevant here is Michael Focault's idea of theatre as a heteropian site: a site capable of juxtaposing in single real place several (incompatible) spaces (1986:25). If these spaces are never isolated but dynamic and interacting, where they meet and clash is of crucial significance for a post-colonial theatre inspired by Carnival because it is the nexus of debated (and debatable) space that pluralism and difference emerge.⁷⁴⁶

⁷⁴²*Ibid.* p. 130.

⁷⁴³*Ibid.* p. 132.

⁷⁴⁴*Ibid.* p. 150.

⁷⁴⁵Helen Gilbert, Joanne Tompkins, *Post-Colonial Drama, op. cit.* p. 89.

⁷⁴⁶*Ibid.* p. 84.

Da questo punto di vista, l'opera continua quanto già previsto e considerato nella parte precedente. Grazie alla presenza di elementi desunti dal Carnevale, lo spazio della scena è ancora concepito come luogo dell'incontro e dello scambio di diverse culture. Tuttavia, il Carnevale ha anche una seconda funzione.

È indubbio che gli “stickfighters” sono figure tipiche dell'antica tradizione dei Caraibi, in particolare collegata al “jamet”, dal francese “jamette”, figura menzionata anche da Rafael. Il Carnevale “jamet” inserito anche nella tradizione del “Canboulay”, si rappresentava come una processione di figure mascherate, generalmente accompagnata da un'incessante suono di tamburi e canti.⁷⁴⁷ Le figure del Carnevale “jamet”, erano generalmente considerate degli emarginati, per il colore della pelle, per l'estrazione sociale e la mancanza d'istruzione. Come scrivono Gilbert e Tompkins erano individui indotti a sovvertire le norme di “rispettabilità”⁷⁴⁸. È innegabile che il Juan caraibico possa essere identificato con un “jamet” e tale può essere l'intento di Rafael nel suo rito di rivitalizzazione dell'eroe trasgressivo. Non si può quindi negare l'esplicito riferimento al Carnevale e, pertanto considerare l'assimilazione del testo “originale” a una delle tradizioni locali di Trinidad. Inoltre, sempre in accordo con quanto ipotizzano le autrici menzionate, l'inserimento di una cornice carnevalesca e di personaggi desunti da tale tradizione rafforza la riflessione metateatrale dell'opera.

Carnival offers an important framework through which to interrogate received models of performance. The self-conscious role-play of the performers demands a spectator whose scepticism as much as his/her participation is vital to the success of the masquerade. The semiotic codes of such a theatre are always under question, subject to revision through re-enactment and parody. If (...) the task of Caribbean theatre is to “traditionalise itself” by appropriating carnival and/ or ritual modes we must continue to ask what lie behind these systems of representation. Hill sets out an important point for this analysis in his call for a carnival theatre which integrates movement, music, language, and rhythm so that “verbal metaphor (would) be matched by visual symbol”(1972c:113) such a theatre organises all the communicative resources of person, place and object for an aesthetic presentation which presupposes an interpretative and interactive community, rather than an “audience” of disciplined applauders”(...)⁷⁴⁹

È ipotizzabile ritenere che l'intenzione di Walcott sia stata quella di coinvolgere il pubblico caraibico di fronte ad un'opera di per sé distante e troppo “europea” e per questo rischiosa da un punto di vista della ricezione. Le riflessioni di Gilbert e Tompkins convergono pertanto con quanto esposto precedentemente, a proposito della funzione del prologo, e rafforzano l'idea della “traduzione” di un testo attraverso la creazione e l'interazione di diversi referenti culturali, tra cui quello del Carnevale. La trasposizione del testo dalla Spagna a Trinidad è, sempre secondo Gilbert e Tompkins, rafforzata dai numerosi strumenti di comunicazione visuale legati alla tradizione del carnevale, come nei duelli o nello stile burlesco che si avvicinerrebbe molto di più all'atmosfera della cultura “jamet” più che alla rappresentazione di una vicenda dal significato etico-religioso come era quella di Tirso. In realtà è proprio questo ciò che Walcott ha voluto fare: armonizzare l'istanza etica del testo originale nell'esuberanza carnevalesca caraibica incentrata sulla figura di un ingannatore che è anche vittima delle costrizioni sociali. In tal modo la creolizzazione del testo è completa e viva come si deduce dalla seguente citazione:

⁷⁴⁷Bridget Brereton, *Race Relation in Colonial Trinidad, 1870-1900*, Cambridge University Press, 2002.

⁷⁴⁸Helen Gilbert, Joanne Tompkins, *Post-colonial Drama, op. cit.* p. 80.

⁷⁴⁹*Ibid.* p. 87.

In combination, these carnival elements creolise the Spanish source text on a number of levels, reworking Eurocentric forms to produce a distinctively West Indian play and turning an important moral lesson into a celebration of local culture and history.⁷⁵⁰

4.2.1vi Il paesaggio di Juan: la città e il Nuovo Mondo

La contrapposizione tra lo spazio cittadino e lo spazio naturale del Nuovo Mondo si rivela nella vicenda di Juan come l'opposizione tra spazio contaminato e incontaminato. Le città – Napoli, Siviglia – appaiono come i luoghi del peccato e della corruzione, in particolare seguendo le stesse parole di Juan, ritornato a Siviglia dopo il suo esilio.

JUAN

Hypocrisy and gold: Seville!
She stinks of pride. Nothing changes
her pious smile, neither the smell
of corpses nor of oranges.
Christ! How she hardens my anger!
Her witch-hunting Inquisitors,
and her divine architecture
that was built by barbarous Moors.⁷⁵¹

La città europea si rivela come lo spazio corruttore, portatore di morte e decadimento. Nelle testo che costituisce la battuta di Juan la città di Siviglia si carica di contrapposizioni che alludono all'ipocrisia e alle contraddizioni che contraddistinguono il periodo storico; la bellezza architettonica dello spazio cittadino cela le torture degli inquisitori, la sua staticità nasconde un orgoglio di corruzione. La lingua del testo, avvalendosi di figure retoriche come la sinestesia (odora di orgoglio) e di altre figure come l'ossimoro che accosta l'esalazione corrotta dei cadaveri al profumo delle arance, conduce lettore e spettatore nella dimensione poetica che caratterizza la lingua dell'opera. La connotazione ottenuta dello spazio urbano rimanda alla percezione di un luogo doppio che nasconde dietro la facciata della “divina architettura”, falsità, ipocrisia, corruzione e violenza. La città, inoltre, appare spesso visualizzata attraverso spazi chiusi come il castello o il palazzo, il convento o la chiesa. L'ambiente cittadino europeo è pertanto identificato con le istituzioni, bersaglio di critica e di atti di sovversione dello stesso Juan. La città di Siviglia, ammirata per le sue bellezze, i suoi tesori e l'osservanza alle regole delle istituzioni è, nelle parole di Don Gonzalo, paragonata alla figlia, cioè ricca e preziosa solo se mantiene l'ordine e l'obbedienza:

DON GONZALO

Seville is rich only if she,
like my own daughter, still obeys
God, King, Father. Let me be
grateful and generous in my praise
of her. For her to lose her faith,
her dowry of virginity,
to venal pride is to court death.

Non solo è significativo il paragone tra la città e la condizione di verginità della donna, similitudine che rafforza il concetto di *chiusura* dello spazio urbano, e della sua *impenetrabilità* dovuta a rigide leggi, ma

⁷⁵⁰*Ibid.* pp. 90-92.

⁷⁵¹Derek Walcott, *The Joker of Seville*, op. cit. p. 52.

è anche possibile leggervi, anche se da un punto di vista diverso, lo stesso messaggio elaborato dalle parole di Juan. L'orgoglio della città risiede nell'obbedienza alle regole dettate dall'autorità, connotate dalle parole, Dio, Re e Padre. In questo riferimento alle istituzioni divine e temporali, quali cardini dell'autorità, è possibile intravedere un collegamento intertestuale con la poesia di William Blake *The Chimney Sweeper*.

(...)

“and because I am happy & dance & sing,
They think they have done me no injury,
And are gone to praise God & his Priest & King,
who make up a heaven of our misery”⁷⁵²

Come Blake attaccava l'ipocrisia delle istituzioni inglesi del XIX° secolo, Walcott riprendendo la stessa modalità espressiva – a livello testuale, ovvero inserendo le parole “God, King e Priest”, con la lettera maiuscola -- il testo walcottiano pare seguire il poeta visionario romantico nella sua dura invettiva contro la rigidità e la falsità delle costrizioni sociali, che in un caso portano alla soppressione dell'infanzia, nell'altro a quella delle libertà femminile.

Quello urbano è infatti lo spazio contaminato della civiltà e della patria dei colonizzatori, come dichiara lo stesso re di Castiglia, parlando di Juan:

KING OF CASTILE

(...)Juan Tenorio, Diego's son,
now on that rigorous crusade
in our dominion overseas
which God our Heavenly father's given,
to bring the New World to our knees
for a new earth, and a new heaven,
to kiss this cross, the sword of Christ.⁷⁵³

Diversamente il Nuovo Mondo appare sedurre Juan e, quindi, descritto come luogo idilliaco e incontaminato. Nella scena in cui Tisbea giunge alla spiaggia scoprendo i naufraghi, Juan e Catalinon, il paesaggio è avvolto da un luce “dorata e paradisiaca”, come suggeriscono le parole del testo:

JUAN and CATALINION *collapse on a beach. The sea subsides; morning. Paradisal light. Music. (...)*

Il contatto con il Nuovo Mondo si trasforma per Juan in un'esperienza poetica, che lo inducono a vedere la bellezza del Nuovo Mondo ma anche la tragedia della colonizzazione.

Lo spazio del Nuovo Mondo si presenta, di primo impatto, come il luogo dell'innocenza, intonso dalla corruzione della civiltà. Nonostante l'azione poetica di Juan, non si assiste ad una conversione positiva dell'eroe, bensì ad una trasformazione dello spazio del Nuovo Mondo da incontaminato a contaminato dalla stessa presenza e azione di Juan.⁷⁵⁴

Come per Robinson, il luogo estraneo deve essere addomesticato rispettando i parametri culturali che caratterizzano la cultura europea. L'esperienza di Juan nello spazio incontaminato del Nuovo Mondo rappresenta la violenza della colonizzazione, e con essa l'omologazione del territorio dei colonizzati a quello dei colonizzatori:

⁷⁵² William Blake *The Chimney Sweeper* (from the *Songs of Experience*) in F. Kermode, J. Hollander, (a cura di) *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. II, Oxford University Press, 1973, p. 25.

⁷⁵³ Derek Walcott, *The Joker of Seville*, op. cit. p. 29.

⁷⁵⁴ Cfr. nota 160.

JUAN

(...)

I'm going back on the next ship.
Old world, New World. They're all one.
Dammit! I hate a wasted trip.
Catlinion! Catalinion!⁷⁵⁵

Juan, dopo avere corrotto Tisbea, e rifiutato il suo amore, la lascia in balia del mare. La ragazza si annega e Juan non sembra preoccuparsene. Il suo atteggiamento diventa l'allegoria della colonizzazione e dello sfruttamento incurante dei territori del Nuovo Mondo e dei nativi. Juan è quindi anche il corruttore della nuova terra, la quale attraverso la sua azione assorbe tutta la malvagità degli aggressori. Pur essendo egli stesso artefice della distruzione del Nuovo Mondo, Juan denuncia il massacro perpetrato ai nativi in nome di falsi ideali:

JUAN

(...) The New world that I saw
wasn't Eden. Eden was dead,
or worse, it had been converted
to modesty. No Indian goes
naked there; they're all dressed to kill
while the incense-wreathed volcanoes
hallow genocide. Eden was hell.
Men, earth, disemboweled for gold
to crust the Holy Spanish Cross.(...)⁷⁵⁶

Lo spazio del Nuovo Mondo riflette il dualismo della colonizzazione e l'ambiguità posseduta dal paesaggio: da un lato la bellezza paradisiaca e la volontà di Juan di calarsi nel Nuovo Mondo come un novello Adamo, dall'altro la tragica consapevolezza che lo stesso paesaggio cela morte, sofferenza e distruzione. Tale visione non è nuova nella poetica di Walcott e rimanda all'immagine di decadimento e corruzione sviluppata nella poesia *Ruins of a Great House*, già più volte citata, dove il paesaggio caraibico, trasfigurato nell'immagine della grande casa in abbandono e in rovina, sprigiona il senso di malattia e di pestilenza provocati dalla colonizzazione. L'imposizione culturale dei colonizzatori si traduce in morte, così come Juan – pur sempre colonizzatore e peccatore, simbolo della cultura dei colonizzatori – porta morte e distruzione nei luoghi di Tisbea.

Juan, alla fine del suo percorso, ammette di volere almeno sconfiggere l'ipocrisia. Ritornato a Siviglia, prima dell'epilogo, è chiuso nella cattedrale. È il momento del confronto con sé stesso e con ciò che ha significato la sua vita. Incontrando Isabella e Ottavio, Juan rivela ciò che nasconde il suo peccato:

JUAN

I've given my life to this question,
this joke that's everybody heard:
whether our body's need is sin?
The One who knows it says no word.
I'll have a legendary name
beyond this life. Look, your saints
were candles eaten down by flame
to nothing, who went up in smoke;

⁷⁵⁵Derek Walcott, *The Joker of Seville*, op. cit. p. 48.

⁷⁵⁶*Ibid.* p. 61.

wax, and then air! But we are still
issued bodies to enact one joke.(...) ⁷⁵⁷

Consapevole della sua identità e dell'inconsistenza della vita, Juan vi oppone la propria realtà "corporea" di personaggio teatrale, che seppure sconfitto per sempre nello spazio della corruzione, lo renderà immortale. Trasportato, alla fine, in una dimensione ultraterrena tra Inferno e Paradiso, simboli anche della dicotomia tra mondo civilizzato e non, e pertanto della contrapposizione tra Europa e Nuovo Mondo, rivivrà per sempre nello spazio dell'isola caraibica grazie al rito di Rafael, come indicano le parole della canzone che chiudono l'opera:

*O little red bird,
in your cage of ribs, tremble,
tremble and wait
and he will come now.
The sky has no gate,
the open air is your temple,
every heart has the right
to its freedom,
every heart has the right to its freedom.*

Condotto dal rituale di Rafael nel Nuovo Mondo, atto che simula la rappresentazione teatrale a Trinidad, il mito di Juan si libera nell'atmosfera rarefatta di un nuovo spazio incontaminato e dominato solo dall'arte della parola, del canto e dalla danza: quello del teatro, il "terzo spazio", in cui si sovrappongono le culture e si annullano le differenze, in una "traduzione" che vivifica il vecchio in una nuova prospettiva culturale.

4.2.1vii Il "Joker" di Derek Walcott

Il problema nell'affrontare un discorso conclusivo che riguarda in particolare il personaggio centrale risale sia a quanto analizzato fino a questo momento, ossia il problema della trasposizione del testo da un originale prodotto nella Spagna del '600 a quello adattato per un pubblico caraibico e statunitense contemporaneo, sia il rapporto con una figura letteraria e teatrale che ha subito manipolazioni nel corso dei secoli. Il primo problema, quello di rendere il testo apprezzabile ai contemporanei e soprattutto "vivo", Walcott pare averlo risolto attraverso la sua abilità – ormai scontata – che lo vede maestro nell'armonizzare i diversi referenti culturali, che hanno reso il testo e anche la rappresentazione di *The Joker of Seville* rapportabili alla tradizione – e quindi degno di fare parte di uno studio sul mito di Don Juan a partire da Molière, Byron, Mozart fino a Shaw – da una parte, e dall'altra inserendo elementi "nuovi" quali i riferimenti al rito e al Carnevale di Trinidad.

Come si è visto, anche in rapporto agli elementi spaziali dell'opera, la figura di Don Juan oscilla tra il vecchio e il nuovo mondo: è un colonizzatore, è il peccatore elaborato da Tirso, ma è anche uno spirito portatore di libertà e di gioia. La difficoltà risiede nel fatto che – come spesso con le opere di Walcott – ci si trova di fronte ad un personaggio doppio, ambiguo e contraddittorio. La questione centrale è inserita infatti nel rapporto tra Juan e il Nuovo Mondo, in quanto se si ha a che fare con un testo riscritto, anche il personaggio centrale non può che subire le dovute manipolazioni.

Ad una prima lettura il Juan di Walcott si assimila alla figura di Ulisse, resa chiara dalla famosa battuta "I'm Nobody" che ricorda lo stratagemma dell'eroe omerico per scampare alla morte certa, nello scontro

⁷⁵⁷ *Ibid.* p.137.

con Polifemo. Altra identificazione tra Juan e Ulisse, come ormai è ben chiaro, è creata nell'incontro con Tisbea, episodio che come detto sfuma nell'identificazione con un altro personaggio della letteratura: Robinson Crusoe.

Juan incarna quindi il viaggiatore-scrittore di terre sconosciute e lontane, animato da un inarrestabile spirito di scoperta e conoscenza, destinato alla condanna eterna come fu effettivamente Ulisse, trasformato in fiamma da Dante nel canto xxvi dell'Inferno. Riferimento esplicito che ritorna tra le parole di Rafael, il Juan di Walcott, o meglio la sua esistenza è una fiamma, che in quanto fuoco non può essere domata ma soltanto spenta. Juan-Ulisse è quindi il fuoco dello spirito della creazione che rivive grazie al rito iniziatico dello scrittore-poeta, identificato con la figura di Rafael. L'identificazione con Ulisse si sposta con quella di Robinson Crusoe: la terra a cui approda il naufragio diventa immediatamente la "propria casa", dove l'atto del possesso coincide simbolicamente con lo stupro di Tisbea. E' in questo punto tuttavia che l'identità di Juan sembra sfaldarsi e rendersi sempre più incerta. Se fino a questo momento non vi erano dubbi sul suo ruolo – colonizzatore e seduttore, rappresentante fedele di una civiltà impostata sull'ideologia maschilista -, il contatto con il Nuovo Mondo lo cambia profondamente. Tale esperienza lo porta a sviluppare un'aspra critica e un atteggiamento cinico verso tutti quei valori che ha rappresentato fino a poc'anzi. Da questo momento si rendono chiare anche le intenzioni di Juan: la seduzione e la perdita della verginità da parte delle donne sedotte non sono più dei peccati ma delle conquiste di libertà. Isabella, in particolare, si rivela come colei che maggiormente ha colto il significato della trasgressione di Juan. Per questo, i due s'innamorano. Sentimento leggibile tra le righe e mai apertamente dichiarato, se non alla fine solo da Isabella, il Juan di Walcott è un personaggio che potrebbe amare, ma a causa della sua natura stessa di personaggio, è costretto a rinunciarvi. Come molti altri eroi walcottiani è condannato ad un'eterna solitudine, come rivela alla povera Tisbea, affranta e delusa dal suo rifiuto di sposarla:

JUAN

(...)God, you beast must love your cages
marry a man, Tisbea; I am a
force, a principle, the rest
are husbands, fathers and sons; I'm none
of these. (...) ⁷⁵⁸

Tisbea, a differenza di Isabella, non è in grado di capire l'azione liberatoria di Juan. Non potrebbe mai essere un marito, in quanto ciò significherebbe arrendersi alla forza delle istituzioni e alla civiltà; Tisbea, resta relegata all'immagine della donna colonizzata e "civilizzata" ancora prima dello stupro di Juan; ella infatti rispecchia la volontà civilizzatrice racchiusa nell'istituzione del matrimonio, che Juan condanna. In questo senso l'azione trasgressiva di Juan dovrebbe agire su Tisbea come un atto di liberazione dalle norme di una civiltà corrotta e dominatrice, che purtroppo altro non può fare che causare la morte della povera pescatrice. Walcott è riuscito a creare un personaggio doppio, anzi speculare, in quanto da un lato incarna determinati principi tra cui quelli rappresentativi della società che colonizzò il Nuovo Mondo a partire dalle scoperte, dall'altro incarna uno spirito esattamente contrario, che non esita a mettere in discussione tutto ciò che ha costruito fino a quel momento. La frammentazione speculare del personaggio si amplifica nell'istante in cui ci si rende conto che è uno spirito evocato da un rituale, manipolato da uno stregone-attore-regista, che lo fa resuscitare come l'emblema del Carnevale "jamet" dell'antica Trinidad. Chi è quindi il Juan caraibico? Come egli dice

⁷⁵⁸*Ibid.* p. 48.

“nessuno”, ma come direbbe Pirandello, anche “uno e centomila”; un personaggio di teatro dunque, avvicinabile a tutti gli altri Juan che hanno animato i palcoscenici europei e non solo, uno spirito trasgressivo e liberatorio, un personaggio diviso tra la vecchia Europa e il Nuovo Mondo, un mito che con l'opera di Walcott non può che appartenere – in maniera radicata – alla tradizione dell'isola di Trinidad.

La novità del Juan di Walcott è probabilmente la sua maturazione, che sebbene non lo possa salvare dalla morte, lo rende più accettabile. Il mito del seduttore scompare e al suo posto si intravede un Juan filosofo-poeta che denuncia le ipocrisie e le falsità della cultura della società dei colonizzatori.

JUAN

(...)

They're gone!

Gone, knight! Never to return!

The mystic Rose, The Quest, the Dragon
were used to tame and scare us! Tricks!

It has taken me years to learn
that dragon emblem is our sex,
that quest the siege of maidenhood
that alla our chivalry was the vexed
desire of flesh-starved lunatics
like coward fetuses who prayed
in cave, afraid to go outside.⁷⁵⁹

Juan è dunque il “joker”, parola doppia e ambigua, come la sua stessa anima di personaggio: il burlone, colui che ama fare degli scherzi, prendersi gioco delle regole sociali e sovvertirle, e per questo è – come la carta che lo rappresenta – colui che può in qualche modo cambiare le parti, trasformare la storia e il torturatore in vittima, come lo stesso Walcott scrive in “The Muse of History”:

I give the strange and bitter and yet ennobling thanks for the groaning and soldering of two great worlds, like the halves of a fruit seamed by its own bitter juice, that exiled from your own Edens you have placed me in the wonder of another, and that was my inheritance and my gift.⁷⁶⁰

E' in queste parole che si può trovare l'essenza del Juan di Walcott: l'esperienza del Nuovo Mondo, o addirittura l'essere nato nel Nuovo Mondo, creano un nuovo Juan sospeso tra il sentimento di repulsione e di gratitudine verso il passato e verso la terra dei colonizzatori. In fondo nella figura di Juan è possibile intravedere l'autore stesso, diviso e spezzato tra due mondi, per sempre.

4.2.2 Pantomime

Once we have driven past Mundo Nuevo trace
safely to this beat house
perched between ocean and green, churning forest
the intellect appraises
objects surely, even the bare necessities
of style are turned to use,
like those plain iron tools he salvages

⁷⁵⁹*Ibid.* pp.61-62.

⁷⁶⁰Derek Walcott “the Muse of History”, op. cit.

from shipwreck, hewing a prose
as odorous as raw wood to the adze;
out of such timbers
came our first book, our profane Genesis
whose Adam speaks that prose
which, blessing some sea-rock, startles itself
with poetry's surprise,
in a green world, one without metaphors:
like Christopher he bears
in speech mnemonic as a missionary's
the Word to savages,
its shape an earthen, water-bearing vessel's
whose sprinkling alters us
into good Fridays who recite His praise,
parroting our master's
style and voice, we make his language ours
converted cannibals
we learn with him to eat the flesh of Christ.⁷⁶¹

4.2.2i Origine e ricezione dell'opera

Pantomime è una delle opere più famose tra quelle scritte da Walcott, oggetto di studi critici e tra la produzione teatrale, una delle più rappresentate. Come si legge nel testo di King:

Pantomime remained popular and controversial. Although it has not received the same attention from literary critics as such earlier works as *Ti-Jean* and *Dream on Monkey Mountain*, it may well be the most performed Walcott play.⁷⁶²

Il motivo è inscritto nella stessa vicenda, ovvero la rappresentazione di una situazione ribaltata tra un Robinson Crusoe interpretato da un cantante di calypso (Jackson) e un ex attore inglese nelle vesti del suo servo Friday. In realtà l'opera, come si cercherà di dimostrare, non presuppone unicamente il ribaltamento dei ruoli servo-padrone, situazione già affrontata anche in altre opere, e dato ormai scontato nella società caraibica tra gli anni '70 e '80. Importante sottolineare è che l'opera coincide con il periodo di abbandono da parte di Walcott della direzione della compagnia teatrale che aveva fondato a Trinidad e del successivo distacco dall'isola. Come sottolinea King, tuttavia, la sua "casa" restava nelle Antille e proprio a causa del suo "esilio" forzato, si rendeva sempre più marcata la tensione verso l'isola, concepita come unico e vero luogo d'origine. L'opera, successiva a *Remembrance*, anch'essa forse ancora più significativa in questo senso in quanto legata alla dimensione del ricordo, si inserisce in un momento particolare della vita dell'autore in cui la sofferenza per il distacco dall'isola si traduce in una ricerca sempre più marcata e profonda delle proprie radici nello spazio delle isole, trasfigurate nello spazio della scena.

He still needed the West Indies to feel "at home": home remained his subject-matter and offered him his poetic language and themes, and he remained a West Indian dramatist. American audiences did not understand the complexities and assumptions of his plays. American actors lacked West Indian body movements, speech cadences, and understanding of the society that Walcott portrayed: He needed West Indian audiences to appreciate what he was writing, he even needed West Indian theatre critics. His plays needed to be performed in the West Indies either in productions he mounted himself or by others working in a tradition he established.⁷⁶³

⁷⁶¹Derek Walcott, *Crusoe's Journal in The Castaway and Other Poems*, J. Cape, London. 1969.

⁷⁶²Bruce King, *Derek Walcott and West Indian Drama*, op. cit., p. 296.

⁷⁶³*Ibid.*, p. 289.

A proposito della genesi dell'opera, King ricorda l'occasione della stesura di *Pantomime*.

Pantomime was written while Walcott was staying at a hotel in Tobago managed by Arthur Bentley, a former British actor who after the breakdown of his marriage moved to Trinidad. Bentley suggested that Walcott write something to provide an evening's entertainment for the hotels guests. As Walcott listened to the banter between Bentley and one of his employees the idea of the play came to him.⁷⁶⁴

Come indicato dalla citazione, l'esperienza dell'autore, riflessa nella situazione simulata dell'opera, ricalca la concezione di Walcott in relazione alla cultura e alla società dei Caraibi: la possibilità della dissoluzione delle differenze razziali, economiche e sociali. Come scrive sempre King, l'opera nasce nella mente di Walcott da questo battibecco tra due persone, tanto da portarlo a scrivere di getto un "copione" che avrebbe provato nello stesso albergo in cui alloggiava, prima della rappresentazione ufficiale a Port of Spain.

Walcott said that the play emerged whole as he heard two characters arguing in his head. They dictated the play to him and he wrote it in three nights and tried it out at the hotel before it moved to Port of Spain for its official opening.⁷⁶⁵

Oltre alla prima rappresentazione al Little Carib, diretta da Albert Levau nel 1978, seguirono nello stesso anno, sempre a Trinidad al Little Carib, le produzioni dirette da Helen Camps, la quale decise di inaugurare la sua nuova attività e il suo incarico, con la rappresentazione della nuova opera di Walcott. Dopo la regia della Camps, quella di Ken Crosbie nel 1980 a Barbados è ricordata per le manipolazioni realizzate in campo scenografico, come l'aggiunta di effetti luce e di una disposizione scenica molto diversa da quella prevista dal testo walcottiano.

Crosbie treated the text freely, constructed a set that sprawled over the entire stage and up into the balcony, used voice overdubs and dramatic lighting. In his review, Mark Lyndersay understood Jackson as a catalyst who changes the relationship between the two men, leading to mutual respect and the expunging of Trewe's hidden demons.⁷⁶⁶

Le prime tre rappresentazioni caraibiche hanno avuto il merito di mettere a confronto le rispettive regie, che secondo J. Stone presentano notevoli differenze soprattutto nell'impostazione del rapporto tra i due personaggi dell'opera. Secondo Stone, la regia di Leveau risulterebbe più statica, data anche forse dalla scelta di un attore sbagliato per la parte di Trewe; mentre le scelte di Crosbie, sempre secondo Stone, farebbero di lui uno dei registi più dotati dell'area caraibica.⁷⁶⁷ La conclusione delle osservazioni di Stone inducono a pensare che l'opera necessiti – data la sua struttura con pochi personaggi ed un'unica scena – di una regia che la renda dinamica attraverso la scelta di precise strategie di recitazione e di elementi scenografici. Le luci e le voci fuoricampo, il movimento dell'architettura scenografica effettuate da Crosbie risulterebbero più vincenti per un'opera che potrebbe rischiare di essere circoscritta ad uno spazio unidimensionale. Inoltre, era necessario realizzare una messa in scena che riuscisse ad armonizzare le istanze post-coloniali, quali traspaiono in maniera evidente dal rapporto tra Jackson e Trewe, ma anche l'introspezione psicologica e con essa la relazione tra due individui, al di là delle considerazioni razziali e sociali. A proposito di questo problema, lo stesso Walcott dichiara in un'intervista a Christopher Gunness, riportata da King:

⁷⁶⁴*Ibid.* p. 295.

⁷⁶⁵*Ibid.* p.295.

⁷⁶⁶*Ibid.* p.296.

⁷⁶⁷*Ibid.* p. 297.

(...) The play is about Jackson besieging and darting until the whole thing crumbles, the wall is broken down and we look into his room and we see Trewe naked and exposed. This is how confessional psychodrama works.⁷⁶⁸

La metafora dell'autore rende bene l'idea centrale dell'opera concepita come confronto razziale ma anche come completo abbattimento di “muri” grazie all'*acting* trasgressivo e contemporaneamente introspettivo di Jackson. Per questo motivo, *Pantomime* è l'opera che necessita di una continua “revisione” da parte del regista, che deve attualizzare al meglio le istanze in essa contenute. In questo caso è la realizzazione dello *staged text* e delle relative scelte di regia che definiscono al meglio i significati impliciti dell'opera. Infatti, secondo Bruce King, l'opera presenta potenzialità affidate al regista, il testo scritto, definito come copione, rappresenta forse uno dei pochi casi in cui la resa finale è interamente affidata alla regia e alle scelte della messa in scena. Lo stesso Walcott, regista di *Pantomime*, nel 1993, a Boston, optò per una rappresentazione in cui doveva emergere la tensione tra gli aspetti comici e la minaccia della violenza che sfuma nel rapporto tra Jackson e Trewe. La versatilità dell'opera è data dalla possibilità di sfruttare al massimo gli elementi farseschi e quelli tragici e violenti e dalla liminalità tra i due toni, che appunto spesso si sovrappongono. Scrive infatti King a proposito delle prove dello spettacolo di Boston:

Watching rehearsals for the April 1993 Boston TTW production that Walcott directed with Nigel Scott and Claude Reid, I was struck by the way Walcott continually shifted exchanges between comedy and thereat, between text and subtext. Within seconds the play could move from vaudeville farce to near violence, from tragedy to froth.⁷⁶⁹

La potenzialità scenica del testo è, ancora una volta, affidata alla lingua. Come osserva Judy Stone, dal realismo del linguaggio di Jackson e Trewe si sprigionano implicazioni politiche e razziali, che all'inizio, suscitarono preoccupazioni tra le autorità:

Pantomime's naturalistic dialogue between two men is alive with unselfconsciously ripe language to such an extent that the first production came under police scrutiny. The comedy was allowed to continue its run unbowdlerised, however.⁷⁷⁰

In *Pantomime*, Walcott ha concentrato l'azione in un'unica scena, che, sebbene sia divisa nei due atti dell'opera, rimane fissa e immutata. Nonostante ciò la situazione presentata - come appurato dalle osservazioni sopra riportate - non manca di dinamismo e di profondità, sia da un punto di vista tematico che rappresentativo. Tutta l'opera, comunque, rimane fissata in un unico luogo, l'albergo, momentaneamente chiuso ai turisti, sull'isola di Trinidad, animata da due sole figure: Harry Trewe, ex attore inglese in pensione, ritiratosi sull'isola per dedicarsi alla ricezione turistica e Jackson Philip, ex-cantante di calypso, assunto da Harry come cameriere tutt'fare. Non esiste un intreccio, ma solo lo sviluppo del rapporto tra i due personaggi, la riflessione sui loro ruoli, sia in senso sociale ma anche da un punto di vista teatrale.

All'inizio della scena compare Harry intento ad elaborare uno spettacolo serale per i suoi potenziali turisti:

HARRY

(Sings and dances)

It's our Christmas panto,

⁷⁶⁸Derek Walcott, *ibid.*, p. 296.

⁷⁶⁹*Ibid.* p.298.

⁷⁷⁰Judy Stone, *Theatre, op. cit.*, p. 128.

*it's called. Robinson Crusoe.
We're awfully glad that you've shown up,
it's for kiddies as well as for grownups.
Our purpose is to please:
so now with our magic wand...
(Dissatisfied with the routine, he switches off the machine. Rehearses his dance. Then presses the machine again)
Just picture a lonely island
and a beach with its golden sand.
There walks a single ma
in the beautiful West Indies!*⁷⁷¹

L'immediato riferimento al romanzo di Defoe, *leitmotiv* dell'intero testo, definito sia esplicitamente che dall'immagine del “single man”, pone immediatamente la questione del rapporto tra servo e padrone, costantemente messo “sotto inchiesta” nell'incontro/scontro o tra i due uomini. Infatti, una volta uscito di scena Harry, entra Jackson, scalzo, a sua volta occupato a servirgli la colazione; Harry, però, non è presente sulla scena.

JACKSON
Mr Trewe?
(English accent)
Mr.Trewe, your scramble eggs is here! Are here!
(Creole accent)
You hear, Mr Trewe? I here wid your eggs!
(English accent)
Are you in there?(...) ⁷⁷²

La flessibilità linguistica di Jackson anticipa parte del suo rapporto con il datore di lavoro, basato sulla messa in discussione conseguente crisi della dicotomia incentrata sulla fissità dei ruoli sociali e razziali. La relazione tra Harry e Jackson appare scontata all'inizio della scena, nel “gioco” inscenato dall'inglese:

JACKSON
I bringing in breakfast
HARRY
You do that, Friday
JACKSON
Friday? It ain't go keep.
HARRY
(Gesturing)
Friday, you, bring Crusoe, me, breakfast now. Crusoe hungry. ⁷⁷³

Solo dopo poche battute è possibile comprendere che Harry si sta riferendo alla sua “pantomima” ideata per i turisti dove Jackson, nella maniera più ovvia e scontata, dovrebbe interpretare sé stesso, ovvero Friday.

JACKSON

⁷⁷¹Derek Walcott, *Pantomime in Remembrance &Pantomime*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1980. p. 93.

⁷⁷²*Ibid.* p. 94.

⁷⁷³*Ibid.* p. 95.

Mr. Trewe, you come back with that same rake again? I tell you, I ain't no actor, and I ain't walking in front a set of tourists naked playing cannibal. Carnival, but no canni-bal.⁷⁷⁴

La battuta di Jackson ha lo scopo di rendere noto, da un lato la pressione dell'industria turistica verso alcune forme di rappresentazione, cosiddette "locali", ma anche il rifiuto di ripercorrere la dolorosa esperienza del colonizzato di fronte ad una massa di turisti incuriositi. Il riferimento al cannibalismo dei selvaggi non solo si presenta come altro elemento intertestuale diretto al romanzo di Defoe, ma anche come espressione della volontà di Jackson di mostrarsi in un *ruolo* diverso nei confronti del pubblico. Se questo è il problema di Jackson, quello di Harry è studiare una forma di intrattenimento adatta per i suoi ospiti:

HARRY

I'm rotting from insomnia, Jackson. I've been up since three, hearing imaginary guests arriving in the rooms, and I haven't slept since. I nearly came around the back to have a little talk. I started thinking about the same bloody problem, which is, What entertainment can we give the guests?⁷⁷⁵

La soluzione del problema pare giungere quando Harry partorisce l'idea di ribaltare i ruoli nel suo ipotetico spettacolo:

HARRY

we reverse it

(Pause)

JACKSON

You mean you prepared to walk round naked as your mother make you, in your jockstrap, playing a white cannibal in front of your own people? You're a real actor! And you got balls, too, excuse, Mr. Trewe, to ever consider doing a thing like that! Good. Joke finish. Breakfast now, eh? Because I ha' to fix the syn deck since the carpenter ain't reach.⁷⁷⁶

La reazione di Jackson è doppiamente significativa: da una parte rivela il suo scetticismo sull'esito dell'opera e dall'altra riflette il rifiuto a trasformare in puro intrattenimento una tragedia collettiva.

Mentre Harry, non mancando di aggiungere un tono comico alla scena, si toglie i pantaloni, cercando di calarsi nella parte di Friday, Jackson continua a fingere di non capire:

JACKSON

.... I don't feel you have any right to mama-guy me, because I is a big man with three children, all outside. Now being served by a white man ain't no big deal for me. It happen to me every day in New York, so it's not going to be any particular thrilling experience.⁷⁷⁷

A questo punto, proprio mentre Harry cerca di convincere Jackson sulla validità della sua proposta, avviene il vero scambio: non si tratta di ruolo, ma di esperienze. La citazione successiva mette in luce ciò che è alla base degli intenti dell'autore, ovvero creare uno spazio di relazione tra due uomini, che sebbene diversi per razza, estrazione sociale e provenienza, si scambiano esperienze e raggiungono una complicità basata sul rispetto reciproco. Entrambi parlano del proprio passato e delle loro esperienze artistiche, dei loro traumi.

JACKSON

(...) You see that sea out there? You know where I born? I born over there. Trinidad. I was a very serious steel- band man,

⁷⁷⁴*Ibid.* p. 96.

⁷⁷⁵*Ibid.* p. 97.

⁷⁷⁶*Ibid.* p. 101.

⁷⁷⁷*Ibid.* p. 105.

too. And where I come from is a very serious place. (...) A bad John called Boysie. Indian fellow, want to play nigger. Every day in that yard he would come making joke with nigger boy like this, and son on (...)

(...)

HARRY

we put on a show in the army once. Ground crew. RAF. (...) The dame in the panto is played by a man. Well, I got the part. Wrote the music, the book, everything, whatever original music there was. *Aladin and His Wonderful Vamp*. Very Obscene of course. I was the Wonderful Vamp.(...) Then a big sergeant in charge of maintenance started this very boring business of confusing my genius with my life. Kept pinching my arse and son on.(...) ⁷⁷⁸

Confessando come sono riusciti, entrambi, a risolvere gli abusi subiti, i due personaggi si ritrovano su un terreno comune, è a questo punto che essi possono rendersi conto di essere simili, come afferma Harry, cercando ancora di convincere Jackson:

HARRY

(...) Jackson, that we've come closer to a mutual respect and things need not get that hostile. Sit, and let me explain what I had in mind.

Benché disposto ad ascoltare Harry, Jackson ribadisce la sua opinione e il suo rifiuto. All'aggettivo "hilarious", utilizzato da Harry per definire il suo progetto di spettacolo, Jackson risponde attivando una fitta serie di referenti culturali incentrati sui metodi della colonizzazione:

JACKSON

Hilarious Mr Trewe? Supposing I ain't a waiter, and instead of breakfast I was serving you communion, this Sunday morning on this tropical island, and I turn to you, Friday, to teach you my faith, and I tell you, kneel down and eat this man. Well kneel, nuh. What you think you would say, eh?(...)

(giggling)

For three hundred years I served you.(...) in my white jacket on a white veranda, boss, bwana, effendi, bacra, sahib...in that sun that never set on your empire I was your shadow(...) Every movement you made, your shadow copied...

(stops giggling)

and you smiled at me as a child does smile at his shadow's helpless obedience (...) Mr Crusoe.

But after a while the child does get frighten of the shadow (...) he cannot get rid of it, no matter what, and that is the power and black magic of the shadow, boss, bwana(...) until is the shadow that start dominating the child, (...) ⁷⁷⁹

Jackson non riesce a concepire cosa ci sia di divertente nell'essere servitori per trecento anni e nell'essere stati meno che ombre. La profondità delle parole di Jackson, concentrate in poche ma efficaci battute, rivelano da un lato il trauma della colonizzazione sia per colonizzato che per colonizzatore, e dall'altro nascondono anche le ragioni del suo rifiuto: non è possibile inscenare un ribaltamento dei ruoli per causare ilarità e semplice divertimento; metalinguisticamente il rifiuto di Jackson riflette la situazione scenica creata da Walcott, in quanto lo scambio di ruoli ipotizzato da Harry deve solo fare riflettere e non ridere. La manipolazione prodotta da Jackson deve essere più profonda e sottile, intesa come la possibilità di ribaltare la prospettiva storica e non solo i ruoli sulla scena. Infatti, in questo contesto solo Jackson ha la capacità di manipolare il testo e creare un nuovo Robinson, concepito come un "black explorer". Se Harry ipotizza un semplice riposizionamento scenico, in cui un *attore* nero diventa Robinson e un *attore* bianco interpreta Friday, le parole di Jackson si pongono come *counter-discourse* all'impianto culturale fornito dalla colonizzazione.

⁷⁷⁸*Ibid.* pp. 106,107.

⁷⁷⁹*Ibid.* p. 111-112, 112-113.

Per Jackson è una questione profonda e cruciale: l'ipotesi di pantomima di Harry è inaccettabile in quanto egli è in grado di vedere attraverso la storia:

JACKSON

(...)

You see it's your people who introduced us this culture: Shakespeare, *Robinson Crusoe*, the classics, and son on, and when we start getting as good getting as good as them, you can't leave halfway(...)

Here am I getting into *my* part and you object. This is the story....this is history. This moment that we are now acting here is the history of imperialism. (...) ⁷⁸⁰

A questo punto, è veramente Jackson che rivela la sua vera parte, ovvero quella dell'uomo che è uscito dalla storia dell'imperialismo per agire e pensare indipendentemente e, in tal maniera, affermare un'identità multipla, ibrida, adattabile e flessibile, come la sua stessa lingua, capace di modulare diversi accenti nella stessa battuta, di distribuire vocaboli di lingue diverse nella stessa frase.

La reazione di Harry non è scontata.

HARRY

Look, I'm sorry to interrupt you again, Jackson, but as I – you know- was watching you, I realized it's much more profound than that; that could get offensive. We're trying to do something light, just a little pantomime, a little satire, a little picong. But if you take this thing seriously, we must commit Art, which is a kind of crime in this society... ⁷⁸¹

Harry è consapevole che trattare l'argomento seriamente significa impegnarsi artisticamente.

Lo scontro è tra intrattenimento e teatro. I due personaggi sono due attori che possiedono diverse concezioni sul teatro: da una parte, il teatro realizzato all'interno di una struttura turistica, inteso come puro intrattenimento per gli ospiti dell'albergo, il cui scopo è quello di deformare una realtà scontata e universalmente accettata e rendere ridicola e buffa la possibilità data dallo scambio dei ruoli. La concezione di Jackson non agisce in maniera opposta, ma più radicale. Dall'altra parte, la sua visione del teatro, come arte seria e impegnata, lo porta a riflettere sul significato dello scambio di ruolo, in quanto non deve essere realizzato alla superficie ma deve partire dalle radici della cultura o dell'imposizione culturale attuata attraverso il processo di colonizzazione. Se si parla di inversione di ruoli non basta che un attore nero impersoni Robinson trasformandosi in un uomo bianco, bensì è Robinson a doversi trasformare in uomo nero. A questo punto Harry inizia ad interrogare Jackson sulla possibilità di manipolare il testo in tal senso:

HARRY

...

You've got this man who is black, Robinson Crusoe, and he discovers this island on which is this white cannibal, all right?

JACKSON

yes. That is, after he has killed the goat...

HARRY

Yes, I know, I know. After he has killed the goat and made a(...) anyway he comes across this man called Friday

JACKSON

how do you know I mightn't choose to call him Thursday?

Do I have to copy every... I mean, are we improvising?

HARRY

All right, so it's Thursday. (...) and then look at what would happen. (...) This cannibal, who is a Christian, would have to start unlearning his Christianity. He would have to be taught ...I mean.. he'd have to be taught by this – African...that everything was wrong(...) That his civilization, his culture, his whatever was*horrible*. (...) and what we'd have on our hands would be ...would be a play and not a pantomime. ...

⁷⁸⁰*Ibid.* pp. 124,125.

⁷⁸¹*Ibid.* p. 125.

JACKSON

I'm too ambitious

HARRY

No, no the whole thing would have to be reversed; white would become black, you know...⁷⁸²

Il dialogo ci permette di individuare il primo scambio di ruolo tra autore-regista, inizialmente identificandosi in Harry, poi trasferito nella figura di Jackson, il quale arrogandosi il diritto di rinominare e quindi di *creare* il suo testo, rifiuta di chiamare l'uomo bianco cannibale incontrato da Robinson Friday, bensì Thursday. L'ipotesi di Jackson, inoltre, riflette sullo scambio di prospettive culturali immaginando una colonizzazione effettuata all'opposto, cioè da parte della cultura africana su quella europea.

Nella reazione di Harry, non c'è né rifiuto né accettazione, bensì l'incapacità di parlare e di fornire risposte ma anche di pensare ad una prospettiva in cui il “bianco dovrebbe trasformarsi in nero”. Di fronte a questo “abisso”, Harry insiste per rimettere tutto a posto, come era prima. L'ipotesi rappresentativa di Jackson lo spaventa a tal punto da volere rimettere in discussione il suo progetto.

HARRY

(...)

I just want this little place here *cleaned up*, and I'd like you to get back to fixing the sun deck. Let's forget the whole matter.

(...)

JACKSON

The story of the British Empire, Mr Trewe. However, it is too late. The history of the British Empire.⁷⁸³

La risposta di Jackson rivela sottolinea la profondità del trauma della colonizzazione ma allo stesso tempo la possibilità di trovare un terreno in cui si renda possibile un rapporto alla pari. Il fatto nuovo e fondamentale è che, sebbene Harry ripristini il rapporto iniziale basato sulla relazione padrone-servitore, esista la consapevolezza di trovarsi in questo terreno comune.

HARRY

(...) Are you hurt? Have I offended you?

(...)

JACKSON

I'm just ashamed...of making such a fool of myself. (pause)

I expected ...a little respect. That is all.

HARRY

I respect you....⁷⁸⁴

Il gesto che segue e che rafforza lo scambio di battute sopra citate, indica la volontà di Harry di comprendere quanto detto da Jackson fino a quel momento. L'intensità della scena, da cui scaturisce il confronto tra i due uomini, è data dal silenzio di Harry che continua a riparare il tavolo, ripetendo “mi dispiace” e dall'altra parte Jackson che lo invita a fermarsi, ringraziandolo, mentre – in maniera profondamente significativa – *ordina* a Trewe di fermarsi.

Lo sguardo fisso tra i due personaggi rende ancora più marcata il raggiungimento di una comprensione reciproca:

JACKSON

(...) Don't touch anything....Mr. Trewe. Please

(JACKSON rests on arm on the table, fist closed. They watch each other for three beats)

⁷⁸²*Ibid.* pp. 126,127.

⁷⁸³*Ibid.* pp. 127,128.

⁷⁸⁴*Ibid.* pp. 128,129.

Now that...is MY order...

(They watch each other for several beats as the lights fade)⁷⁸⁵

Tutto il secondo atto cerca di sviluppare questo nuovo rapporto in cui Harry e Jackson tentano di spogliarsi dei loro ruoli, sia in riferimento alla loro vita reale, sia nella pantomima, che ormai pare essere dimenticata. Nonostante il tentativo di abbattere la dicotomia del rapporto impari, anche il secondo atto continua ad esprimere ulteriori conflitti nella relazione tra Jackson e Harry.

All'inizio del secondo atto, le *stage directions*, indicano la presenza di Harry sulla scena, intento a leggere, mentre Jackson sta riparando una tettoia causando, appositamente, un assordante rumore. Di nuovo, quindi, i movimenti e i gesti previsti dai due personaggi scivolano nell'inevitabile rapporto che li unisce: proprietario e dipendente. La situazione sfuma in direzione opposta, quando Jackson, dopo essere stato redarguito da Harry per il fastidioso rumore, non fa a meno di notare e far notare, cantando a ritmo di calypso, quanto già avvenuto nell'atto precedente.

Harry, da parte sua, stanco e irritato dal rumore gli chiede di portare due birre da bere assieme da "uomo a uomo":

HARRY

let's sit down, man to man and have a drink. That was the most sarcastic hammering I've ever heard, and I know you were trying to get back me (...) So, let's have a drink, man to man.

(...)

This place isn't going to drive me crazy, Jackson. No if I have to go mad preventing it. Not physically crazy; but you just start to think crazy thoughts, you know? At the beginning it's fine; there's the sea, the palm trees, monach of all I sutvey and so on, all that postcard stuff. (...) The horror, and stillness of the heat, the shining, godforsaken sea, the bored and boring clouds? Especially in an empty boarding house(...) I daresay the terror of emptiness made ma want to act. I wasn't trying to humiliate you. ⁷⁸⁶

Il breve monologo di Harry realizza un altro importante parallelismo con il romanzo *Robinson Crusoe*. Come il personaggio di Defoe ha cercato di ovviare alla solitudine del luogo e il senso di abbandono, che a livello interiore provoca un senso di vuoto e di sgomento, attraverso il lavoro e l'addomesticamento del territorio, così Harry ha trasportato la sua attività di attore nell'isola. Non si tratta solo di colonizzazione culturale, ma di un modo per non sentirsi solo. In questo senso si attiva un ulteriore scambio di ruolo, in quanto è Harry il dislocato e il migrante; è lui che vive in una dimensione diasporica in quanto ha abbandonato famiglia e lavoro per vivere in uno spazio diverso. Stanco e disilluso dalla vita professionale e affettiva, Harry ha deciso di vivere ai Tropicci, non più per colonizzare come aveva fatto Robinson, ma forse per ritrovare sé stesso. Se nel primo atto, le implicazioni legati ai traumi postcoloniali pongono l'accento sulle frustrazioni collettive rappresentate da Jackson, nel secondo l'atto l'opera si fa ancora più introspettiva, cercando di indagare le ragioni del trauma psicologico di Harry.

HARRY

(...) But I'm determined to make this place work: I gave up theater for it.

JACKSON

Why?

HARRY

WHY? I wanted to be the best. Well, among other things⁷⁸⁷

⁷⁸⁵*Ibid.* p. 129.

⁷⁸⁶*Ibid.* pp. 134.135.

⁷⁸⁷*Ibid.* p. 136.

La totale dedizione al teatro ha portato Harry sull'orlo della follia. Nello scambio di battute che segue, in cui si sfuma sempre di più il confine tra il ruolo di personaggio e di attore, evidente dalla consapevolezza di entrambi di essere in un "play", emergono sia elementi introspettivi riferiti alla situazione esistenziale di Harry, sia i riferimenti metateatrali.

HARRY

(...) My wife's remarried.

JACKSON

You showed me her photo. And the little boy own.

HARRY But I'm not. Married . So there's absolutely no hearth for Crusoe to go home to. While you were up there, I rehearsed this thing.

(...)

JACKSON

oho, we back in the play again?⁷⁸⁸

La concentrazione – quasi polifonica – di temi e riferimenti, come il matrimonio, la separazione, la scrittura e il teatro hanno lo scopo di indicare la labilità del confine tra vita e arte. Le scelte artistiche di Harry hanno determinato la sua esistenza e l'esito dei sentimenti.

Il climax del secondo atto è raggiunto quando Jackson, impossessatosi di una fotografia della moglie di Harry, Ellen, inscena un incontro tra i due. Attraverso la fotografia, che nella scena funge da maschera, Jackson attiva uno scambio continuo e ciclico del suo ruolo da attore a personaggio a, di nuovo, attore. Attraverso questa nuova "messa in scena", rafforzando così il messaggio sulla funzione "terapeutica" del teatro, già affrontato in *Dream on Monkey Mountain*, Jackson permette a Harry di elaborare il proprio passato e di capire le ragioni del suo "esilio" nei Caraibi. La moglie, anch'ella attrice, è percepita come una delle ragioni principali della sua fuga:

HARRY

(...) All right. I'll tell you what I'm doing next, Ellen: you're such a big star, you're such a luminary, I'm going to leave you to shine by yourself. I'm giving up this bloody rat race and I'm going to take up Mike's offer. I'm leaving "the theatuh" which destroyed my confidence, screwed up my marriage, and made you a star. I'm going somewhere where I can get pissed every day and watch the sun set, like Robinson bloody Crusoe.⁷⁸⁹

Lo scontro con la moglie Ellen-Jackson si sviluppa in una situazione paradossale, in cui conducendo Ellen-Jackson al tentato suicidio, Harry si riconcilia con il proprio passato, perdonando la donna.

HARRY

Your face is your fortune, eh? I'll kill her, Jackson I'll maim that smitking bitch...

(he lunges towards JACKSON, who leaps away, holding the photograph before his face, and runs around the gazebo, shrieking)

JACKSON

(as wife)

Help! Help! British Police! My husband trying to kill me!

(...)

Harry! Have you gone mad?

(he scrambles onto the ledge of the gazebo. He no longer holds the photograph to his face, but his voice is the wife's)

(...)

JACKSON

(As wife)

⁷⁸⁸*Ibid.* p. 141.

⁷⁸⁹*Ibid.* pp. 161-162.

Will you forgive me now, or after I jump?

HARRY

Forgive you?

(...)

*Ellen! Stop! I forgive you!*⁷⁹⁰

Lo scopo è raggiunto. Il ricordo della tensione e del trauma causati dalla vita matrimoniale di Harry agiscono come elementi purificatori, la “tragedia” ha avuto in effetto catartico e sia Harry che Jackson hanno ritrovato, in parte, sé stessi.

Il senso di solitudine di Harry e il trauma di Jackson rimarranno per sempre cicatrici della loro anima; tuttavia il loro essere attori e la loro capacità di calarsi nelle parti altrui hanno permesso una relazione, uno scambio non solo di ruoli ma di esperienze passate, che ha reso loro possibile la comprensione. Se è stato possibile capire le ragioni di Jackson e la sua rabbia, come espressione di una sofferenza collettiva da parte di una razza che per secoli ha dovuto servire, a causa di un'imposizione linguistica e culturale che ha radici profonde nella cultura europea, ora è possibile anche capire le ragioni di Harry:

HARRY

Then Crusoe, in his desolation, looks out to the sea, for the thousandth time, and remembers England, his wife, his little son and speaks to himself

(As Crusoe)

“ O silent sea, O wondrous sunset (...) who will rescue me from this complete desolation?

Yes this is paradise, know (...) But what is a paradise without a woman? Adam in paradise had his woman to share his loneliness ...loneliness...”⁷⁹¹

Il tono triste e languidamente romantico di Harry rende possibile la percezione di un inedito Crusoe, avvertito come uomo nuovo, ma soprattutto come uomo solo nel Nuovo Mondo. I sentimenti, come l'amore, la nostalgia e il senso di solitudine rendono gli uomini tutti uguali. Il messaggio finale, trascritto nella canzone di Jackson è un messaggio di umanità, oltre che di un rinnovato concetto sul teatro di Walcott: classico e creolo.

JACKSON

...

(Sings)

Well, a Limey name Trewe come to Tobago.

He was in show business but he had no show,

so in desperation he turns to me

and said “Mr Philip” is the two o' we,

one classical actor and one Creole,

let we act together with we heart and soul.

Iy go be man to man, and we go do it fine,

*and we go give it title of pantomime.*⁷⁹²

Unico e vero padrone della scena finale, Jackson ristabilisce i ruoli dei due personaggi, mai offuscati e mai dimenticati nel corso di tutta l'opera: quello di essere grandi attori.

⁷⁹⁰*Ibid.* pp. 163-164.

⁷⁹¹*Ibid.* p. 166.

⁷⁹²*Ibid.* p. 170.

4.2.2ii La ri-scrittura di *Robinson Crusoe* : il ribaltamento dei ruoli

Seguendo l'interpretazione della critica tradizionale, l'opera agisce come una proposta di ribaltamento di ruoli tra colonizzato e colonizzatore. In realtà è molto di più. Sottolineando la definizione dell'opera di Walcott, come “confessional psychodrama”, si può tentare di comprendere la scelta di adattare un altro testo desunto dalla “classicità” e di trasformare i suoi rapporti e motivi in terra caraibica. Leggendo il saggio di Walcott “The Figure of Crusoe”, già citato in altre occasioni, è possibile capire come il personaggio di Defoe spesso sfumi in “altro”.

My Crusoe, then, is Adam, Christopher Columbus, God, a missionary, a beachcomber, and his interpreter, Daniel Defoe. He is Adam because he is the first inhabitant of this second paradise. He is Columbus because he has discovered this new world, by accident, by fatality. He is God because he teaches himself to control his creation, he rules the world he has made, and also, because he is to Friday, a white concept of Godhead. He is a missionary because he instructs Friday in the uses of religion [. . .] He is a beachcomber because I have imagined him as one of those figures of adolescent literature, some derelict of Conrad or Stevenson [. . .] and finally, he is also Daniel Defoe, because the journal of Crusoe, which is Defoe's journal, is written in prose, not in poetry, and our literature, the pioneers of our public literature have expressed themselves in prose. [. . .] I have tried to show that Crusoe's survival is not purely physical, not a question of the desolation of his environment, but a triumph of will [. . .] We contemplate our spirit by the detritus of the past.”⁷⁹³

Come la figura di Don Juan sfumava in quella di Ulisse, da colonizzatore a poeta, così il Robinson Crusoe che elabora Walcott non è solo lo stereotipo del colonizzatore, ma una figura aperta che si adatta alle circostanze esterne, e simbolo di una visione poetica.

Il confronto psicologico e la confessione intima che scaturisce dal rapporto tra Jackson e Harry, permettono di considerare le implicazioni postcoloniali inserite in un universo esistenziale molto più ampio di quello definito dalle opposizioni.

In accordo con quanto scrive John Thieme, l'appropriazione degli archetipi classici gli permette di elaborare un modello culturale che supera la stessa dicotomia colonizzato-colonizzatore.

Again as in Walcott' “Figure of Crusoe” essay and as in his creolized reworkings of Adam, Don Juan and Odysseus, the emphasis on refashioning “classical” archetypes so that they have a valence which erodes the crude binarism of colonizer-colonized European-Other dichotomies. In *Pantomime* the theatrical fusion of “classical” and “Creole” enacts a similar continuum of experience and the characters' metatheatrical debate about what kind of play the pantomime should be once again shows Walcott wrestling with the question of what kind of theatrical practice is appropriate for the Caribbean.⁷⁹⁴

Tale risultato, come indica, sempre Thieme nasce dalla fusione di elementi creoli e classici e dall'esistenza di un nuovo terreno di “relazione”, secondo i concetti di Glissant e dalla creazione di un “terzo spazio” liminale in cui si realizza tale incontro identificato proprio nello spazio della scena. La pretesa di inscenare una “pantomima” ispirata al romanzo di Defoe apre un ampio orizzonte di possibilità di rappresentazioni e interpretazioni che modellano lo spazio scenico in senso multiforme, ibrido e aperto ad ogni possibilità di manipolazione.

Partendo dal primo livello di lettura – quello che è stato identificato come il più lampante da parte della critica, la riscrittura di *Robinson Crusoe* – è necessario affrontare i due elementi principali coinvolti nella manipolazione del testo: il concetto di ruolo desunto dal linguaggio e, ancora una volta, il confluire dell'ipotesi rappresentativa, la pantomima, in una profonda riflessione sul valore e sul ruolo del teatro nella cultura caraibica.

⁷⁹³Derek Walcott, “The Figure of Crusoe” in Hamner *Critical Perspectives*, op. Cit.

⁷⁹⁴John Thieme, *Derek Walcott*, op. cit. , p. 129.

In modo più approfondito si cercherà di delineare l'analisi degli aspetti metateatrali nella sezione successiva, data la complessità e la rilevanza di tali elementi.

Innanzitutto l'opera si concentra come co-presenza di due ruoli stabiliti. Presupponendo il riferimento al testo di riferimento, quello di Defoe, è noto l'approccio di Crusoe sia in rapporto allo spazio, l'isola su cui è naufragato e in rapporto all'unico essere umano che vi incontra, Friday. Il senso di dominio e la volontà di rendere l'isola la propria casa sono rese evidenti dalla ferma volontà di Robinson di utilizzare gli oggetti a sua disposizione raccolti dal relitto e dall'incessante lavoro di costruzione, attività che, supportate dall'etica del lavoro protestante, gli permettono di realizzare nello spazio dell'isola un modello territoriale basato sui parametri europei: l'abitazione come luogo centrale di difesa, ma anche di dominio e presa di possesso del territorio, la coltivazione della terra e lo sfruttamento degli animali come ulteriore definizione della propria "autorità" sul luogo, che da alieno e estraneo si trasforma in quello addomesticato e soprattutto di proprietà. Autorità e proprietà sono gli ideali che l'uomo bianco europeo applica al progetto di sopravvivenza nello spazio del Nuovo Mondo, rendendolo in tal maniera, l'equivalente alla propria casa, oltre che fonte di sostentamento e frutto del proprio lavoro. Ovvio e scontato che Robinson incarni il prototipo del colonizzatore e anche del capitalista, il quale attraverso il suo duro e regolare lavoro viene ricompensato dal privilegio del dominio e della proprietà. Il processo di colonizzazione, codificato e giustificato in senso morale-religioso dall'operato di Robinson, mito del cosiddetto *self-made man*, le cui scelte ideologiche lo rendono un vero eroe del genere narrativo, il cui esordio coincide proprio con il romanzo di Defoe, non risulta completo senza la presenza di un "soggetto" da colonizzare. Il ruolo di colonizzatore, e quindi di padrone e proprietario di Robinson si consolida nell'incontro con Friday. E' qui che Defoe costruisce – nel genere narrativo – il linguaggio dell'autorità: la scoperta di Friday pone Robinson immediatamente nel suo ruolo di possessore della terra e dell'individuo. Non ci sono parole che il selvaggio può pronunciare se non quelle che possono comporre frasi che hanno lo scopo di ubbidire e quindi di affermare la scontata posizione subalterna dell'indigeno. Dopo la descrizione fisica del selvaggio, infatti Robinson si sofferma sulla descrizione delle espressioni insegnate a Friday che implicano la condizione di assoggettato.

I beckoned to him again to come to me, and gave him all the signs of encouragement that I could think of; and he came nearer and nearer, kneeling down every ten or twelve steps, in token of acknowledgment for saving his life. I smiled at him, and looked pleasantly, and beckoned to him to come still nearer; at length he came close to me; and then he kneeled down again, kissed the ground, and laid his head upon the ground, and taking me by the foot, set my foot upon his head; this, it seems, was in token of swearing to be my slave for ever(...)

After he had slumbered, rather than slept, about half-an-hour, he awoke again, and came out of the cave to me: for I had been milking my goats which I had in the enclosure just by: when he espied me he came running to me, laying himself down again upon the ground, with all the possible signs of an humble, thankful disposition, making a great many antic gestures to show it. At last he lays his head flat upon the ground, close to my foot, and sets my other foot upon his head, as he had done before; and after this made all the signs to me of subjection, servitude, and submission imaginable, to let me know how he would serve me so long as he lived. I understood him in many things, and let him know I was very well pleased with him. In a little time I began to speak to him; and teach him to speak to me: and first, I let him know his name should be Friday, which was the day I saved his life: I called him so for the memory of the time. I likewise taught him to say Master; and then let him know that was to be my name: I likewise taught him to say Yes and No and to know the meaning of them. I gave him some milk in an earthen pot, and let him see me drink it before him, and sop my bread in it; and gave him a cake of bread to do the like, which he quickly complied with, and made signs that it was very good for him.⁷⁹⁵

L'identità di Friday è negata, in quanto scolpita dal linguaggio dell'autorità di Robinson, riflesso dell'eurocentrismo.

⁷⁹⁵ Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Penguin Books, 2001, p. 195.

La mancanza di “voce” propria del personaggio del romanzo settecentesco è significativa come definizione dell'addomesticamento completo del nativo, senza che vi sia possibilità e persino presupposto di ribellione. A differenza dell'altro noto selvaggio della letteratura inglese, Calibano, che, come si sa, tenta di ribellarsi alla “colonizzazione” di Prospero, sia attraverso la lingua appresa, sia attraverso il tentativo di possedere la donna bianca, Miranda, Friday è il docile servo passivo a cui è stata mozzata la lingua, come ha voluto lo scrittore sudafricano J.M Coetzee in *Foe*. In questo romanzo, altra importante riscrittura del testo classico della letteratura post-coloniale, il nativo non solo si muove in base ad una serie precisa di frasi e possiede un lessico limitato e funzionale al proprio ruolo di schiavo, ma è in grado di reagire ad un ristrettissimo numero di parole e – peggio ancora – non può rispondere in quanto mutilato.

One evening, as I was preparing our supper, my hands being full, I turned to Friday and said, “Bring more wood, Friday”. Friday heard me, I could have sworn, but he did not stir. So I said the word “Wood” again, indicating the fire; upon which he stood up, but did no more. Then Cruso spoke. “Firewood, Friday” he said; and Friday went off and fetched wood from the woodpile.⁷⁹⁶

Il silenzio del personaggio di Coetzee coincide con la negazione della storia del nativo. La mancanza di linguaggio è mancanza di narrazione, e quindi di storia, dei popoli sottomessi. La loro voce, e con essa il ruolo nella storia, così come lo è nel romanzo, è inesistente, perché taciuta o perché raccontata dall'unica prospettiva resa accettabile: quella del narratore bianco, europeo, personificato da Cruso:

We were yet three days from port when Cruso died. I was sleeping beside him in the narrow bunk, and in the night I heard him give a long sigh; (...) So I went out and spoke to Friday.
“Your master is dead”, I whispered.⁷⁹⁷

Chiaramente il romanzo Coetzee mette in discussione non solo la prospettiva storica dei popoli colonizzati, ma anche le modalità narrative sulla colonizzazione – basti pensare a quanto scrive Said a proposito di Conrad e della rappresentazione dei nativi in *Heart of Darkness* – inserite nel paradigma autore-padrone-uomo, il cui operato viene messo in discussione dalla protagonista femminile del romanzo, Susan Barton, la quale cerca di ricostruire la storia di Cruso e di Friday da un diverso punto di vista. Pur tralasciando le importanti implicazioni postcoloniali e post-moderne del romanzo di Coetzee, esso appare un importante riferimento della riscrittura del mito di Robinson Crusoe e del suo rapporto con Friday. Tuttavia il ruolo dello schiavo rimane incentrato su quello definito da Defoe: servo-padrone. Sebbene l'intervento di Susan metta tutto in discussione, non esiste nessun atto di ribellione visibile. Il ruolo di subalterno di Friday e il ruolo di dominatore di Cruso-Crusoe restano immutati.

In *Pantomime*, presupponendo che Jackson sia l'alter ego di Friday, esiste una diversa presa di posizione. Come scrive Dirk Sinnewe:

In contrast to Defoe's Friday, Jackson Philip in *Pantomime* has a voice of his own. He is not only eloquent but excels Harry in the art of verbal virtuosity.⁷⁹⁸

L'arguzia e la capacità di creare sottili riferimenti ai ruoli precedentemente definiti dal colonialismo sono trattati con ironia da Jackson, creando di per sé già un ribaltamento di ruoli nel lasciare – quasi – Harry senza parole o con ben poche possibilità di risposta.

⁷⁹⁶John M. Coetzee, *Foe*, Penguin Books, 1986. p. 21

⁷⁹⁷*Ibid.*

⁷⁹⁸Dirk Sinnewe *Divided to the Vein? Derek Walcott's Drama and the Formation of Cultural Identities. op. cit.* p. 63.

Prima che si realizzi nella pantomima ipotizzata da Trewé, poi trasformata da Jackson, il ribaltamento di ruoli avviene nella lingua. Il Friday di Walcott non solo riesce a parlare ma può superare il maestro, può ironizzare e giocare con le parole. Come per Limer in *Beef No Chicken*, il calypso gli ha permesso non solo di comunicare con la musica, ma di adattare le parole al ritmo, e per questo, obbligato alla ricerca sul lessico e all'indagine sul significato delle parole, Jackson è abile e manipola la lingua a suo piacimento. Il Friday di Walcott, a differenza di Coetzee ha imparato ad esprimersi artisticamente e si è appropriato della bellezza del linguaggio dei colonizzatori. Diversamente anche da Calibano, la cui ribellione violenta si basava su un'appropriazione del linguaggio volgare, Jackson sconvolge Harry e la platea in quanto è in grado di destreggiare tutte le forme di linguaggio, dal vernacolare all'inglese standard. La *padronanza* linguistica lo rende non solo padrone della scena, ma degno, nella pantomima, e quindi di ipotizzare di essere e diventare il padrone di Harry.

Lo scambio del ruolo, nell'opera di Walcott, si concretizza a due livelli: il primo è dato dall'identificazione dei ruoli dei due personaggi: Harry, il padrone dell'albergo e Jackson il servitore tuttofare; qui a differenza del linguaggio autoritario imposto d'imperio attraverso le strutture narrative del diciottesimo secolo, l'uomo-Friday è padrone della lingua imposta dai colonizzatori, ha imparato ad usarla dimostrando di sapersi destreggiare nel continuum linguistico dei Caraibi.

(...) Jackson can master both ends of the Creole continuum, and is thus capable of using both the vernacular and standard English, even speaking grammatically correct standard English but using an English dialect.⁷⁹⁹

Il *code-switching* di Jackson indica la sua abilità linguistica, come conseguenza della sua natura poliedrica data dall'essere caraibico, e come effetto dell'essere diviso tra diversi ruoli: servo e padrone, attore, autore e personaggio.

La capacità dell'uomo caraibico di adattarsi a diversi registri linguistici è causata proprio dalla cultura linguistica delle Antille, come scrivono Ashcroft, Tiffin e Griffiths in *The Empire Writes Back*:

The polydialectal culture of the Caribbean reveals that the complex of "lects", or distinguishable forms of language use, which overlaps in a speaking community, can have a central function in the development of a local variety of *english*. In fact, the view of language which polydialectal cultures generate dismantles many received views of the structure of language. (...) The concept of a Creole continuum is now widely accepted as an explanation of the linguistic culture of the Caribbean.

800

La naturalità di Jackson di rappresentare il continuum caraibico è data dalla sua appartenenza al luogo, che come citato precedentemente, sottolinea al compagno di scena. Egli è infatti l'incarnazione stessa della cultura *polidialettica* dei Caraibi da cui si genera l'intera impostazione dell'opera. Il suo ibridismo linguistico è infine adattabile a quanto egli stesso rappresenta sulla scena, in base a quanto scrivono sempre gli autori poco sopra citati:

Perhaps the most common method of inscribing alterity by the process of appropriation is the technique of switching between two or more codes (...) The technique employed by the polydialectal writer include variable orthography to make dialect more accessible, double glossing and code -switching to act as an interweaving interpretative mode (...)⁸⁰¹

⁷⁹⁹*Ibid.* p. 64.

⁸⁰⁰Bull Ashcroft, Garte Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire writes Back, Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, *op. cit.* p. 45. (il termine *english* con la lettera minuscola è usato nel testo dagli autori per indicare la differenza tra l'inglese, caraibico e quello standard, come nella citazione nel primo capitolo, p.)

⁸⁰¹*Ibid.* p.72.

Jackson è quindi l'autore *polidialeatico* e l'attore che, volutamente e istintivamente, si rende capace di utilizzare le varianti linguistiche sulla scena e per questo, in grado di manipolare lingua e testo secondo una diversa prospettiva culturale, come scrive lo stesso Walcott:

I think the writer writing in English or Spanish is lucky in the sense that he can master the original language , or the language of the master himself, and yet have it fertilized by the language of dialect. Someone, who know what is doing, a good poet, recognizes the language's essential duality.⁸⁰²

Jackson è quindi come l'autore, capace di “nominare” in maniera duplice il suo spazio e la sua cultura, adattando il linguaggio imposto dalla colonizzazione alla sua realtà ibrida e frammentata.

Il secondo livello di scambio di ruoli è amplificato nella pantomima, dove Harry si traduce in Friday e Jackson in Crusoe. Come delineato nella spiegazione iniziale della scena della rappresentazione, Jackson-Crusoe non solo ribalta il ruolo ma l'intera situazione riappropriandosi delle modalità di giudizio e dei valori della cultura dominante.

Tuttavia, come nel sogno di Makak, il totale ribaltamento di prospettive e di ruoli non è possibile, né pensabile al di fuori dello spazio della rappresentazione. In quest'opera Harry Trewe ritorna al suo ruolo di proprietario, mentre Jackson a quello di subalterno. Come sottolinea Baugh, l'esperienza è stata comunque sufficiente per favorire un cambiamento delle coscienze. Ciò che conta alla fine è infatti, il confronto umano, lo scambio di esperienze in uno spazio di relazione.

However, because of the inward purgation which they have gone through together, there will be a new understanding and mutual respect between them .⁸⁰³

Lo spazio della relazione culturale annulla le differenze razziali e di genere, creando unicamente uno scambio tra due esseri umani.

Nell'incontro delle culture del mondo, dobbiamo avere la forza immaginaria di capire che tutte le culture esercitano allo stesso tempo una forza di unità e di diversità liberatrici. E' per questo che richiedo per tutti il diritto all'opacità. Non è più necessario “comprendere” l'altro, cioè ridurlo al modello della mia stessa trasparenza, per vivere con lui o costruire con lui.⁸⁰⁴

In questo spazio Harry e Jackson smettono di essere il servo e il padrone per diventare altro da sé e per raggiungere in maniera empatica l'altro, ipotizzando un “mondo possibile” in cui il colonizzato sia tradotto in padrone e il colonizzatore in servo, e in cui l'opacità del loro rapporto, come scrive Glissant, definirà la “nostra totalità-mondo”.⁸⁰⁵

La riscrittura di *Robinson Crusoe* non è stata pertanto concepita da Derek Walcott come un'ipotesi scambio di ruoli, ma come una riflessione sull'identità dell'uomo caraibico, sul suo rapporto con il passato coloniale e sulla possibilità di annullare l'opposizione colonizzato-colonizzatore, in un nuovo rapporto in cui il confronto è dell'uomo con l'uomo.

⁸⁰²Sharon Ciccarelli “Reflections before and after the Carnival: Interview with Derek Walcott” in William Baer (a curadi) *Conversations with Derek Walcott*, University Press of Mississippi, 1996, pp. 34- 49.

⁸⁰³Edward Baugh, *Derek Walcott*, *op. cit.*, p. 135.

⁸⁰⁴Edouard Glissant, *Poetica del diverso*, *op. cit.* p. 54.

⁸⁰⁵*Ibid.* p. 54.

4.2.2iii La pantomima e il teatro

Dato il titolo dell'opera, è bene interrogarsi sul significato della rappresentazione come pantomima: il termine latino deriva dal greco “pan”, dal significato di “tutto” e in riferimento alla messa in scena, era usato nell'antica Roma, ai tempi di Augusto, per indicare un tipo di rappresentazione scenica in cui l'attore si avvaleva di diversi segni convenzionali, senza utilizzare la voce.⁸⁰⁶ Nella tradizione del teatro inglese, durante il periodo della Restaurazione, la pantomima era riferita ad uno spettacolo popolare, molto simile alla commedia dell'arte, ma senza la presenza di alcune maschere più note, come Arlecchino. Sviluppata nel corso dei secoli la pantomima- da spettacolo dove gli attori non usano la voce ma solo il corpo – è arrivato ad includere tutte le diverse forme comunicative, tra cui la recitazione, la danza e il canto. Tradizionalmente, tuttavia la pantomima rimane una forma teatrale molto legata alla Commedia dell'Arte, alla narrazione di favole, allo scambio di ruoli, già utilizzato da Shakespeare in *Twelfth Night*, coincidente con le celebrazioni più popolari che di norma si effettuavano nei dodici giorni compresi tra Natale e l'Epifania. Significativo è rilevare che la tradizione voleva che tutto – in quel periodo di festeggiamenti – fosse scambiato e che la “normalità” si traducesse nel suo opposto. Tutto questo può indurre a riflettere sulla scelta del titolo da parte di Walcott: non solo si vuole enfatizzare lo stile recitativo di un personaggio come Jackson, che come si vedrà, affida buona parte della sua forza comunicativa al corpo, ma trattandosi di un incontro di due tradizioni teatrali – quelle inglese e quella caraibica -- l'autore ha voluto rendere implicito che *anche* il teatro inglese ha una base popolaresca legata alle celebrazioni religiose e a forme di rappresentazione *carnevalesca*. *Twelfth Night* è l'esempio di teatro “classico” in cui interagiscono molteplici influenze culturali: l'atmosfera di festa e di trasgressione delle feste natalizie, il travestimento sia come tradizione “carnevalesca”, -- legato infatti alla Commedia italiana – ma anche allo scambio di ruoli, esemplificato nella commedia shakespeariana dal travestimento di Viola in quello del fratello gemello, Sebastian. Walcott pare quindi ammiccare a tutti coloro che – erroneamente -- continuano a tracciare linee di divisione tra teatro classico e non, quando è possibile riscontrare ibridismo e tracce di rappresentazione popolari in Shakespeare. L'arte teatrale rispecchia la vita e la società: così fu all'epoca elisabettiana e così è nelle isole dei Caraibi di Walcott. Come già evidenziato nel primo sottoparagrafo relativo a quest'opera, il finale dichiara la presenza di Jackson come il “padrone” della scena. In fondo è lui che decide come manipolare il romanzo classico ed è sempre lui che riesce -attraverso l'immagine fotografata della moglie di Harry - a smascherare il suo passato e pertanto a sprigionare dalla “maschera” di Crusoe- stereotipo e prototipo del colonizzatore- l'uomo che è in lui. Tutti gli schemi sono abbattuti, così i pregiudizi, ogni possibile ri-scrittura si attua nella potenzialità dell'attore che prende possesso del testo e della scena. La forza recitativa e il controllo della scena è interamente affidato a Jackson Philip, come riconosce lo stesso Harry;

HARRY

You've been pretending indifference to this game, Jackson, but you've manipulated it your way, haven't you?⁸⁰⁷

Come scrivono Gilbert e Tompkins, il vero ruolo di Jackson è quello di stabilire parametri validi nello stile di recitazione di un teatro che si sviluppa in suolo caraibico:

⁸⁰⁶Dizionario etimologico, Zanichelli.

⁸⁰⁷Derek Walcott, *Pantomime*, *op. cit.* p. 153.

In *Pantomime*, acting is ultimately a mean to power. Philip establishes himself as the more consummate actor not only because he excels as the performer – oriented art of the pantomime but also because he understands the constructedness of his role. (...) Only when Trewe accepts Philip's art as valid and relinquishes the directorial role that he assumes, will the two be able to act together with integrity. The hybridism of the two performative approaches within Walcott's text results in a shape-shifting Creole theatre that displaces the authority of western classical styles.⁸⁰⁸

Tutta l'azione di Jackson si realizza come metafora della recitazione, del ruolo della regia e di come essa può agire sulla messa in scena e sul lavoro dell'attore. Harry è un bravissimo attore, ma Jackson è il regista, oltre che attore, e le sue idee riescono a modificare il progetto iniziale dell'inglese e a scrutare nelle cause delle sue scelte esistenziali e artistiche.

In questa ottica la ri-scrittura del romanzo classico è un semplice pretesto che permette a Walcott di addentrarsi nelle questioni che riguardano la sua visione del teatro. L'isola è identificata con l'albergo la quale a sua volta diventa il “teatro” in cui agiscono due personaggi- attori.

In questo spazio di relazione si annullano i ruoli prefissati e dati per scontato in quanto tutto, attraverso lo scambio di esperienze, è messo in discussione.

In *Pantomime* è possibile riscontrare ciò che Walcott ha sempre voluto realizzare l'armonia tra lingua e gestualità ricordando anche le parole di Rafael in *The Joker. of Seville*.

L'aspetto linguistico- come già puntualizzato -è amplificato dalla capacità di Jackson non solo di parlare ma anche di utilizzare giochi di parole, virtuosismi linguistici e di comprendere tutto il continuum creolo della lingua parlata nelle isole caraibiche.

La polifonia linguistica di Jackson riflette il linguaggio del suo corpo come attore. Egli è in grado di essere contemporaneamente servitore sia come Jackson che come Friday, quindi sia come personaggio che come attore; si cala nei panni di un Robinson nero che scopre un “Thursday” assumendo i tratti del poeta adamico che ri-nomina la sua realtà, come invocato da Walcott nel saggio dedicato alla figura di Crusoe. Conoscitore delle più antiche convenzioni teatrali inglesi, adotta una fotografia per recitare la parte di una donna, Ellen, la moglie di Harry, allo scopo di “psicoanalizzare” il compagno.

Le molteplici capacità sceniche di Jackson riflettono anche le molteplicità di recitazione assimilabili al teatro postcoloniale caraibico e al teatro tradizionale.

Partendo da questo punto di vista, le parole desunte del calypso che conclude l'opera ne riassumono il senso globale, come tentativo di fondere la recitazione classica e quella creola, (*classical and Creole acting*.)⁸⁰⁹ Ancora una volta, il binomio recitazione creola e recitazione classica non è corrispondente ai due personaggi, ma unicamente a Jackson e nella sua capacità di fondere una recitazione basata sulla parola e quella basata sulla gestualità.

Uno dei ruoli affidati a Jackson è quello di Friday, strutturato nel suo rapporto con Harry Trewe, e man mano che si approfondisce e si problematizza il rapporto tra i due personaggi, oltre alla vicenda, “prende corpo” sempre di più la figura di Jackson. La sua presenza si ingigantisce, non solo grazie agli elementi linguistici già messi in evidenza, ma anche grazie al suo corpo. Come già affermato, nel teatro, il corpo possiede significati e potenzialità semiotiche, dati allo scopo di definire messaggi riguardanti la biologia del personaggio stesso (età, sesso, caratteristiche somatiche, origine etnica). Nel teatro postcoloniale⁸¹⁰, come visto anche in altre occasioni⁸¹⁰ trattando il teatro di Walcott, il

⁸⁰⁸Helen Gilbert, Joanne Tompkins, *Post-Colonial Drama, op. cit.* p. 38.

⁸⁰⁹Derek Walcott, *Pantomime, op. cit.* p. 170: l'espressione è ricavata dalle parole del canto finale di Jackson “one classical actor and one Creole, let we act together with we heart and soul.”

⁸¹⁰L'importanza del corpo non è cruciale solo nel teatro postcoloniale, ovviamente; basta pensare a Shakespeare e alla Commedia dell'Arte per citare alcuni esempi più immediati. L'enfasi data al corpo dal teatro walcottiano ha tuttavia funzioni

corpo assume una valenza cruciale in quanto- tra le altre funzioni- esso è legato alla possibilità di manipolare e di modificare i ruoli, come accade effettivamente in questo caso. Tuttavia in *Pantomime*, come appurato, si assiste ad un continuo scambio e rivalutazione del ruolo che gioca proprio sulle possibilità date al corpo di modificarsi sulla scena. Tale abilità è affidata ad un attore poliedrico come Jackson che, dopo avere manipolato il “corpo del selvaggio”, e dopo avere dimostrato come ciò si rende possibile nel teatro, adatta la propria recitazione ad una convenzione più classica come quella affidata all'attore uomo, che in epoca elisabettiana doveva interpretare un ruolo femminile. In pratica, Walcott utilizza il personaggio di Jackson Philip per esplorare le potenzialità dell'attore caraibico sul palcoscenico, dimostrando la sua flessibilità non solo linguistica, ma anche corporea. L'azione di Walcott nel testo teatrale è duplice in quanto, da un lato, agisce sulla creazione di un codice comunicativo polifunzionale, attraverso il corpo dell'attore che interpreta Jackson e, dall'altro, essa agisce della cultura, ribaltando le nozioni culturali di selvaggio e di genere. Come afferma James Clifford in *Writing Culture*, lo studio dei testi letterari (includiamo pertanto anche il teatro), deve tenere conto di quanto raggiunto in altri campi, in particolare quelli antropologici e etnografici. Stabiliti i rapporti tra il teatro e l'antropologia da un punto di vista metodologico, non si può fare a meno di considerare il testo di *Pantomime* nei suoi aspetti più “trasgressivi”, data la completa rimodulazione del concetto di “selvaggio”. Ciò che avviene nel testo (e ovviamente nella rappresentazione) assume un'importanza fondamentale nella creazione di determinati parametri culturali.

Literary process – metaphor, figuration, narrative – affect the way cultural phenomena are registered from the first jotted “observations” to the completed book to the way these configurations “make sense” in determined acts of reading.⁸¹¹

Cerchiamo di capire in pratica come agiscono le trasformazioni di Jackson:

Il “corpo selvaggio”: Jackson sa interpretare il suo ruolo di servitore nella vita reale e come attore.

Come puntualizza Balme la rappresentazione del “buon e nobile selvaggio” è generalmente considerata quella più comune nelle rappresentazioni folkloriche inscenate per il turismo di massa.

(...) the “savage body” was presented for the European gaze in its untrammelled “naturalness”. The visual codes of folkloristic performance, which is always touristic performance, and its presentational form even today are still predicated on the association with and expectations of the “noble savage”. The performer's body is presented in a state which is, if possible, “untainted” by western sign and thus timeless.⁸¹²

In questa dimensione a-temporale la rappresentazione del buon selvaggio rimane circoscritta al gruppo autoctono, nel senso che l'attore che interpreta tale ruolo è indigeno e con caratteristiche fisiche da “selvaggio”. Il punto di partenza della scena di *Pantomime* presenta infatti questa situazione: Jackson è il caraibico intento a servire Harry, l'europeo, e così tale rapporto non sfugge quasi mai, in quanto riproposto in più parti della rappresentazione. Il fatto scontato del suo ruolo di servitore mimato dai suoi gesti sfuma poi, come ben sappiamo, in direzioni diverse. Nell'ipotesi della pantomima il suo corpo di selvaggio diventa quello del colonizzatore africano, che, come tale impone la propria lingua all'uomo bianco scoperto sull'isola.

specifiche come costruzione di un segno comunicativo flessibile e malleabile anche in base ad una prospettiva semiotica. (cfr. Cristina Demaria citata nel primo capitolo p. 40)

⁸¹¹James Clifford, George E. Marcus, *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Los Angeles, 1986, p. 4.

⁸¹²Christopher Balme, *Decolonizing the Stage*, op. cit. p. 168.

Questa bi-dimensionalità della nozione di “selvaggio” in cui si annulla la dicotomia colonizzatore-bianco, selvaggio-nero è funzionale all'opera per rappresentare quella che Balme definisce una “cancellazione” del corpo del selvaggio, inteso come codice di comunicazione visiva. La flessibilità della recitazione di Jackson e la sua capacità di manipolare il ruolo del selvaggio, problematizzandolo a tal punto da renderlo opposto e inesistente, rende il corpo di Jackson – come strumento semiotico- il più importante significante del messaggio drammatico.⁸¹³

Jackson incarna in questo senso anche “il corpo mascherato”. In più punti di questa tesi si è parlato dell'importanza dell'uso della maschera nel teatro di Walcott, in particolare in riferimento a *Dream on Monkey Mountain*. Qui la maschera è in realtà un oggetto che diventa un mascheramento o un travestimento nella messa in scena attuata da Jackson. La scelta abbraccia la volontà di creare un referente culturale doppio: quello dell'uso della maschera e del suo valore nel teatro caraibico folklorico, e quello del travestimento come convenzione del teatro elisabettiano. La maschera, come sottolinea sempre Balme, è un elemento riconducibile al teatro sincretico in quanto agisce come referente visuale di tradizioni locali. Oltre a questo riferimento, Walcott cerca di attivare un secondo riferimento all'arte della recitazione, esplicitamente indicato anche dalle parole di Jackson, quando afferma che nel teatro inglese elisabettiano i ruoli femminili erano affidati ai ragazzi.

La fotografia permette il travestimento temporaneo di Jackson che in quel momento scenico, annulla la differenza tra genere maschile e femminile, ancora una volta attraverso il suo corpo e la sua voce. Grazie alla maschera-fotografia Walcott riesce a fondere diversi stili di recitazione in un unico soggetto e per questo a creare un teatro sincretico. La maschera è inoltre per Walcott il gesto che esemplifica l'atto di “fare teatro”:

The mask, for instance, is not, as it is in metropolitan theatre, a device: it is a totem. In my own experience, I have always been aware of the power of the mask, or mask-like make up. (...) When one puts on the mask, one is creating theatre⁸¹⁴

La polifunzionalità recitativa di Jackson, causa del dinamismo e del sincretismo dell'opera, non è in disaccordo con la figura più statica, ma comunque altrettanto rilevante di Harry Trewé. Similmente a Jackson, anche se forse in maniera meno naturale, Harry è disposto ad accettare il cambiamento: nella sua vita e nella sua visione del teatro e della funzione dello spettacolo.

All'inizio, come già sottolineato, Harry parla dello spettacolo, come una pantomima, in base ai presupposti e al significato dato al genere di intrattenimento: come una satira, il cui scopo è, principalmente, quello di divertire. Le ragioni del dissenso di Jackson sono state puntualizzate e per questo Harry deve rivedere tutta la sua concezione. Sappiamo che Harry ha vissuto un periodo di profonda crisi a causa del teatro e per questo, deluso dal quel mondo, ha cercato una nuova identità nei Caraibi. E' qui che ha riscoperto, grazie a Jackson un nuovo modo di fare teatro. La critica sottintesa dell'autore, è quella della mercificazione del teatro non-occidentale. Il fatto che il personaggio Jackson-Friday sia “manipolato” e trasformato in un corpo che recita adottando diverse e possibili stili, fondendo classicità e cultura creola, rappresenta di per sé un atto di accusa verso quei “turisti” che, abituati a concepire la relazione Crusoe- Friday come scontata, possono solo ridere di un possibile scambio di ruoli. Come scrivono Gilbert e Tompkins infatti:

⁸¹³*Ibid.* p. 169.

⁸¹⁴Sharon Ciccarelli “Reflections before and after the Carnival: Interview with Derek Walcott” in William Baer , *op.cit.* p. 35.

The development of the so-called “global village” over the last few decades in particular has contributed to a marked expansion in tourism which now occurs on an unprecedented scale world wide. This in turn has resulted in increased opportunities for the westerner (who can usually afford to travel) to develop a commodified relation to the non-westerner other.⁸¹⁵

In particolare le autrici mettono in evidenza l'esistenza di immagini stereotipate e della responsabilità – soprattutto da parte di media – di creare relazioni sbilanciate intese come rappresentazioni di “marginalità”. In *Pantomime* – ma così anche in altre opere menzionate da Gilbert e Tompkins, come *Smile Orange* di Trevor Rhone, ambientato tra lo staff dell'albergo giamaicano Mocho Beach Hotel - la denuncia della mercificazione culturale è affidata al “play-acting”, intesa come cambiamento o ribaltamento di ruoli, e quindi come possibilità di mettere in discussione rapporti stereotipati.⁸¹⁶

Walcott trasmette al personaggio di Harry la percezione, inizialmente, del falso stereotipo, facendogli concepire un *falso* spettacolo per i suoi ospiti, che, come la maggior parte dei turisti che si recano nei Caraibi, cercano sole, spensieratezza, e quindi puro divertimento. In questo caso la funzione di Jackson è cercare di spostare la prospettiva culturale di Harry per dimostrargli che tutto ciò non è possibile in un teatro caraibico. Harry dal canto suo, è perfettamente in grado di capire, affermando infatti che ciò significa impegno artistico. Harry matura quindi una percezione del teatro realizzato in terra caraibica come vera arte. La comprensione e il cambiamento lo portano a capire e ad apprezzare una nuova proposta artistica; in tal modo la sua percezione di uomo europeo si cala nella realtà caraibica, grazie al rapporto con Jackson e alla comprensione del suo punto di vista. In questo senso Harry si trasforma anche nello spettatore della scena, che arriva ad apprezzare e capire le implicazioni delle scelte rappresentative di Jackson.

L'impossibilità della mercificazione della storia e del popolo delle isole è la conseguenza di ciò che accade in questo “terzo spazio”- lo spazio che va oltre le dicotomie – come luogo di relazione e di negoziazione di nuovi significati, creati dalle esperienze dei due personaggi e dalle loro scelte di recitazione come attori.

4.2.2iv Il ruolo del teatro in *Pantomime*: *mimicry* e creatività

Come si è cercato di definire, l'opera non presuppone un semplice scambio di ruoli e non è nemmeno una ri-scrittura unilaterale di un testo classico come *Robinson Crusoe*. Le caratteristiche polifoniche e poliritmiche dell'opera la rendono un terreno di fusione di elementi teatrali e culturali, annullando differenze e opposizioni, tra cui, i concetti di imitazione e di creatività. Se in *The Last Carnival*, Walcott ha problematizzato il ruolo dell'artista che “copia” e la sua situazione fallimentare, in questo testo il contrasto tra imitazione e creatività appare superato.

The absurdity of pursuing the anthropological ideal of mimicry then, if we are to believe science, would lead us to the image of the first ape applauding the gestures of what we must call the first man. Here the contention crumbles because there is no scientific distinction possible between the last ape and the first man, there is no memory or history of the moment when man stopped imitating the ape, his ancestor, and became human. Therefore, everything is mere repetition.⁸¹⁷

⁸¹⁵Helen Gilbert, Joanne Tompkins, *Post-Colonial Drama*, op. cit. pp. 286-287.

⁸¹⁶*Ibid.* p. 287.

⁸¹⁷Derek Walcott, “The Caribbean: Culture or Mimicry?” in Hamner (a cura di) *Critical Perspectives On Derek Walcott*, op. cit. pp. 53.54.

Come suggerisce Dirk Sinnewe, la cui tesi riporta la stessa citazione, la linea che divide imitazione e creatività è cancellata in *Pantomime* attraverso una polifonia di riferimenti che modificano la percezione stessa di ciò che è creato e di ciò che può essere copiato.⁸¹⁸ Se da un lato Harry accusa Jackson e con lui tutta la “sua” gente di non avere inventato nulla, Jackson è in grado di definire l'assurdità di tale linea di demarcazione, definendosi “the first English cowboy”, e così facendo, è in grado di mostrare l'inconsistenza della pretesa di essere “originale”:

Harry

(...)

you people create nothing. You imitate everything. It's all been done before you, you see Jackson. The parrot. Think that's something?(...) You can't ever be original, boy. That's the trouble with shadows, right?(...)

so you take it out on a parrot. Is that one of your African sacrifices, eh?

JACKSON

Run your mouth, Harry, run your mouth.

(...)

The first English cowboy⁸¹⁹

La questione relativa alla “creazione” e alla *mimicry* è evidente in *Pantomime*, non solo in quanto il testo si appropria di un testo classico, ma anche perché utilizza un oggetto come codice comunicativo, simbolo della “colonial mimicry”: il pappagallo. Jackson vuole liberarsi del pappagallo, non solo perché continua a ripetere il nome del suo primo padrone, un tedesco chiamato Heinnegger, che potrebbe essere inteso come “hey nigger”, ma anche perché rifiuta il concetto di “imitazione” legato all'artista caraibico. Metafora dell'imitazione, l'immagine dell'uccello tropicale, vuole essere volutamente soppressa e negata in quanto è negata l'identità di Jackson come “mimic man”. Al contrario, sono la sua forza recitativa e linguistica che conducono alla creazione del testo. In tal senso l'immagine del pappagallo appare come metafora allo scopo di destabilizzare la “colonial mimicry”.⁸²⁰

La volontà di “andare oltre” i confini non si limita al controverso rapporto tra creazione e innovazione ma anche alla consapevolezza della contaminazione degli stili artistici, in questo caso la recitazione. Harry Trewe potrebbe essere l'attore del teatro classico inglese, anche se – come già sottolineato – Walcott potrebbe essere intenzionato a mettere in crisi la monolitica definizione di classicità, riferendosi ad uno stile performativo, quello della pantomima, che anche e soprattutto sul suolo inglese deriva da contaminazione di stili e dalla fusione di diverse culture, tra cui quella popolare. Infatti, dalle battute di Harry è reso esplicito il suo background legato allo stile del music-hall in cui si fondono pantomima, lingua inglese vernacolare, eleganza e virtuosismi linguistici associati a travestimenti a altro ancora. Harry rappresenta l'incontro della cultura elegante e quella più popolare e quindi la tradizione del teatro europeo che si incontra con la spiccata abilità recitativa caraibica di Jackson e la sua capacità di usare il corpo e la voce. Nel testo, la citazione della poesia di Coleridge *The Rime of The Ancient Mariner* non solo esemplifica quanto detto sopra a proposito del labile rapporto tra imitazione e creazione ma anche la contaminazione tra due culture e il risultato che ne deriva.

HARRY

(Recites)

“The self-same moment I could pray:

and...tata tee-tum-tum

The Albatross

⁸¹⁸Dirk Sinnewe, *Divided to the Vein?*, op. cit. p. 70.

⁸¹⁹Derek Walcott, *Pantomime*, op. cit. p. 156.

⁸²⁰Graham Huggan, “A Tale of two Parrots: Walcott, Rhys and the Uses of Colonial Mimicry” in *Contemporary Literature*, 22 dic. 1994 (University of Wisconsin Press) Vol. 35, no. 4, pp. 643-660.

fell off and sank
like lead into the sea”
God, my memory...
JACKSON
That ain't Crusoe, that is “The Rime of the Ancient Mariner”
(he pronounces it “Marina”)
HARRY
Mariner.
JACKSON
Marina.⁸²¹

La parola “marina” non è solo un termine pronunciato male – né sappiamo se di proposito o naturalmente – da Jackson, ma riflette l'assimilazione di una cultura in un diverso contesto e spazio geografico, come quello dei Caraibi. Il concetto di appartenenza, così come quello di autorità si annullano in uno spazio di articolazione interamente affidato alla comunicazione teatrale. Lo scambio di ruoli è totale e coinvolge a pieno la vita (la dimensione umana dei due personaggi) e l'arte (la riscrittura del testo classico in entrambe le prospettive e la confluenza di diversi stili di recitazione e di fare teatro) e si realizza su un terreno pragmatico comune. In questo ambito di reciprocità si annullano le dicotomie e le differenze e la fusione che raggiunge il suo climax in senso storico-antropologico, nel momento in cui Walcott riesce a scambiare due importanti referenti culturali: cannibalismo e Cristianesimo.

Nel testo di Defoe, il cannibalismo è un immediato riferimento evocato prima dell'incontro con Friday, come dato rilevante, ma scontato nella pratica in uso nelle tribù indigene. In *Colonial Encounters* è possibile leggere quanto segue:

(...)Cannibals (...) was a non- European name used to refer to an existing people – a group of Caribs in the Antilles. Through the connection made between the people and the practice of eating the flesh of their fellow creatures the name “Cannibal” passed into Spanish (and thence to other European languages) with that implication welded indissolubly to it. Gradually “cannibal = eater of human flesh” became distinguished from “Carib = native of the Antilles”, a process only completed (in English) by the coining of the general term “cannibalism”, (...)⁸²²

Il volume, riportando le ricerche in campo antropologico che mirano a tracciare le origini delle popolazioni autoctone delle isole caraibiche – gli Arawaks e i Caribi –, delinea un quadro in cui gli studi nel campo convergono verso la costruzione di stereotipi e pregiudizi determinati dalle osservazioni nel corso dei secoli, dalla scoperta di Colombo fino al ventesimo secolo. Il tono è quello di mettere in luce, attraverso l'analisi delle testimonianze come la nozione del cannibalismo si sia introdotta nell'immaginario culturale attraverso atteggiamenti non verificabili empiricamente, ma semplicemente dedotti dall'attesa di una “inferiorità” culturale.

La seguente citazione chiarisce meglio l'intento:

Particularly interesting though is Dummond's historical perspective: he analyses the Carib/Arawak couplet as primarily a pair of polarized stereotypes which can be traced back to the beginnings of European colonization in the Caribbean:

(...) the Carib were distinguishable as a people by their warlike nature; they, or their ancestor, had pillaged and cannibalized throughout the Lesser Antilles(...)

Once established, the stereotype becomes a self-fulfilling prophecy.⁸²³

⁸²¹Derek Walcott, *Pantomime*, op. cit. p. 165.

⁸²² Peter Hulme, *Colonial Encounter: Europe and the Native Caribbean: 1492-1797*, London, New York, Routledge 1992, p. 15.

⁸²³*Ibid.* p. 65.

Ancora più significativa è l'indagine della relazione formatasi tra i termini “caribe” e “canibal” nella lingua spagnola:

Obviously in 1493 the word “caribe/canibal” had no independent or transparent meaning in Spanish (...) The “evidence” (...) is, if now material, hardly more convincing since burning flesh off the bones of dead bodies was common mortuary practice through the native Caribbean.⁸²⁴

Al di là della ipotesi, – come annota anche Sinnewe⁸²⁵ – che possa sussistere un effettivo rapporto tra alcune popolazioni originarie delle Antille e il cannibalismo o che ciò sia uno stereotipo, ciò che risulta rilevante per il nostro discorso è la progressiva costruzione di un'associazione linguistica e culturale nell'immaginario collettivo, che confluisce nella creazione del binomio selvaggio-cannibale. Come sottolineato da Hulme in *Colonial Encounters*, esiste un numero consistente di studi sulla antropofagia ma nessuno di questi indaga le ragioni e le cause.⁸²⁶ La conclusione è, che sia a livello psicologico che linguistico, il concetto di cannibalismo, crea inquietudine e sgomento, anche nella contemporaneità:

“Cannibalism” is a topic of endless fascination for our culture. This is easily demonstrated but not so easily explained: there are certainly no sociological investigations of that fascination. One possibility is that the fascination is universal.(...) Anthropology is seen, in other words, as merely the institutional manifestation of a more widespread desire for the existence of some touchstone of the absolutely “other”, frequently represented by “cannibalism”. Only now, within this particular context, is it possible to undertake the specific task of defining the signified of “cannibalism” thereby relocating the argument on the plane of discourse, and reasserting the historical matrix of semantic questions.⁸²⁷

Nel romanzo di Defoe, il cannibalismo è un immediato riferimento evocato prima dell'incontro con Friday, come dato rilevante ma scontato della pratica in uso nelle tribù indigene, sebbene il compagno-servitore di Robinson sia già da subito addomesticato dalla sua efficace descrizione, per essere poi mostrato come e vero proprio “trofeo nei salotti londinesi”⁸²⁸

Sottolineando la sua volontà di distaccarsi dal ruolo del selvaggio cannibale Jackson supera anche questo limite, associando il cannibalismo alla pratica liturgica cristiana:

JACKSON

(...) Supposing I wasn't a waiter, and instead of breakfast I was serving you communion, this Sunday morning on this tropical island, and I turn to you, Friday, to teach, you my faith, and I tell you, kneel down and eat this man. (...) (Pause) You, this white savage?

HARRY

No, that's cannibalism.

JACKSON

Is no more cannibalism that to eat a god. (...) ⁸²⁹

La domanda chi è il cannibale e chi è il Cristiano giunge naturale nel momento in cui Jackson -- come già altri personaggi prima di lui, basti pensare a Catalinion in *The Joker* -- mette in discussione il ruolo della Chiesa cristiana nel processo di colonizzazione come parte in causa, che ha contribuito a violentare culturalmente i popoli colonizzati. Parlare di cannibalismo significa inoltre anche

⁸²⁴*Ibid.* p. 69.

⁸²⁵ Dirk Sinnewe, *Divided to the Vein?*, *op. cit.* pp. 65.66.

⁸²⁶*Colonial Encounters* p. 79.

⁸²⁷*Ibid.* pp. 81-83.

⁸²⁸Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro*, *op. cit.* p. 48.

⁸²⁹*Colonial Encounters*, pp. 111-112.

considerarlo come metafora della colonizzazione, in quanto le potenze colonizzatrici hanno “divorato” la cultura autoctona metabolizzandola in un processo distruttivo o comunque di parziale annullamento. Il “cannibalismo” cristiano ha quindi agito come potere di erosione, creando i presupposti di una diversa forma di cannibalismo culturale: quella dei popoli schiavizzati. Ragionando sul controverso rapporto tra imitazione e creazione, la dibattuta “mimicry” si configura nella dialettica freudiana tabù e totem, delineata da Silvia Albertazzi in riferimento all'antropofagia culturale:

(...) quello che ormai è diventato – per usare categorie freudiane – un tabù per il soggetto coloniale (la letteratura dell'Altro) viene trasformato in un totem, viene divorato, assimilato, totalmente assorbito e rimodellato, reso irriconoscibile, attraverso una sorta di antropofagia culturale. (...) Divorare la cultura europea appare, come un atto d'amore, tanto necessario quanto irriverente, una forma di resistenza culturale, un modo di liberarsi dalle strettoie imposte dall'Occidente, una violazione di codici(...) ⁸³⁰

Walcott crea una fusione (“violazione di codici”) tra due -- apparentemente -- opposti riferimenti culturali, data esplicitamente nel testo:

HARRY

(...) This cannibal, who is a Christian, would have to start unlearning his Christianity. He would have to be taught (...) he'd have to be taught by this -African⁸³¹

E ancora dopo quando Jackson interpreta Robinson- “the First True Creole” - mimando il sacrificio della capra:

HARRY

(Applauds)

Bravo! You're the Christian. I am the cannibal. Bravo!⁸³²

Tuttavia parlare del cannibalismo in ambito religioso, significa attivare un'ulteriore rete interstuale, attraverso quella “biblioteca” di testi, resa metafora nel celebre romanzo di Umberto Eco, *Il nome della rosa*, del sapere umano, concepito anche come frutto proibito e scandaloso. Quali testi e quindi relazioni scoprire nel tema del cannibalismo? E' proprio nel sorprendente romanzo di Eco, che, nelle parole del personaggio più marginale e più contaminato, il fraticello Salvatore, il cannibalismo appare come un disperato ripiego di coloro che -- nei secoli bui del tardo Medioevo -- volevano sconfiggere la fame e la morte:

Salvatore spiegava con molta bravura, come se fosse un istrione, come usavano fare quegli “homeni malissimi” che scavavano con le dita sotto la terra nei cimiteri, il giorno dopo le esequie di qualcuno. “Gnam!” diceva, e addentava il suo pasticcio di pecore, ma io vedevo nel suo volto la smorfia del disperato che mangiava il cadavere. ⁸³³

In *Pantomime* la fusione delle prospettive è completamente realizzata e pertanto inserita nel ribaltamento che presuppone anche la nuova ri-scrittura de testo, non solo come “mimic text”, bensì come testo nuovo, sia esso riferito a Defoe o Coleridge. La ri-scrittura di un testo classico come quello

⁸³⁰Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro*, op. cit. p. 50.

⁸³¹*Ibid.* p.112.

⁸³²*Ibid.* p. 148.

⁸³³Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1986, pp. 190-191.

di Defoe non può che tradursi nella parola “mis-pronounced” o semplicemente “nuova” come quella che utilizza Jackson citando Coleridge: “The Rime of The Ancient Marina.” Significativo è in questo titolo “manipolato” lo spostamento della prospettiva dall'uomo allo spazio. Scompare il marinaio, per fare posto ad un *luogo*, “marina” appunto: il punto ibrido a cui giunge il viaggiatore, i piccoli porti turistici, così diffusi e sparsi nelle isole caraibiche, mete di infinite schiere di turisti, piccoli e insignificanti eredi di un Robinson, mito indiscusso di tutti i popoli europei e non. La parola “marina” che ribalta il titolo del poeta romantico diventa l'esemplificazione della manipolazione e dell'appropriazione del testo della classicità da parte della cultura creola, che ora arrogandosi il pieno diritto, “divora” e rigenera nella propria terra i frutti di quella civiltà. Ora Robinson e con lui il vecchio marinaio peccatore di Coleridge, non sono solo le figure *di un luogo e di una letteratura* ma riemergono in tutti quei porticcioli animati da piccoli imbarcazioni a vela e catamarani, che permettono di esplorare gli anfratti più nascosti e le segrete baie dell'arcipelago. Sono figure che si confondono tra la sabbia e l'acqua trasparente delle terre caraibiche e non più nell'acquoso e distante paesaggio inglese. Così la lingua e il corpo di Jackson permettono di allargare e superare diversi concetti: ruolo, appartenenza, autorità, imitazione, creazione, oltre che barbarie e civiltà. Nell'ibridismo e sincretismo della comunicazione teatrale caraibica molte nozioni culturali sono ribaltate e messe in discussione.

4.2.3 *A Branch of the Blue Nile*. Walcott e Shakespeare, l'opera e il testo spettacolare

Ciò che Walcott ha realizzato in *Pantomime* non si discosta molto da quanto avviene in *A Branch of The Blue Nile*. Il sotteso tentativo di indurre a concepire il teatro come uno spazio sincretico di fusione di stili recitativi e di elementi culturali, e di intendere questo spazio quello del teatro dei Caraibi ma anche quello classico, rimanda a questa opera, che, a differenza di *Pantomime* non si presenta come metafora del teatro ma è effettivamente il teatro. Se in *Pantomime*, e in altre opere Walcott ha voluto ribadire la necessità di accostare il tono tragico e quello comico, la lingua “ufficiale” con quella locale e vernacolare, come appare noto e usuale anche nel teatro di Shakespeare, in *A Branch of the Blue Nile* si tende ad esplorare e a rappresentare a pieno l'apparente contrasto tra teatro e stile rappresentativo caraibico e teatro shakespeariano. Oltre a questo importante aspetto, l'opera pare esemplificare le teorizzazioni di Pavis sulla dinamica dell'emissione del testo sulla scena -- come delineato nel primo capitolo -- in quanto uno degli aspetti tematici centrali è la realizzazione, ovvero le modalità di “emettere” in scena due spettacoli da parte di una compagnia di attori caraibici.

Il testo crea un forte legame ciclico tra diverse culture: l'Africa di Cleopatra, l'assimilazione da parte di Shakespeare della storia romana e l'assimilazione del teatro caraibico di Walcott del testo inglese. Ancora una volta si è di fronte alla creazione di uno spazio che ribadisce l'uso della comunicazione drammatica e del sincretismo come volontà di “andare oltre” i confini.

A Branch of the Blue Nile cerca di approfondire il rapporto tra testo scritto e testo spettacolare. In particolare si potrebbe rappresentare i diversi messaggi del testo nel seguente modo ipotizzando un *macrotesto* o testo esterno e un *microtesto* o testo interno.

Derek Walcott: *A Branch of the Blue Nile*: testo scritto



<p>Derek Walcott: <i>A Branch of the Blue Nile</i> = testo spettacolare</p>	<p>William Shakespeare : <i>Anthony and Cleopatra</i> = testo spettacolare ; Christopher: opera sull'isola = testo spettacolare; Christopher : <i>A Branch of the Blue Nile</i> = “script”- testo scritto e testo spettacolare. Christopher: manoscritto come trascrizione delle registrazioni delle prove. Testo scritto e testo spettacolare.</p>
---	---

Ipotizzando il testo scritto come “macrotesto”, esso contiene – date le sue specificità semiotiche esposte nel primo capitolo – tutte le potenzialità rappresentative e performative come *staged text*. A sua volta esso include altri due testi spettacolari, quello shakespeariano e quello elaborato da Chris, l'attore caraibico e personaggio dell'opera. In quest'ottica, sia la tragedia classica che la commedia di colore locale, compongono il testo spettacolare dell'opera e si integrano nella vicenda dei personaggi, nel loro modo di concepire e di fare teatro. Alla fine però il testo scritto di Walcott coincide con quello di Chris, che lascia in eredità alla compagnia, allo scopo di convincere l'attrice Sheila- figura principale dell'opera – a ritornare a recitare. In questo modo il testo scritto o il macrotesto che contiene i testi spettacolari o microtesti, riflette sulla propria validità come elemento testuale e rappresentativo della vita reale e teatrale dell'isola.

Il gruppo di attori è amatoriale, ma di fatto concepiscono il lavoro teatrale con impegno, dedizione e serietà: ognuno di loro ha maturato profonde esperienze nel campo anche a livello internazionale. Gavin Fontinelle, trentenne, ha lavorato negli Stati Uniti, così come rivela il suo accento; Harvey St. Just è il regista, anch'egli trentenne, ha un accento britannico dovuto agli anni trascorsi nel Regno Unito dove ha maturato un approccio basato sul “method acting”; infine Christopher è l'attore radicato nella realtà dell'isola, autore del testo da mettere in scena accanto a quello di Shakespeare, e il suo accento è marcatamente caraibico. Le due attrici Sheila e Marilyn sono entrambe dotate, ma se Sheila è più sensibile alla definizione in rapporto alla propria identità di attrice e dattilografa, cercando di capire se il suo talento è sufficiente per interpretare il ruolo di Cleopatra, Marilyn recita senza porsi problemi e rincorre il successo. E' chiaro, pertanto, come si cercherà di approfondire meglio in seguito, delineando il contenuto dell'opera, che *A Branch of the Blue Nile* è un testo complesso non solo per le diverse implicazioni testuali, ma anche per la continua ingerenza tra vita e teatro. In questo senso il “macrotesto” funge da metafora della vita “reale”, quella dei personaggi, che a loro volta si appropriano dei loro testi spettacolari, interni o “microtesti”, metafora del teatro. Pare automatico individuare la volontà di Walcott di definire la realtà pragmatica del teatro come spazio di infinite possibilità di ri-scrittura e di manipolazione dei testi.

In quest'opera Walcott non pensa alla ri-scrittura del testo, ma all'appropriazione dell'attore e del regista caraibico del testo shakespeariano. Il testo permette inoltre di esplorare e approfondire il rapporto tra la letteratura post-coloniale, Walcott e Shakespeare. Come si vedrà delineando quanto accade nel testo e dalle battute dei personaggi, *A Branch of the Blue Nile* cerca di rendere problematica la “messa in scena” dell'opera di Shakespeare ma anche dell'opera locale da cui prende il titolo. Gli attori-personaggi sembrano, non sentirsi a proprio agio né recitando i versi shakespeariani né quelli desunti dal testo di Chris, attore-autore del testo scritto in lingua locale. Le due opere, in fase di allestimento, risultano fortemente problematiche. Come sottolineato in “Imitation versus Contestation, Walcott's Post-colonial Shakespeare”, ciò che Walcott ha cercato di ottenere, attraverso la rappresentazione delle prove di uno

spettacolo dell'opera di Shakespeare non è un atteggiamento di “sottomissione” e di assoggettamento passivo al testo stesso, ma di partecipazione attiva e problematica.⁸³⁴ Lo spazio ibrido, sincretico e conflittuale che rappresenta Walcott, in cui si ipotizza la realizzazione di una tragedia shakespeariana, è lo spazio di discussione da cui nasce il teatro di Walcott. In questo senso la manipolazione della tragedia – data non come testo scritto, ma come testo spettacolare – deve confrontarsi con la realtà sociale e caraibica e anche con la possibilità di trovarsi accanto ad un altro testo spettacolare, quello realizzato da Chris. Come il personaggio di Jackson Philip aveva dimostrato in *Pantomime*, la possibilità di manipolare il testo è data dalla capacità linguistica e gestuale, propria dell'attore. Così in *A Branch of the Blue Nile*, gli attori “vivificano” il testo shakespeariano attraverso la loro esperienza e la loro vita. Walcott pertanto, ci mostra quanto Peter Brook ha teorizzato sulla necessità di rendere il testo “vivo” in uno spazio altrettanto dinamico in cui tutto è sfuggente e può ridiventare materia di discussione.

In a living theatre, we would each day approach the rehearsal putting yesterday's discoveries to the test, ready to believe that the true play has once again escaped us. (...)

The theatre is the arena where the living confrontation takes place. The focus of a large group of people creates a unique intensity - owing to this forces that operate at all times and rule each person's daily life can be isolated and perceived more clearly.⁸³⁵

Il testo spettacolare, inteso come la tragedia shakespeariana da rappresentare da parte del gruppo di attori, si vivacizza nel confronto con la lingua locale, i conflitti degli attori-personaggi, la loro cultura rendendo le possibilità performative multiple e ibride.

Pensare all'assimilazione dei testi classici e alle diverse manipolazioni testuali da parte di Walcott, significa ripercorrere il cammino effettuato fino ad ora. E' indubbio che il magma culturale di Walcott, sia da un punto di vista intertestuale, sia quello affidato alla “revisione” di un grande patrimonio culturale, sia arricchito dalla conoscenza dei classici ma anche dall'esperienza dell'artista che vive dentro il mondo della creolizzazione. I riferimenti al teatro di Shakespeare risalgono alla stesura di *Henri Christophe*, e pertanto ciò non rappresenta un fatto nuovo per l'autore. Ebbene, il problema che si pone non è più relativo alla ri-scrittura o all'assimilazione in ambito di teatro sincretico, in quanto tutto questo risulta un dato scontato, bensì il problema è come tali azioni si rendono nella pratica teatrale da parte di chi professionalmente e non (come il caso dei personaggi di questa opera) agisce direttamente e quotidianamente sul palcoscenico. Il problema di Walcott, a questo punto, non è più definire lineamenti sulla metodologia di recitazione e sui contenuti, in quanto ha già avuto modo di esplorare le problematiche post-coloniali e la loro realizzazione sul palcoscenico in molte altre opere. La questione infatti riguarda come rendere il testo spettacolare in un teatro caraibico, ma anche nordamericano. La rappresentazione di un'opera shakespeariana, pertanto, non può esulare dal rapporto con la realtà sociale e con l'esperienza del regista e degli attori. Walcott, in *A Branch of the Blue Nile* crea una serie di situazioni in cui la rappresentazione di *Anthony and Cleopatra* si attua solo ed unicamente nel contesto personale e culturale degli attori.

La posizione di Walcott si rivela consapevole nell'affrontare e aggredire in maniera così *plateale* la tradizione simboleggiata dalla tragedia shakespeariana. All'inizio del secondo atto di *A Branch*, dopo avere presentato i conflitti professionali e personali dei vari personaggi-attori, le loro difficoltà sia con

⁸³⁴Reed Way Dasenbrok, “Imitation versus Contestation, Walcott's Postcolonial Shakespeare” in *Callaloo*, Vol. 28. 2005, pp. 104-115.

⁸³⁵Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit. p. 14, p. 99.

il testo classico, che con quello scritto da Chris, Walcott lascia che i suoi personaggi-attori inscenino la tragedia di Antonio e Cleopatra. Attrice principale sarà Marilyn e non più Sheila, la quale decide di abbandonare momentaneamente il teatro. La compagnia si trova quindi – come potrebbe essere accaduto – nel programma due diversi tipi di rappresentazione: la tragedia di Shakespeare e la commedia-musical scritta da Chris incentrata sulla realtà sociale caraibica.

In questo esatto momento dello sviluppo dei vari *plays-within-the plays*, Walcott crea ad arte l'errore nello spettacolo, facendo sì che uno degli operai porti sul palcoscenico un oggetto scambiato con lo spettacolo precedente: un albero di banane, che resta sul palcoscenico fino a quando Marilyn/Cleopatra recita la battuta finale prima della morte dell'eroina. Solo a questo punto, il regista se ne accorge e -come voce fuori campo – grida:

HARVEY'S VOICE

Wilfred! Wilfred! Move the figs!

(WILFRED goes to the sphynx)

Not the F.E.G. not the effegy

The figs! Move the fucking bananas

(WILFRED backs off rapidly, bowing, as if he were part of the action. Then he returns for the banana cutout, changes his mind, grins, exits. Laughter, applause)⁸³⁶

La contaminazione agisce sulla stessa scena carica di tensione e pathos: Cleopatra sta per morire chiedendo al buffone se ha portato “il grazioso serpente del Nilo che uccide senza far male?”⁸³⁷ Le battute riportate dalle scena riproducono fedelmente il dialogo tra la regina e il buffone:

MARYLIN/CLEOPATRA:

“Hast thou the pretty worm of Nilus there,

That kills and pains not?”

(...)

MARYLIN/CLEOPATRA

“Give me my robe, put on my crown: I have

Immortal longings in me: now no more

The juice of Egypt's grape shall moist this lip.

Yare, yare, good Iras, quick. Methinks I hear

Anthony call...”

(Disaster begins. WILFRED a stagehand, in clack sweatshirt and jeans, enters, and by mistake rolls on a cutout of bananas or figs trees, luridly painted, on rubbers causters, and places behind CLEOPATRA during her speech)⁸³⁸

La sensazione è quella di trovarsi di fronte a un testo manipolato dalla compagnia e dal regista, in questo caso alter-ego e/o travestimento dello stesso autore, Derek Walcott. Operando sull'oggetto, codice comunicativo visuale, l'albero di banane, e trasformando la lingua del *fool* shakespeariano in una più simile a quella parlata a Trinidad, l'autore agisce sincreticamente su diversi codici comunicativi allo scopo di rappresentare il possibile testo spettacolare della tragedia shaekesperiana. In pratica, Walcott supera il gioco di parole, *il pun* elaborato sia in *Beef, No Chicken e Pantomime* per approdare ad un gioco comunicativo circoscritto alla sfera visiva. L'equivoco non è solo dato dalle libere associazioni linguistiche sottese nelle battute più comiche del buffone, ma dalla comicità del gesto

⁸³⁶ Derek Walcott, *A Branch of the Blue Nile*, in *Three Plays* Farrar, Straus and Giroux, 1986, New York, p. 265.

⁸³⁷ William Shakespeare *Antonio e Cleopatra*, in Mario Praz (a cura di) *Shakespeare. Tutte le opere*. Sansoni, Firenze, 1977. Atto V, scena II, p. 1013.

⁸³⁸Derek Walcott. *A Branch of the Blue Nile*, op. cit. pp. 262-264.

inaccurato dell'operaio Wilfred e dallo scambio dell'elemento scenografico. L'errore – in realtà frutto di una scelta strategica piuttosto sottile – trasferisce nella simulazione del *play-within-the play* ciò che Walcott intende per teatro caraibico, come luogo di rappresentazione di *tutte* le opere, e non solo le sue o di altri autori contemporanei, post-coloniali e non. In quanto creato e sviluppato a Trinidad, questo spazio di teatro non può escludere la sua realtà naturale data dalla lingua che vi si parla e dalla presenza di elementi paesaggistici quali l'albero di banane. Anche la rappresentazione di una grande tragedia classica, caratterizzata dalla penetrante *imagery* shakespeariana e dallo spessore di un'eroina tragica sul palcoscenico come Cleopatra, non può non escludere il paesaggio e la lingua dei Caraibi. Walcott, in *A Branch of the Blue Nile*, visualizza il palcoscenico in cui emerge una “nuova” tragedia di *Anthony and Cleopatra*, più vera per il pubblico e per gli attori di Trinidad in quanto più vicina alla loro vita. Il teatro, per Walcott, affinché abbia forza comunicativa, deve avvicinarsi alla vita. Il “suo” Shakespeare – ovviamente – diventa “post-coloniale”, non solo perché diventa parte della sua cultura e della sua trasformazione, ma perché, come il Don Juan, evocato dal rito di Rafael, si sprigiona dalla terra e viene assorbito da Trinidad. Questa dinamica di appropriazione, attraverso la metonimia riferita al paesaggio -l'albero di banane- si inserisce nella volontà di Walcott di “mettere radici”: tutte le culture che animano il suo spirito (ricordando quanto scrisse in *The Muse of History* parlando del poeta caraibico) si generano nell'unico luogo dove Derek Walcott ha veramente radicato sé stesso: il teatro come specchio del suo spirito ibrido, diviso e conflittuale.

This is not simply a point about Shakespeare; Walcott is obviously reflecting on the situation of the Caribbean artist. If the Caribbean artist is faced with two conflicting imperatives, represented here by the two plays under rehearsal, Walcott wishes us to embrace this particular contradiction rather than trying to eliminate it. To depict "authentic Caribbeanness," one does not need to restrict oneself to what in the Abbey Theatre was called P.Q. (Peasant Quality) because the authentic Caribbean is the confused, hybrid, syncretic, conflicted space of Walcott's play, not the stage Caribbean of figs or bananas depicted in the local play. "I perform Shakespeare, and he winces not," Walcott seems to be saying. Nonetheless, the Shakespeare of relevance to the Caribbean cannot be handled as a dead text, as an object to be revered; it must be brought into connection with the lived realities of the Caribbean, intentionally or unintentionally.⁸³⁹

Successivamente, nel testo, immaginando una possibile recensione della rappresentazione, Walcott fa leggere a Gavin, l'attore che ha impersonato il buffone, il seguente commento:

GAVIN

(*Reads*) “Since his return home to Trinidad from several years of working with prestigious British companies, in a capacity that is still unclear to most of us, Mr Harvey St. Just has been working with a small group of local actors to raise the standard of local theatre.

HARVEY

That's two local...

GAVIN

(*reads*) “ Mr St. Just' s intention, over gruelling rehearsals, was to make them both excellent and, without mimicry, indigenous. Today I am deeply pained to report that the only indigenous thing onstage last night, in Mr. St. Just' s abbreviated, aborted, and abominable mounting of *Anthony and Cleopatra* was a bunch of bananas inadvertently trundles onstage during the farewell speech of Cleopatra, about whom more later.

Certain things remain sacred, or else our civilization is threatened⁸⁴⁰

Walcott ammette il valore di tale giudizio, sapendo che questo non è il punto. La questione non è infatti “dissacrare” o “imitare” fedelmente, ma rendere un'opera viva. La vitalità della tragedia di Antonio e

⁸³⁹ Reed Way Dasenbrok “Imitation versus Contestation”, op. cit. p. 108.

⁸⁴⁰ Derek Walcott, *A Branch of the Blue Nile*, op. cit. p. 269.

Cleopatra è ciò che più conta, lo stimolo a scoprire tra le battute dei personaggi cosa è veramente accaduto a Cleopatra e cosa potrebbe accadere alle attrici; lo scopo è quindi capire come la vita degli attori-personaggi determinano la rappresentazione e, al sua volta, come il loro teatro sia uno stimolo per tutti coloro che assistono alla loro rappresentazioni, o semplicemente leggono *A Branch of the Blue Nile*.

Questo continuo scambio tra testo scritto e testo spettacolare crea un'intensa dinamicità delle *possibili mise en scenes*, mentre i confini tra vita e rappresentazione sfumano per i personaggi interni, così come sfumano quelli tra l'esperienza effettiva di Walcott come direttore e regista e la vicenda dei suoi personaggi

Il rapporto tra Walcott e Shakespeare è un rapporto vivo basato sul confronto e sulla realizzazione di messe in scene che non dissacrano ma integrano la “tradizione” con la realtà creola. Il concetto di “imitazione” e di autenticità si trasforma in un concetto superato in uno spazio che permette al teatro di essere sempre nuovo e in continua trasformazione. In questo senso *A Branch of the Blue Nile* si pone in perfetta sintonia con le teorie di Peter Brook:

Repetition, representation, assistance. These words sum up the three elements, each of which is needed for the event to come to life. But the essence is still lacking, because any three words are static, any formula is inevitably an attempt to capture the truth for all time. Truth in the theatre is always on the move. (...) the theatre has one special characteristic: it is always possible to start again.⁸⁴¹

4.2.3i Il palcoscenico e i sentimenti: vita e teatro

Tra gli intenti dell'autore pare esserci quello di creare una messa in scena in cui il teatro irrompe nella vita dei personaggi, i quali a loro volta, essendo attori, all'interno del testo, conformano le proprie esistenze in base a quanto avviene nel teatro. La reciprocità tra vita rappresentata nel macrotesto e i ruoli da rappresentare nei testi interni, conferisce un'ulteriore profondità al messaggio derivante dalla figura dell'attore.

Prima di tutto i personaggi sono attori (nella vita reale) i quali interpretano personaggi-attori, registi e autori dei microtesti creando una duplicità del messaggio comunicativo inteso a mantenere costante e attiva la percezione del ruolo dell'attore e del teatro nello spazio caraibico. L'interazione continua tra vita e teatro amplifica la volontà di percepire la messa in scena come un atto legato all'esperienza umana, che nel caso specifico, comprende crisi e conflitti, intensi rapporti sentimentali, ricerca del successo, malattia, in una parola tutto quanto può caratterizzare l'esistenza umana. L'intento naturalistico e immediato dell'opera si ricollegano ancora una volta con le teorie di Brook:

From the first rehearsals, the aim is always visible, not too far away, and it involves everyone. We can see many model social patterns at work (...) Anyone interested in processes in the natural world would be very rewarded by a study of theatre conditions.⁸⁴²

A differenza di quanto afferma Brook, nel testo di Walcott così come per i suoi attori-personaggi, lo scopo non è sempre così “visibile” e preciso. Non è nemmeno possibile dire che Walcott vuole *unicamente* rappresentare la vita in quanto come afferma Brook, il fatto teatrale è inscritto nel presente, ovvero è deittico. Vedremo successivamente quali sono le implicazioni legate a questo. Se Brook indica

⁸⁴¹Peter Brook, *The Empty space*, op. cit. p. 139.

⁸⁴²*Ibid.* pp. 98-99.

lo scopo della rappresentazione come spesso chiaro e definito, come si vedrà, nell'opera di Walcott la situazione è dominata dal caos e dall'incertezza. La scena assume i contorni della vita quotidiana condensata di dubbi e scontri inattesi.

Cerchiamo di esaminare questa dinamica in maniera più dettagliata.

La scena iniziale (atto1, scena 1) rappresenta la prova della scena in cui Cleopatra, interpretata da Sheila, chiede il suo mantello, la sua corona, prima di morire.

Lo spazio della rappresentazione è la prova dello spettacolo della tragedia di Shakespeare, da cui si muovono nelle varie direzioni i personaggi-attori.

Si assiste all'immediata reazione di Sheila, insicura della sua prestazione come attrice.

SHEILA

I'm not her, Harvey. I can't play that. ⁸⁴³

La battuta successiva rende ancora più intenso il rapporto tra recitazione e la vita di Sheila, nel momento in cui Harvey le suggerisce di pensare a Chris. I piani comunicativi della scena che si spostano dalla battuta "immortale" della regina egiziana alla frustrazione di Sheila, permettono di individuare il conflitto iniziale tra esperienza reale e recitazione. La storia d'amore tra Sheila e Chris-secondo quanto afferma la donna – non può appartenere a "questo". In realtà si sa che non è così. L'immediato riferimento crea un evidente parallelismo tra la storia d'amore degli eroi shakespeariani e gli "anti-eroi" Sheila e Chris. Le difficoltà di Sheila espresse dopo la battuta che precede la morte della regina egiziana, derivano dalla distanza percepita tra le due figure femminili – la regina e l'attrice-dattilografa caraibica-. Il senso di inadeguatezza di Sheila è colmato dal ruolo di "primadonna" del regista, Harvey, sottintendendo le sue tendenze omosessuali, e il suo attaccamento al "method acting":

HARVEY

Play what you feel about Chris, not Antony

SHEILA

Just leave my private life out of this, please. ⁸⁴⁴

La storia d'amore tra Sheila e Chris è tuttavia conflittuale e problematica. Come Antonio, costretto a lasciare Cleopatra, Chris abbandonerà temporaneamente Sheila, sofferente per la presenza di una rivale – la moglie bianca – altro elemento simile tra i due testi. Le relazioni tra macrotesto e testo spettacolare intensificano il senso di frustrazione e di inadeguatezza della donna, la quale trasferisce il fallimento personale sul piano professionale. Sebbene Sheila insista e lotti per mantenere una distanza tra teatro e vita, ne è del tutto incapace:

(CHRIS goes upstage, pauses, then rushes downstage, playing two roles)

CHRIS

"Saw you my lord"?

GAVIN

Yes. He's fucking Sheila.

(MARYLIN screams with shock. Silence)

Well isn't that true? Isn't that what Antony's doing?

If you want to fuck around without rehearsing, so can I.

(Silence)

MARYLIN

So. It's a joke Sheila. God!. This is not the truth. This is the theatre. The sooner you remember that, the better.

⁸⁴³Derek Walcott, *A Branch of the Blue Nile*, op. cit. p. 213.

⁸⁴⁴*Ibid.* p. 213.

SHEILA

I don't think it's funny. I don't think it's necessary. (...)

I don't think effing me is funny.

La “dissacrazione” linguistica, agendo sul microtesto – *Anthony and Cleopatra* -- si incrocia con il senso di desolazione di Sheila e contribuisce a rinforzarlo. L'unione tra Antonio e Cleopatra è data come riferimento implicito nel testo shakesperiano, mentre nel macrotesto è esplicitamente riferito come linguaggio volgare. L'intento dell'autore è la contaminazione tra l'eleganza della lingua di Shakespeare e linguaggio volgare che si insinua – come rappresentazione della vita quotidiana – nelle prove dello spettacolo dell'opera classica. La lingua si sdoppia nella sua funzione artistica e quotidiana, creando un nuovo intreccio tra teatro e realtà, accompagnato dalle controverse sensazioni di Sheila. Il sentimento d'amore di Sheila si fonde con la sua preoccupazione causata dalla paura di non riuscire a recitare, sensazione che la porta ad abbandonare temporaneamente il teatro. Ma prima di giungere a questo emerge lo scambio tra i partecipanti dello spettacolo da inscenare. Tutta la prima scena si snoda sul confronto degli attori che discutono animatamente con Harvey St. Just, sul metodo da adottare nella rappresentazione. Dopo la volgarità delle battute citate, la discussione verte sui metodi proposti dal regista. Sheila non accetta l'impostazione di Harvey, in quanto, secondo la donna, non si adatta alla realtà dei Caraibi:

SHEILA

I'm not a celebrity; when you turn my name into mud it stays mud, and no magic in any theatre in the world can turn that mud into gold... (...)

You're a cruel son of a bitch, Harvey, if this foreign Method shit was your idea; it's bad Method, and maybe it doesn't travel. (...)⁸⁴⁵

A questo punto risulta necessario chiarire il rapporto con il “method acting” che si sviluppa dal testo di Walcott. L'uso dei sentimenti e delle emozioni personali tradotte nella recitazione e quindi nella messa in scena dello spettacolo sono la base delle tecniche introdotte da Konstantin Stanislavski negli anni '30, sviluppatesi particolarmente negli Usa, grazie al lavoro dell'Actor's Studio diretto da Lee Strasberg. Trasportato diffusamente nel cinema, il “method acting” diventa lo strumento principale attraverso cui l'attore – di teatro e cinematografico – vive la vita del suo personaggio per calarsi nel ruolo e interpretarlo nella maniera più realistica possibile. Harvey St. Just cerca di tradurre il metodo appreso fuori dall'isola all'interno di essa, suggerendo a Sheila di usare i suoi sentimenti per interpretare Cleopatra. L'ambiguità di Sheila di fronte all'approccio del regista è data dalla sua dichiarata incapacità di interpretare Cleopatra e dalla contrastante difficoltà di separare la vita dal teatro. Questo per Sheila è il punto cruciale. Incapace di scindere le due realtà – macrotesto e microtesto – non riesce a concepire il “method acting” come tecnica di recitazione in quanto presupporrebbe un distacco dalla propria vita allo scopo di calarsi nella vita di un “altro”. Paradossalmente il “method acting” include la capacità di spogliarsi delle proprie emozioni, attraverso un atteggiamento distaccato o un rapporto dialettico, che permette di rielaborarle per utilizzarle sulla scena, allo scopo di rendere il personaggio vivo e credibile. Sheila è troppo coinvolta emotivamente per riuscire a prendere distanza dai suoi sentimenti e trasferirli in Cleopatra, per questo rifiuta il metodo di Harvey, che nel suo caso crea ancora più distacco tra lei e la regina egiziana. Le parole “mud” e “gold” amplificano il sentimento distanza di Sheila tra sé e il suo personaggio: la sua realtà è percepita come se fosse invischiata nel fango e niente per lei, nemmeno il teatro, può trasformare questa realtà nell'atmosfera regale e dorata che circondava Cleopatra. La vita di

⁸⁴⁵*Ibid.* p. 218.

Sheila, o meglio, la percezione che lei ne ha, rende distorta la sua capacità di interpretare. La prova di tutto questo è data dallo scambio successivo:

HARVEY

The is no pride in theatre

SHEILA

No?

HARVEY

I mean personal pride

SHEILA

The tough shit on the theatre. But I have mine. (...) ⁸⁴⁶

Con queste parole, Sheila rivela la propria incapacità di scindere i suoi sentimenti da ciò che deve essere il suo ruolo. Proprio quelle emozioni che dovrebbero rivelarsi fruttuose per calarsi nella parte, sono troppo coinvolgenti e “personali” tanto da ferire il suo orgoglio senza riuscire a percepirle come oggetto di ricerca per la sua attività di attrice. Come si legge in Peter Brook:

The closer the actor approaches the task of performing, the more requirements he is asked to separate, understand and fulfil simultaneously. He must bring into being an unconscious state of which is completely in charge. ⁸⁴⁷

Sheila non è in grado – in questo momento – di ricomporre tutte le sue esperienze per interpretare la regina egiziana.

Nonostante tutto questo poco dopo, Sheila si dichiara pronta. Capisce che attraverso la sofferenza può diventare Cleopatra

SHEILA

Two months I've suffered. Did I sound like her? ⁸⁴⁸

La scena continua con la battuta Harvey che incita tutti a tornare al lavoro, mentre Gavin ironicamente, imita il linguaggio degli schiavi al quale il regista risponde a tono adottando un accento americano del sud:

GAVIN

You're a hard taskmaster., Mistuh Harvey sur, you'se going make this po' nigger tote tyour arsre across the desert, you'se pitiless as that burning sun, Mistuh Harvey. Why? Why?

HARVEY

(Southern accent)

Whah? Whah? I's pitiless 'cause I can't trust you house niggers, 'cause I leave to polish the silver back in the pantry and you fucked the help, you been inter-fering. (...) ⁸⁴⁹

Mentre appare sempre più evidente l'esito negativo delle prove e la difficoltà degli attori, sottolineata anche dalle parole di Chris al regista:

CHRIS

Put this play on, and the theatre will be as empty as their brains. ⁸⁵⁰,

⁸⁴⁶*Ibid.* p. 218.

⁸⁴⁷Peter Brook, *The Empty Space*, *op. cit.* p. 126

⁸⁴⁸Derek Walcott, *A Branch of the Blue Nile*, *op. cit.* p. 219.

⁸⁴⁹*Ibid.* p. 221.

⁸⁵⁰*Ibid.* p. 223.

la scena si conclude con un breve monologo di Harvey in cui emerge una diversa sfaccettatura del rapporto tra vita e teatro:

HARVEY

Then we'll do both. Your dialect piece and this. (...)All I can tell you, even when we're ready, we'll keep trying to purge ourselves of fear, cowardice, envy, self-contempt, conceit(...) If there's disorder here, in this little world, no trust, no center, no authority, then lunacy is correct, we're wasting time. What is wrong in here is what's wrong with this country. Our country. And if, outside, there's mismanagement and madness, we must not go mad. (...) ⁸⁵¹

Le parole del regista – alter ego dell'autore– regalano caos della scena, simbolo del disordine e della disorganizzazione della compagnia teatrale. Quello che succede nel piccolo spazio del teatro non è altro che lo specchio della realtà dell'isola. Per questo motivo, secondo Harvey, se regna la follia e il malgoverno, il ruolo del teatro è “purgare” proprio quel fango a cui si riferiva Sheila. L'odio può trasformarsi in amore, i sentimenti e le emozioni possono trasformarsi nella catarsi prodotta dalla tragedia per imparare ad apprezzare e ad amare lo spazio caotico e impreciso della rappresentazione.

Nonostante il caos e l'ambiguità, secondo Harvey, il teatro può rappresentare l'armonia dei sentimenti e delle passioni, che in un mondo diviso come quello caraibico, si basa sull'assimilazione e sulla fusione di tutte le culture.

Il rapporto di amore-odio verso il teatro è quello che Harvey instaura con lo spazio dell'isola di Trinidad. In parte, come Walcott, è diviso tra due mondi, tra molteplici emozioni, tra il caos delle contaminazioni culturali e il desiderio di portare ordine e disciplina tra attori che si sentono sempre più in bilico tra le ragioni dell'arte e quelle della vita, come affermano le parole di Chris, in chiusura della complicata scena iniziale:

CHRIS

We have found the truth. At least some part of it. And you know what go happen? It go split us up. You doubt me? Talk the truth. Anybody doubt me?⁸⁵²

La seconda scena prevede un incontro tra Sheila e Gavin, che preannunciando quanto ha detto poco prima Chris, rivela l'intenzione di lasciare la compagnia. Il confronto tra i due attori implica quello tra due modi di rapportarsi al teatro. Gavin ha imparato a distanziarsi dalla sua identità razziale per essere un attore:⁸⁵³

GAVIN

(...) I saw me; the the mirror changed on me, the way you hate your passport picture (...) and I began to believe what I saw in the mirror because that's how they wanted me to look.

I reduced that reflection to acceptance, babe. (...) I got work. You do the same....

But we're actors, baby. Rent out our emotions. That means our devotion is as dependable as a mercenary's(...) .

L'esperienza americana gli ha regalato quel cinismo che gli permette di sopravvivere come attore e di capire come giocare con le proprie emozioni. Gavin, distanziandosi da sé stesso, accetta di essere quello che gli altri vogliono da lui, e in questo modo il teatro diventa il luogo in cui fingere e prendersi gioco delle emozioni altrui.

GAVIN

You want fame, Sheila? Turn into Marylin.

⁸⁵¹*Ibid.* p. 223.

⁸⁵²*Ibid.* p. 223.

⁸⁵³*Ibid.* pp. 225-226.

It's your only hope. Fuck people's feelings.(...) ⁸⁵⁴

Dopo avere dispensato Sheila di consigli, la scena si chiude. In quella successiva, in cui si incontrano Chris e Sheila, emerge ancora il senso d'inadeguatezza dell'attore caraibico di fronte al teatro shaekespeariano:

CHRIS

You still here?

SHEILA

Yeah. We got rhythm.

CHRIS

Can't talk Shakespeare, though.

SHEILA

Lips too big.

CHRIS

No. No brains. ⁸⁵⁵

La scena fornisce ulteriori prove dell'incapacità di Sheila di distaccare la sua vita dall'esperienza teatrale:

SHEILA

(...)

The saddest thing about the thetre is this:

that we all love or fight each other at rehearsal,

then we go home. I like to keep some of that warmth in me.

I can't just walk out in the street, The shock.

What's real looks fake. It takes me a good time.

Especially what happened today. ⁸⁵⁶

Per Sheila è la vita ciò che conta, non il teatro, e in particolare, l'amore che prova per Chris:

SHEILA

Men fall in love. They're mortal. Women fall in love.

They're mortal. Love dies. And they
walk around as if they were alive . ⁸⁵⁷

Il contrasto con la battuta di Cleopatra, recitato all'inizio della prima scena, incentrato sulla ricerca d'immortalità della regina e la constatazione della mortalità dell'attrice di Trinidad, amplifica il senso di distanza tra Sheila e la parte che dovrebbe recitare. Similmente, Chris pare identificarsi maggiormente con i suoi ruoli nella vita "reale" piuttosto che nel teatro, affermando
I'm not an actor. I'm a husband. A father. ⁸⁵⁸

La tensione che confluisce nel dialogo tra i due personaggi, scaturisce dalla consapevolezza da parte di Sheila di amare l'uomo sbagliato e di possedere lei stessa un'identità distorta. Tutto questo provoca il rifiuto della donna di essere un'attrice:

SHEILA

⁸⁵⁴*Ibid.* p. 228.

⁸⁵⁵*Ibid.* p. 228-229.

⁸⁵⁶*Ibid.* p. 232.

⁸⁵⁷*Ibid.* p. 235.

⁸⁵⁸*Ibid.* p. 235

(...) Go pick up your wife. You go. I can't go. I have no money. I'm black. I'm a West Indian. Who needs a broke, black, West Indian actress over thirty?⁸⁵⁹

L'ultima scena del primo atto di *A Branch of the Blue Nile* agisce come contrappeso a quella iniziale. Qui gli attori recitano parte della commedia locale, in netto contrasto con il tono della tragedia di Antonio e Cleopatra:

*Two days later. Dusk. A cutout of banana trees onstage (CHRIS has rolled it on), MARYLIN and GAVIN in burlesque peasant clothes, soft felt hats, big boots etc. rehearsing CHRIS' s play, GAVIN facing MARYLIN.*⁸⁶⁰

La scena assume valore e significato per due motivi. Primo, essa si rapporta in modo simmetrico e opposto rispetto alle prove dello spettacolo tratto da *Anthony and Cleopatra*, riflettendo sulla capacità degli attori caraibici di interpretare diversi ruoli e di utilizzare diverse varianti linguistiche (come Jackson Philip in *Pantomime*); secondariamente, essa, contrapponendosi alla scena in cui veniva recitato il dialogo shakespeariano, permette di identificare, nello sviluppo dell'intero atto, il percorso artistico teatrale dello stesso Walcott, sia come autore che come regista. Oltre alla padronanza linguistica, l'opera focalizza le difficoltà degli attori anche in rapporto a un testo più vicino alla loro realtà sociale. Lo scambio di battute tra Marilyn e Chris è piuttosto illuminante in questo senso:

MARILYN/SERAFINA

"I know it's beneath us now"

CHRIS

Beneat! No H! You stubborn bitch! Beneat! She ain't from England. (...)

MARYLIN

Awright chooks. (*Kisses CHRIS*) I just have this other metre in my head. Go back and sit down(...) All you making us schizophrenic. We talking Shakespeare like 'rangtang people.And vice versa. (*points to the two directors*) Over there you see our split personality.

CHRIS

Stop the bullshit, Marylin.⁸⁶¹

La schizofrenia culturale degli attori, personificata dai due registi, non può che sfociare nell'ibridismo della messa in scena di entrambi i testi. Le parole di Marilyn inducono a percepire la presenza di Harvey e Chris come la rappresentazione visiva della loro personalità divisa, contesa tra due modi opposti di rappresentare le opere in teatro. Sia di fronte al testo shakespeariano che quello scritto da Chris, gli attori avvertono lo stesso senso di disagio.

Se nella prima scena l'ultima battuta era toccata a Harvey, esprimendo in tal modo la sua visione sulla vita e sul teatro, come momento catartico e di purificazione di loro sentimenti, ora, alla fine della quarta scena, spetta a Chris stabilire e definire il rapporto tra la sua vita e il teatro. Per Chris, il teatro è il punto in cui converge l'ambiguità delle sue scelte personali. La citazione, infatti, pone il contrasto tra la lingua utilizzata da Chris e il contenuto che esprime. Tale distanza tra forma e contenuto è rivelato nella vita di Chris come anche nelle sue scelte come regista e autore.

CHRIS

(...) I stop reading. Why? Because the books I was reading ain't nothing to do with the life I was living. That goes for plays, too; I ain't care who the arse it is, Shakespeare, Racine, Chekhov, nutten in there had to do with my life, or the life of all them black people out in the hot sun on Frederick street at twelve o'clock trying to hustle a living. (...) You know a has a A

⁸⁵⁹*Ibid.* p. 238.

⁸⁶⁰*Ibid.* p. 241.

⁸⁶¹*Ibid.* p. 244.

in English? You know I taught English literature for one year as an ass, as an ass, as an assistant master, (...) you know I did French? (...) I say, Harvey, this ain't England. This ain't New York. You go put shit in people head. You go make them feel white.(...) ⁸⁶²

Con queste parole Chris esprime la schizofrenia culturale e sociale dell'uomo caraibico. Da un lato l'immagine dei libri, della cultura classica che hanno contribuito a costruire la sua formazione professionale e la sua carriera, dall'altro la vita della povera gente dell'isola, ancora in contrasto con la sua modellata da altri standard: la moglie *bianca* i comfort di uno status sociale elevato. Tuttavia lo sguardo di Chris si sposta sulla realtà e sulla vita dell'isola e sulla sua lingua. La *sua* cultura così come la lingua non può che sgorgare da quello sguardo che avvolge il paesaggio dei Tropici, nella piena consapevolezza che non è giusto fare credere alla propria gente di essere diversi da ciò che si è. La risposta di Harvey è in realtà una domanda cercando di capire se l'invettiva di Chris è per gli attori o per il pubblico. A questo punto emerge una delle battute più significative di Chris:

CHRIS

You know who I write for, Mr Come-Back Englishman?
I write for that madman screaming in the street.
His language. Not somebody's else, not how you think
madmen should talk, as if insanity were literature.
Phil is my Lear, my mad Tom out in the rain,
drenched in the savannah, in real life!(...) ⁸⁶³

Phil è il personaggio marginale dell'opera. Nel *cast of characters* viene indicato come “derelict”. Rappresenta il margine della società, ma per Chris la vita vera. Se ci deve essere un teatro, allora quello deve raggiungere anche l'uomo più folle, più nascosto nell'oscurità di una società complicata e caotica. Per Chris il teatro, a differenza di Harvey, deve essere la rappresentazione della vita in maniera totale, comprendendo anche la follia.

L'integrazione delle due visioni confluisce nella visione dell'autore, Derek Walcott. Il teatro ha una duplice funzione, ristabilire ordine, armonia, fondere diverse tendenze culturali, rappresentare il tono elevato delle grandi storie delle tradizioni, ma in maniera viva e attuale. Non deve mai mancare il rapporto con la vita. Il teatro deve essere anche rappresentazione della vita, anche quella più marginale e folle. Il teatro deve essere pensato e diretto con rigore, ordine e disciplina, ma può e deve anche rappresentare il disordine, il caos, la schizofrenia, lo scambio violento di opinioni, la riflessione sui ruoli. Come afferma Chris rivolgendosi a Gavin. sempre in questa scena, il teatro nei Caraibi non è né bianco, né nero, ma lo specchio di quanto accade nell'isola, della sua lingua e degli incontri/scontri di culture e esperienze.

GAVIN

The States, the States, what this got to do with the States?

CHRIS

We don't have your fucking paranoia down here.
This ain't a black or white theatre, friend. ⁸⁶⁴

Dopo l'ennesimo scontro sul teatro, l'attenzione, concentrata sulla scena, si sposta alla vita “reale”: Harvey sta male e deve essere portato all'ospedale. La malattia di Harvey, che in base a quanto dichiara

⁸⁶²*Ibid.* p. 246.

⁸⁶³*Ibid.* p. 247.

⁸⁶⁴*Ibid.* p. 248.

Sheila rispecchia il disagio causato dalle parole di Chris, diventa anche il simbolo della minaccia della degenerazione della cultura. La sensibilità di Sheila le permette di avvertire tale pericolo tanto da volere rimanere, assieme a Marilyn, in teatro a provare per “amore di Harvey”.

Le due attrici restano sole a provare *Anthony and Cleopatra*, e Sheila, in questo confronto con il suo alter ego, ma anche con l'attrice a lei opposta, Marilyn, vive con un momento epifanico e rivelatorio, che la indurrà a seguire una diversa vocazione e ad unirsi ad una congregazione religiosa. La natura visionaria di Sheila la porta ad un abbandono transitorio del palcoscenico teatrale per calarsi in quello della chiesa, altro spazio di recitazione e di rappresentazione.

Il secondo atto, come già descritto precedentemente, si apre con la rappresentazione della tragedia e con la successiva recensione negativa che puntualizza l'errore scenografico di cui si è già discusso. Nella recensione letta dopo lo spettacolo emerge tuttavia l'elogio all'interpretazione di Marilyn e la sua definitiva consacrazione come “primadonna” della compagnia.⁸⁶⁵

Altro stratagemma utilizzato da Walcott è quello di fare ricomparire in scena Sheila nel momento in cui Gavin legge la recensione su Marilyn., come se in realtà l'elogio fosse diretto a Sheila e non a Marilyn. Nella seconda scena del secondo atto, Sheila era apparsa nel nuovo ruolo di “sacerdotessa” all'interno della chiesa della confraternita di Brother John:

SHEILA

I am glad to see our church filled, brothers and sisters.
Brother John has asked me to pronounce the benediction.
I saw William Blake in the fields this late afternoon.

(...)

The light is blessing and it goes all over the world,⁸⁶⁶

Il suo personaggio appare trasfigurato. L'esperienza e il sentimento religioso le hanno provocato un apparente distacco dal mondo del teatro, rafforzato dall'immagine del poeta visionario a sua volta oggetto della visione di Sheila. In realtà è solo un profondo sentimento d'amore ciò che guida la sua vita e così la sua capacità di essere attrice, mai veramente abbandonata.

Nello scambio di battute successive tra Gavin e Sheila, si apprende che Chris si è trasferito alle Barbados, e, come Antonio, ha abbandonato la sua donna; per questo Sheila non è più in grado di *vivere* nel teatro. Parte della sua ragione di essere attrice – anche se inconsapevolmente - scaturiva dal rapporto con Chris; la sua vita e i suoi sentimenti determinavano quanto poteva avvenire sulla scena. Ora scomparso Chris, per Sheila il teatro non ha ragione d'esistere. L'anima visionaria di Sheila - su cui si approfondirà meglio successivamente – la porta a considerare la Chiesa e la confraternita il suo nuovo teatro. Buona parte dell'inizio del secondo atto cerca di scavare sulle ragioni della conversione di Sheila, mentre si amplifica la distanza tra lei e Marilyn.

In preda a visioni e alla profezia sulle sue doti mistiche, Sheila racconta della sua conversione:

SHEILA

I heard this evangelical meeting – the voice
wasn't shouting – but lulling, like a river,
as if the Nile herself had changed the voice.

(...)

The voice was Brother John' s...⁸⁶⁷

⁸⁶⁵*Ibid.* p. 270.

⁸⁶⁶*Ibid.* p. 265.

⁸⁶⁷*Ibid.* p. 282.

La conversione è un atto di rinuncia del teatro e del ruolo di attrice. L'abbraccio della Chiesa è descritto come un ritorno all'infanzia e all'innocenza, anche se Harvey cerca di convincerla a non sprecare il suo talento:

HARVEY

To hide your talent, that's death.(...) ⁸⁶⁸

Di nuovo, si scopre che per Sheila non si è trattato di una vera conversione ma di un modo per sfuggire ai sentimenti causati dalla rottura con Chris, come, brutalmente, afferma Harvey:

HARVEY

(Raging) You' re not a man!(...) and whatever you feel now about Chris, or Christ, whatever revenge you're taking on yourself because some damned man you screwed is married, I don't see any reason, neither God, why you should you turn yourself into a church mouse when you could make this place a temple!⁸⁶⁹

Sheila, mentendo anche a sé stessa, rinuncia a Cleopatra, come la regina aveva rinunciato alla vita, affermando che tale parte è più indicata per Marilyn:

SHEILA

Let Marylin play it. She's passable, but she'll pass.

I wanted to please Shakespeare as much as Jesus.

Besides, there's something else you knew

but never told me. She wasn't black,

she

was like Marylin, Mediterranean.

The theatre is ok for you, Harvey. You're white. ⁸⁷⁰

Nuovamente Sheila esprime il suo disagio esistenziale e professionale incolpando le questioni razziali. Afferma che il teatro non può essere creato per i neri e così le sue ambizioni di attrice possono realizzarsi in una chiesa, non in un teatro.

In realtà la donna sente la mancanza del suo ruolo, di Cleopatra, portato dentro di sé come un bambino in gestazione:

SHEILA

No, no, she's dead. I killed her. She was killing me.

My body was invaded by that queen.

Her gaze made everywhere a desert.

When I got up in the morning, when I walked to work,

I found myself walking in pentameter;

(...)

I heard my blood whispering like the Nile, its branches ,
instead of traffic(...)⁸⁷¹

La conversione religiosa ha nascosto il personaggio di Cleopatra, ma non ha cancellato la sua presenza viva dentro a Sheila. Se la vita, apparentemente , ha preso il sopravvento sul teatro, in realtà Sheila si annulla nella visione e nella profezia, lasciandosi trasportare dalla corrente di un fiume, simbolo di

⁸⁶⁸*Ibid.* p. 283.

⁸⁶⁹*Ibid.* pp. 283-284.

⁸⁷⁰*Ibid.* p. 284.

⁸⁷¹*Ibid.* p. 285.

quelle che ritiene essere le sue doti soprannaturali e visionarie. Le parole di Sheila, tuttavia, nascondono la consapevolezza che si tratta di una nuova “performance”; la Chiesa è in realtà come il teatro.

Nella quarta scena del secondo atto Sheila si ritrova nella chiesa con Brother John. Inaspettatamente è raggiunta da Chris, il quale tornato dalle Barbados, dove ha avviato una nuova attività commerciale, cerca di convincerla a tornare sul palcoscenico. Chris afferma che è lei la vera attrice, mentre Marilyn è solo un'immagine di bellezza, priva di talento. Per questo, Chris ha scritto una nuova opera dal titolo *A Branch of the Blue Nile*, che come egli spiega consegnando e leggendo a Sheila il manoscritto, si tratta di un testo radicato nelle bellezze dell'isola:

CHRIS

This is a fellow talking to some tourist on the Caroni bird sanctuary, and I might take out the scene, too much of bush.

Anyway he explaining the natural marvels of the country and so in (...)

(Looks up and reads)

“It have a bird, here, mister call the ibis. The colour is pure flame. Like fire, self. And from what I hear, it have the same bird in Egypt, a sacred bird, with long legs, by the Nile. (...)”⁸⁷²

L'immagine dell'uccello tropicale, nelle parole di Chris, rappresenta da un lato la necessità di nominare con nuove metafore lo spazio tropicale, tracciando una linea continua tra due imperi coloniali, i Caraibi e l'Egitto, e dall'altra quella di fondere due mondi artistici e due esperienze che hanno plasmato la vita teatrale di Sheila e Chris, a contatto con la tragedia di Cleopatra e con la commedia scritta nella lingua di Trinidad. *A Branch of the Blue Nile* di Chris condensa, come quella di Walcott, le incongruenze vissute dalla compagnia con la consapevolezza che, per rendere il loro teatro uno spazio artistico, è necessario vivere e guardare la propria isola. Chris, come del resto Sheila, è sempre rimasto ancorato alla realtà e al paesaggio caraibico. Sebbene sia uscito dalla compagnia, non ha mai abbandonato le isole. La sua identità è plasmata dal teatro e ciò significa, per lui, continuare a vivere nei Caraibi.

Con questo incontro, la conversione religiosa di Sheila inizia a vacillare:

SHEILA

This isn't my place. You know that. It doesn't work

(She rises from her knees)

There is no audience. There's no one to play to. (...)”⁸⁷³

Il suo ritorno in teatro coincide con la decisione di Marilyn di abbandonare l'isola per lavorare negli Stati Uniti. Procedendo verso la fine dell'atto, il teatro – scena animata e viva all'inizio dell'opera – perde sempre più consistenza, si svuota. La vita dei personaggi prevale sull'attività della compagnia. Nella sesta scena, Harvey St. Just, giunto in teatro per preparare le scene con i due personaggi più giovani della compagnia, Iris e Wilfred, scopre nel delirio di Phil quella verità che traspare da frasi apparentemente sconnesse e prive di senso:

PHIL

(...)Some of them mad, they look mad, they talk mad, but what they saying, sometimes it ain't always madness. That the government ain't care, that this one in racket, this one a thief, this one forget where he comes from, that there is a spirit overhead does guide us and does catch us safe in his palm. (...)”⁸⁷⁴

Il discorso di Phil è disarticolato e in parte oscuro. Tuttavia nasconde un messaggio sincero: come il disordine della scena iniziale può produrre armonia così le parole di Phil riconoscono la grandezza di

⁸⁷²*Ibid.* p. 291.

⁸⁷³*Ibid.* p. 295.

⁸⁷⁴*Ibid.* p. 299.

chi lavora come attore o regista, in quanto capaci di esprimere la sofferenza umana. La confusione a cui si riferisce Phil è il caos della vita stessa, il flusso del pensiero incerto e schizofrenico, che può trovare ordine e forma nell'arte come nel teatro. In questo senso Harvey ritrova i propri pensieri e per questo motivo – forse – è indotto ad abbandonare l'isola. A differenza di Chris, e a differenza di quanto in fondo esprimono le parole confuse di Phil, Harvey ha bisogno di ordine e stabilità che pensa di trovare lontano, in Europa. Nella scena successiva Harvey e Marilyn si incontrano all'aeroporto, in procinto di partire, rispettivamente, per l'Europa e Stati Uniti, mentre sono ironicamente chiamati dalla voce dell'altoparlante che annuncia il loro volo, “standby passengers”⁸⁷⁵ La vita –tradotta in fine dell'esistenza - di Harvey St. Just, nonostante il suo impegno e la sua dedizione, avrà la meglio sul teatro e riprendendo le parole di Antonio, nel testo shakespeariano, Harvey rivela a Marilyn:

HARVEY

I'm dying, Egypt, dying,⁸⁷⁶

affermando ancora la sua volontà di interferire tra vita e teatro, essendo effettivamente quest'ultimo a determinare la sua vita e non viceversa.

Harvey sa che si tratta dell'ultimo tentativo e dell'ultimo viaggio. Morirà a Londra poco dopo, notizia di cui Sheila e pubblico sono informati da Iris nell'ultima scena:

IRIS

Harvey is dead, Sheila. He died last week in London(...)⁸⁷⁷

Prima di salire sull'aereo, Harvey lascia a Marilyn il manoscritto di Chris e abbracciandola, Harvey si congiunge con la sua metà, Chris. Lasciando come eredità un testo scritto da Chris, Harvey riconosce la validità della sua visione sul teatro, e non potendo egli stesso *abbracciarla*, abbandona l'isola. A differenza di Chris non avverte il legame con la terra e con il paesaggio. In lui emerge ancora la dicotomia razziale, quella metodologica, e tutte quelle opposizioni che Chris pare avere superato.

Il teatro appare come uno spazio vuoto nella scena finale:

*The empty theatre two weeks later. Saturday afternoon. The abandoned sphinx's head is tilted in one corner (...)*⁸⁷⁸

Ora lo spazio del teatro appartiene unicamente a Sheila, la quale congiungendo, come in un rituale, le sue doti mistiche e di attrice si ricompone fisicamente nello spazio vuoto del teatro, mentre si siede a leggere il manoscritto di Chris e il messaggio lasciatole:

SHEILA

(...Reads) "To Sheila and the Company: This is the best I can do for now, up to today. (...) You all once asked me to write about real life. There is no ending in real life. There is just continuity. Even death doesn't stop. So since I'm no artist, and I'm no God, it seems to me that only fiction can make reality realI'm stuck. It's up to you to help me with the end...."⁸⁷⁹

Piangendo Sheila è raggiunta da Phil, che la incita a non smettere. Le sue parole risuonano come una visione divina:

PHIL

(...) Oh, God , a actor is a holy thing. A sacred thing. (...) even in this country (...)⁸⁸⁰

⁸⁷⁵*Ibid.* p. 305.

⁸⁷⁶*Ibid.* p. 303.

⁸⁷⁷*Ibid.* p. 310.

⁸⁷⁸*Ibid.* p. 307.

⁸⁷⁹*Ibid.* p. 311.

⁸⁸⁰*Ibid.* p. 312.

Le parole di Phil ampliano il significato del valore del teatro come espressione di verità universali. Il misticismo di Sheila altro non era che il suo dono di attrice. Ritrovata a pieno la sua identità nel teatro, la donna, unica presenza sulla scena, respira profondamente: gesto simbolico che rende il suo corpo parte integrante dello spazio teatrale. Riappropriandosi dello spazio della scena, fisicamente attraverso la respirazione, Sheila riafferma – come Rafael e Jackson Philip – la necessità del rituale come momento “magico” in cui si rende vivo tutto ciò che entra nello spazio del teatro e confermando quanto poco prima ha osservato Phil sulla sacralità della recitazione.

Silence(...) SHEILA waits. She rises, begins to leave the stage. She does: Silence. The she returns, stands on the platform, and begins her exercises. Her breathing, driven to the pitch of exhaustion, fills the lungs of the theatre.⁸⁸¹

La conclusione riflette l'intensità del silenzio, carico di significato, di cui parla anche Peter Brook nel capitolo dedicato al “teatro sacro”:

For a breath of time the silence deepened, a touch of meaning was there.⁸⁸²

Le parole di Brook aprono la possibilità di vedere nello spazio del teatro il gesto del rituale, implicito anche nella maschera di Jackson in *Pantomime*, come ulteriore volontà dell'autore di accostare e di fondere diversi linguaggi scenici e referenti culturali.

4.2.3ii L'eteroglossia: la contaminazione linguistica e culturale

Tutto quanto si è cercato di affermare fino a questo punto deve essere posto in relazione con la volontà di Derek Walcott di concepire un teatro che si propone come “nuovo”, anche laddove è ri-scrittura e manipolazione di altri testi. Quanto già detto a proposito degli accorgimenti scenici che integrano la tragedia shakespeariana alla realtà caraibica è sufficiente per affermare questa posizione, anche se in *The Branch of the Blue Nile* non si tratta solo della fusione tra cultura europea e caraibica. Tale fusione passa attraverso l'integrazione della cultura africana e di quella nordamericana e di come tutte queste culture creano l'ibridismo dei Caraibi. Il punto di partenza è stabilito dall'autore accostando personaggi che pur parlando inglese, hanno accenti diversi. Nel *cast of characters*, l'autore ha volutamente indicato gli accenti dei tre personaggi maschili. Fatto non casuale, in quanto, si è visto, rappresentano le diverse istanze culturali presenti nell'isola, e compenetrano il suo ibridismo culturale. Il concetto di ibridismo fondandosi sulle differenze culturali include anche quelle linguistiche. Già in altre occasioni si è assistito alla contaminazioni di registri e stili, come in *Dream on Monkey Mountain* o in *Pantomime* in relazione alla definizione di status sociali e ruoli interpretati o stabiliti dalle convenzioni sociali. Come scrive Stephen Paul Breslow in “Trinidadian Heteroglossia: A Bakhtinian View of Derek Walcott's Play *A Branch of the Blue Nile*” le battute dei personaggi riflettono le esperienze dell'autore in rapporto alla lingua inglese: quella standard, dei classici, quella locale parlata nell'isola di St. Lucia, mescolata al

⁸⁸¹*Ibid.* p. 312.

⁸⁸²Peter Brook, *The Empty Space*, op. cit. p. 46.

francese, l'inglese degli stati Uniti, quella standard britannica, infine la parlata “volgare” appartenente alle classi più marginali.⁸⁸³

Nell'opera in esame, l'eteroglossia riflette la realtà linguistica del teatro caraibico in cui si possono fondere i diversi registri e tendenze socio-linguistiche, in quanto il teatro è la rappresentazione della vita. La realtà quotidiana infatti è modulata in base a diverse situazioni e funzioni comunicative, così come – in una società ibrida, multiculturale e globalizzata – coesistono diversi tipi di linguaggio e registri. In questo tipo di mondo -di cui Walcott sente urgentemente la necessità di rappresentare anche la realtà linguistica – devono e possono accostarsi i linguaggi che derivano dalla fusione culturale.

Questo può apparire banale e scontato, ma lo è meno se si pensa ad un teatro come spazio concreto in cui si realizza tutto questo. Pensando infatti alla rappresentazione teatrale come momento deittico e come concentrazione spaziale e tematica di avvenimenti che creano una vicenda, il risultato che ne deriva può sfociare nel caos, nella confusione e nell'equivoco, come possono apparire volutamente certe situazioni in *A Branch of the Blue Nile*. Tuttavia l'opera, come scrive Breslow, contribuisce a colmare un vuoto nel teatro rappresentando una realtà ibrida.

Walcott has said (at a recent conference in Florida) that North American society contains a multitude of cultural/linguistic hybrids but that its theater is unfortunately lacking – if he were to use Bakhtin's terms – in “interanimated, heteroglotic hybrids”. *A Branch of the Blue Nile* brilliantly begins to fill this gap. It wonderfully fulfills many of Bakhtin's concepts of “parodic heteroglossia”, a multitude of linguistic shifts that demonstrate a seriocomic imagination, that mix low and high forms, and that strive to renew the established literary tongue “by drawing on the fundamental elements of folk language”⁸⁸⁴

Con quest'opera, in “presa diretta” sulla vita e sul teatro, in bilico tra rappresentazione della messa in scena e dei sentimenti, Walcott non scrive semplicemente un testo sincretico o non crea una rappresentazione dove si mescolano musica, canto danza e recitazione, ma crea un mondo teatrale che riflette quello della vita reale. L'eteroglossia gli permette di trasferire la vita nel teatro e permette al teatro di interferire con la *vita* delle opere degli autori che ha manipolato.

4.2.3iii Il ruolo di Cleopatra per Sheila e Marylin: la recitazione tra imitazione e interpretazione

La complessità di quest'ultima opera presa in esame, motivo della sua importanza nello sviluppo del linguaggio drammatico walcottiano, è data dalla rappresentazione nel testo di quanto avviene dietro “le quinte” di uno spettacolo. Come già definito, il testo esplora la genesi del testo spettacolare nel teatro caraibico, facendo emergere quasi tutte le questioni fino a questo punto discusse: tematiche post-coloniali, sincretismo, multiculturalismo, ri-scrittura e rapporto tra imitazione e creatività. Considerando tutte le conseguenze relative a quanto già esposto e allo scopo di evitare inutili ripetizioni, la domanda che può giungere a questo punto dell'analisi del testo potrebbe essere: perché Walcott ha scelto proprio *Anthony and Cleopatra*?

Le possibili risposte possono essere ricavate sia dalla natura del testo shakespeariano, sia dalla volontà di Walcott di delineare un metodo di rappresentazione scenica che – anche quando è destinato ad un'opera “tradizionale” - possa ricavare elementi nuovi e vitali.

La tragedia di Antonio e Cleopatra, nel complesso di opere scritte da Shakespeare, si distingue da altre grandi tragedie per la sua struttura dell'intreccio. Infatti manca la tensione e la “suspence” che possono

⁸⁸³Stephen P. Breslow “Trinidadian Heteroglossia: A Bakhtinian View of Derek Walcott's Play *A Branch of the Blue Nile*” in D. Hamner (ed.) *Critical Perspectives on Derek Walcott*, op. cit., pp. 388-393. p. 388.

⁸⁸⁴*Ibid.* p. 393.

caratterizzare, ad esempio, *Macbeth*, dove la profezia delle streghe e le relative azioni criminali dei protagonisti contribuiscono a formare un'attesa tragica; così, in *Othello e Hamlet*, dove la menzogna, la gelosia e il dubbio amplificano le emozioni verso il climax finale, supportato dall'intensità scenica data dall'esito delle vicende tragiche. In *Anthony and Cleopatra* l'intreccio rimane pacato, mancano i soliloqui e pertanto il ritratto psicologico delle figure che si muovono sulla scena. Secondo quanto scrive Stefania Ciani in "L'erotico e il politico nell'Antonio e Cleopatra di Shakespeare", la tragedia è oggetto di diverse interpretazioni proprio perché i personaggi stessi sono ambigui, doppi e suscettibili a diversi cambiamenti e definizioni. Visioni contrastanti e giudizi imprecisi si susseguono nell'opera creando una sensazione di disagio e ambiguità. Scrive infatti Stefania Ciani :

L'effetto che ne deriva è di una quantità di informazioni contrastanti, tra le quali è difficile decidere. La figura di Antonio presenta la maggior varietà di versioni: egli non è diviso semplicemente tra "il triplice pilastro del mondo" o il "giullare di una prostituta" (I, i, 12-13). Nel mezzo c'è la visione di Pompeo, che lo definisce "sensuale e ingordo" e poi aggiunge "La sua statura / di soldato supera del doppio gli altri due" (II, i, 33-35). Altre diversità si notano tra la visione intransigente di Cesare e quella più moderata di Lepido: l'uno dice "Troverete / in lui la somma di ogni colpa / di cui l'uomo si macchia", e l'altro risponde "Non devo pensare ci siano in lui / tanti vizi da oscurare tutte le sue virtù" (I, iv, 8-11). Opinioni contrastanti si susseguono per tutta l'opera tra i soldati e gli ufficiali, tra coloro che abbandonano Antonio subito dopo Azio e coloro che rimangono accanto a lui.⁸⁸⁵

Considerando queste caratteristiche, intrinseche all'opera shakespeariana, non è difficile considerare quando accade nel testo di Walcott, come conseguenza della struttura di *Antony and Cleopatra*. La stessa ambiguità e mancanza di ordine del testo la ritroviamo nella scena iniziale di *A Branch of the Blue Nile*.

Un altro elemento che può avere suscitato l'interesse di Walcott in questa tragedia è dato dall'analogia metodologica tra sé e Shakespeare, abituato a manipolare le sue fonti. Scelta che supporta le idee walcottiane in rapporto alla delicata questione sulla "mimicry", questa tragedia in particolare – anche se il discorso potrebbe valere anche per altre opere di Shakespeare, considerato il complicato groviglio di fonti da cui si generano i suoi testi – potrebbe avere attirato Walcott più di altre. Secondo quanto scrive Anthony Burgess in *Shakespeare*, il giovane William ebbe modo di studiare i classici latini nella sua scuola di Stratford e tra questi, Ovidio, Virgilio e Plutarco.⁸⁸⁶ Probabilmente quest'ultimo è annoverato come la fonte principale della stesura della tragedia romana. La dimostrazione che Walcott fosse stato a conoscenza della fonte di Shakespeare è data dalla citazione diretta nel testo.

L'occasione è data dalla lettura della recensione negativa commentata da Gavin:

GAVIN

He can't help his looks. He said you should be shot for desacrating the Bard. He suad rewriting the clown' s speech in local dialect had him fooled for a while (...)

HARVEY

(...)Had he read the play?

GAVIN

Corse he has.

(...) said he knew you'd hide behind Plutarch.

HARVEY

Plutarch!Did he actually mention Plutarch?(...) You see I told the fucker what I was after, that I felt since the Bard had

⁸⁸⁵Stefania Ciani, *L'erotico e il politico nell'Antonio e Cleopatra di Shakespeare*. PsicoLAB, Firenze, visionato il 02/11/2008 su <http://www.psicolab.net>. visionato il 20.12.2008.

⁸⁸⁶Anthony Burgess *Shakespeare*, Penguin Books, 1972, p. 37.

swiped a prose hunk off old Plutarch, and since in old Willy's day the clown spoke dialect, and since our dialect is so Jacobean, I felt quite justified. Plutarch, eh? There's hope for our people.⁸⁸⁷

Parole che lasciano apertamente trasparire le idee di Walcott e la sua visione del teatro caraibico come “prolungamento” della tradizione shakespeariana, esse dimostrano la consapevolezza di Derek Walcott di una possibile manipolazione del testo latino da parte di Shakespeare, oltre all'attenzione data da Shakespeare alla lingua parlata, come osserva Burgess:

Shakespeare's supreme power in the exploitation of his native tongue sprang from a natural endowment, but it could only be fostered by the use and observation and love of English, a subject not taught in the schools.(...)
Shakespeare was nourished on the colloquial babble of a country town, but this was not very different from the social noise of London.⁸⁸⁸

Per quanto riguarda la manipolazione del testo tradotto di Plutarco, da parte di Shakespeare, non ci sono dubbi, dal momento che anche lo scrittore inglese riconosce le modifiche apportate alla traduzione dell'originale latino:

...Plutarch wrote in Greek. Will was later (or perhaps even in his school days, extra-murally) to read Plutarch in North's translation from Amyot's French translation. In his Roman plays he followed North closely. This is proved -to take a notable example- by comparison of North's description of Cleopatra in her barge with Shakespeare's astonishing blank-verse heightening of plain North *donnée*. We can see Will tearing off his lines with North in front of him as his guide. Here are the prose facts; a little manipulation will turn them into poetry.⁸⁸⁹

Secondo quanto scrive Burgess, la creazione del testo di Shakespeare passa attraverso almeno due traduzioni, responsabili della divulgazione di buona parte di testi classici durante il periodo in cui visse William Shakespeare. Anche il teatro dell'epoca era alla ricerca di una propria identità culturale, riscoperta dalla studio dei classici latini, come ci fa notare sempre Burgess:

...Elizabethan England looked to the Roman Empire as a model of the civic virtues. The heroes of the English were Roman heroes. (...) To find a culture a man had to go to the ancient world.⁸⁹⁰

Sia Walcott che Shakespeare hanno manipolato altre opere, a loro volta trasformate da traduzioni e modifiche. Secondo Burgess, da questo processo di continua metabolizzazione di opere antiche si genera una nuova letteratura:

A new literature is often born out of the translating of an old one.⁸⁹¹

Le parole di Anthony Burgess si insinuano nella questione relativa al concetto di traduzione. Impossibile trattare un argomento dalla portata vasta come questo, ma, data le implicazioni, esso necessita di un ulteriore approfondimento. Parlare di traduzione in ambito postcoloniale significa, molto spesso, adottare il concetto rushdiano di “uomo tradotto” come metafora del migrante, il quale, dovendo rinegoziare la propria individualità e identità in uno spazio alieno (la terra d'adozione) deve i

⁸⁸⁷Derek Walcott, *A Branch of the Blue Nile*, op. cit. pp. 267-268.

⁸⁸⁸Anthony Burgess, *Shakespeare*, op. cit. p. 43.

⁸⁸⁹Anthony Burgess *Shakespeare*, op. cit. p. 37.

⁸⁹⁰*Ibid.* p. 28.

⁸⁹¹*Ibid.* p. 43.

attraversare simultaneamente culture e linguaggi⁸⁹². Secondo il punto di vista di Salman Rushdie, la traduzione implica il *trasporto* non solo di elementi desunti dal piano linguistico, ma anche in senso più profondo, da quello culturale, dato dalla creazione di immagini, che conducono alla nascita di luoghi invisibili e mentali, ovvero “patrie immaginarie”.⁸⁹³ Il teatro di Derek Walcott assume i contorni di una “imaginary homeland”, in cui ri-vivono le immagini tradotte da un'altra cultura; lo spazio mentale di cui parla Rushdie, generato dal migrante, è il “mondo possibile” della scena walcottiana, lo spazio della traduzione scenica in cui si opera il passaggio di una cultura all'altra, la contaminazione tra stili performativi e l'accostamento di codici visivi distanti (l'albero di banane nella scena della regina egiziana) per dare un nuovo senso – linguistico e culturale – al testo. Così il rapporto amoroso tra il personaggio dell'antica Roma e la seducente sovrana d'Egitto si attualizza nel contesto performativo dello spazio caraibico, caricandolo di autenticità e valore umano. L'ampio riferimento a questo testo shakespeariano ha forse lo scopo di rafforzare la visione walcottiana sulla creatività dell'autore, che nasce dalla contaminazione e dalla manipolazione di altri testi.

Ricordando le sue parole in “The Caribbean: Culture or Mimicry?”

No gesture (...) is authentic, every sentence is a quotation, every movement either ambitious or pathetic, and because is mimicry, uncreative⁸⁹⁴,

La relazione tra Walcott e gli “altri” testi è molto più complessa e sfugge all'opposizione “imitazione” e “autenticità” per confluire nella visione ampiamente discussa da T.S.Eliot, “Tradition and The Individual Talent”, analizzata nel secondo capitolo.

Walcott, rispondendo alla visione espressa da Naipaul in “The Mimic Men”, ammette che tutto può essere imitazione, persino la natura umana in senso antropologico altro non è che imitazione, come già ribadito analizzando *Pantomime*. Ebbene se l'uomo è ridotto a questo, allora tutto ciò che si crea, altro non è specchio di quanto è già stato. Walcott rifiuta di addossare alla cultura caraibica la “colpa” di essere imitazione in quanto tutta la cultura può essere concepita come tale. L'unica via d'uscita è il radicamento nella propria terra e nella propria lingua, tale da rendere l'imitazione un “atto dell'immaginazione”⁸⁹⁵.

Where have cultures originated? By the force of natural surroundings. You build according to the topography of where you live⁸⁹⁶

La fiducia di Walcott nelle sua capacità creative sono fissate al senso di appartenenza – a volte anche come conflitto e paradosso – allo spazio caraibico.

Tutto questo, rapportato al *drama*, sfocia nella continua consapevolezza che il teatro caraibico può essere il luogo di quel “rinnovamento” auspicato; può essere il luogo in cui attivare nuovi modi rappresentativi, in cui interrogarsi sul suo valore sociale e politico del teatro, e in cui, aprire nuovi orizzonti culturali e linguistici.

⁸⁹²Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro*, op. cit. p. 137. Albertazzi riporta il concetto di traduzione espresso da Rushdie in *Shame* e cita direttamente un'intervista all'autore sul romanzo *Satanic Verses* in John Mitchinson, *Between God and the Devil*, 1988.

⁸⁹³Salman Rushdie *Imaginary Homelands*, Penguin Books, London, 1992, p. 10.

⁸⁹⁴Derek Walcott “The Caribbean: Culture or Mimicry?” in Robert D. Hamner *Critical Perspectives*, op. cit. pp. 50-57.

⁸⁹⁵*Ibid.* p. 56.

⁸⁹⁶*Ibid.* p. 56.

In quest'ottica, la scissione di Cleopatra in due figure femminili appare funzionale alla discussione tra imitazione e creatività. E' indubbio che Marilyn rappresenti la semplice imitazione, il "post-colonial parrot" di *Pantomime* che ripete le parole di un personaggio senza renderle vive e personali. La recitazione di Marilyn è elogiata erroneamente dalla critica, offuscata dall'aspetto fisico dell'attrice che si adatta a rappresentare visivamente il fascino e il carisma della seduttrice. Il rapporto tra l'attore e il personaggio che deve interpretare è stato delineato chiaramente da Cesare Molinari:

che il personaggio, riferito alla scrittura drammaturgica, è la sommatoria delle battute attribuite ad un dato nome, delle azioni che le didascalie gli assegnano. Ne risulterebbe che interpretare un personaggio significa dire le battute e compiere le azioni indicate dopo il suo nome, ma anche avere quelle qualità che gli sono attribuite.

In tal modo, l'attore dà vita al personaggio: ma questo richiamare a sé il personaggio costituisce un primo atto interpretativo.⁸⁹⁷

La definizione di Molinari si rapporta a due fasi della recitazione, quella di ripetere le battute del personaggio e quella di interpretarlo. Marilyn si limita a ripetere, mentre Sheila vorrebbe interpretare "veramente" la regina. Secondo quanto afferma Molinari, infatti, l'attore deve possedere i requisiti fisici per interpretare un determinato ruolo e come osserva Sheila, Marilyn ha le caratteristiche adatte e perfette per rappresentare Cleopatra sul palcoscenico.⁸⁹⁸

Molinari indica che possono esistere discordanze tra il *physique du role* dell'attore e il suo personaggio per diversi scopi interni all'opera, secondo il principio della "tipizzazione". Tuttavia:

L'attore che richiama a sé il personaggio nega l'ideale della tipizzazione, nega l'assoluta coerenza del tipo: il motivo è semplice, perché anche se sono brutto posso essere innamorato, anche se sono magro posso essere ghiotto.⁸⁹⁹

In questo senso ora si potrebbe affermare che Sheila, date le sue doti di attrice, potrebbe -come infatti aveva stabilito Harvey – interpretare Cleopatra. Per i motivi già delineati la donna si sente incapace di adottare il method acting, posizione che la induce a rifiutare temporaneamente il teatro.

Sheila deve sentirsi una vera regina per assumere il ruolo di Cleopatra. Uccidendo apparentemente il suo talento, così come Cleopatra uccide sé stessa per ottenere l'immortalità, Sheila lo fortifica. La falsa conversione rafforza le sue doti visionarie, amplificate dal riferimento a un grande poeta visionario come William Blake. Ciò è significativo in quanto permette di focalizzare l'attenzione sulla sua consapevolezza della potenza del linguaggio e dell'immaginazione, come infatti lo fu per Blake. Sono questi ciò che rendono grande e incisiva l'interpretazione e la possono distinguere da una recitazione sterile e vuota. Sheila, nella chiesa, assume il ruolo di sacerdotessa visionaria, che la collega alla dimensione mitica e fastosa della regina egiziana. Poco prima infatti aveva rivelato la profezia di una donna che aveva letto sul palmo della mano il suo destino, indissolubilmente legato a quello di Cleopatra.

SHEILA

There is this old African woman, a *gardeuse*;
she has little room, dark with dark curtains,

⁸⁹⁷Cesare Molinari, "L'attore e la recitazione. Chi era costui?" in <http://www.icavalierimari.it/spettacolo/documenti>. p. 3, visionato il 15.11.2008.

Cesare Molinari *L'attore e la recitazione*, Laterza, Bari, 1992.

⁸⁹⁸Cfr. nota 297.

⁸⁹⁹Cesare Molinari, *op. cit.* p. 2.

where she charges people for her prophecies.
She said she saw implicit in my palm
a river with seven branches tracing it.
That my past was connected with that river⁹⁰⁰

Successivamente, Sheila , sarà in grado di percepire il suo “dono” come la profezia letta sul palmo della sua mano, e in quanto tale come parte del suo corpo di attrice:

SHEILA

The gift. The river in my palm. ⁹⁰¹

La spiritualità e la forza visionaria di Sheila le permettono di avvertire il legame tra il suo mondo e quello egiziano, rappresentato dal fiume che simbolicamente è riflesso nella sua mano. E' questa “memoria emotiva” come la definisce Molinari parlando del “method acting”, che, mascherata da forza visionaria, agisce sulle doti interpretative di Sheila. Il palmo della mano sui cui si nasconde il fiume-metaphora della continuità storica e del legame di tutte le culture – che permette a Sheila di rivivere le emozioni del suo personaggio. Scrive Molinari a tal proposito:

Il *metodo* di Strasberg è una rivisitazione ed un aggiornamento del *sistema* di Stanislavskij, e tale aggiornamento si imperneava soprattutto sulla **memoria emotiva**: Strasberg distingue fra varie memorie emotive, quella mentale, quella fisica e quella affettiva (a sua volta suddivisibile in memoria dei sensi e memoria affettiva). La memoria affettiva è la base della capacità di immaginazione, e poiché l'immaginazione è la base di tutte le espressioni artistiche, gli esercizi di Strasberg mirano innanzitutto a sviluppare questa memoria. ⁹⁰²

Il metodo ipotizzato da Walcott, riferito alla complessa situazione di un'attrice nera caraibica che deve interpretare l'affascinante regina egiziana, è quello di permettere di sentirsi parte integrante del suo mondo – quello dell'isola da cui non si distaccherà mai – ma anche del mondo di Cleopatra, anch'ella donna colonizzata e tradita. La scelta dell'immortalità suggellata dal suicidio della sovrana coincide con la scelta di Sheila: l'immortalità della sua lingua animata dalla sua immaginazione. Tutto questo la rende una grande attrice in grado di colmare lo spazio vuoto del teatro. La stessa Marilyn lo riconosce:

MARYLIN

I speak in prose you speak in poetry⁹⁰³

Sheila deve quindi ripercorrere il suo cammino come donna e ritrovare la sua identità; sconfitta dal fallimento della relazione con Chris e scoperta l'illusione della confraternita, la risposta è nel suo essere radicata alla sua terra. Come Cleopatra rifiutò di essere merce di scambio di fronte a Cesare, preferendo la morte, Sheila rimane nella sua terra, sola , chiusa nello spazio vuoto del teatro. Conoscendo sé stessa, riuscirà ad essere un'attrice e con questo a “vivificare” ogni ruolo da lei interpretato. L'intensità del finale si esprime nel momento in cui Sheila ritrova sé stessa nello spazio vuoto della scena. Tale istante pare concentrare molte delle implicazioni dell'opera. In questo spazio ora tutto è possibile grazie alla sua presenza duplice nei confronti del pubblico, ovvero come attrice *di A Branch of the Blue Nile*, testo esterno o macrotesto e nei confronti della dinamica e del messaggio del testo in riferimento ai testi interni. Sheila – potenzialmente – può da questo momento interpretare tutti i ruoli e grazie alla sua presa di coscienza lo spazio del teatro può riempirsi di tutte le possibili ri-

⁹⁰⁰Derek Walcott, *A Branch of the Blue Nile*, op. cit. p. 240.

⁹⁰¹*Ibid.* p. 261.

⁹⁰²Cesare Molinari, op. cit. p. 7

⁹⁰³Derek Walcott, *A Branch of the Blue Nile*, op. cit. p.

scritture sceniche e testuali, come in questa fase ha voluto dimostrare di essere capace di fare il suo autore-regista, Derek Walcott.

L'opera sancisce la profondità di un teatro caraibico dove la manipolazione dei testi classici risulta autentica e originale, in quanto tradotta nel tessuto vivo del teatro, ma anche della vita "reale". È un'opera postcoloniale e caraibica da cui si sviluppano nuove prospettive e proposte di critica e di teoria anche sul teatro classico shakespeariano. Scrive Bruce King citando una delle più importanti recensioni dopo la prima rappresentazione nel 1983:

He imaginatively links the English and the African roots through the jointure of Shakespeare's *Anthony and Cleopatra*, the Serpent of Old Nile. Walcott began by wanting to be an Elizabethan and his language is wittier and sparkles more than in his earlier career, while moving like a clear and "ardent" stream.⁹⁰⁴

L'innovazione walcottiana, sperimentata direttamente nello spazio teatrale sulla fusione culturale, sul sincretismo e sulla manipolazione crea un'opera classica, come dichiara Bruce King
A Branch of the Blue Nile is bound to be a classic. We should be grateful to Walcott...⁹⁰⁵

4.2.4 *The Odyssey. A Stage Version*

Nell'ambito delle ri-scritture, l'*Odissea* di Omero, dopo Tirso, Defoe e Shakespeare, rappresenta la *cultura*, il testo per eccellenza e fondamentale a cui si è riferita e da cui si è sviluppata buona parte della cultura e della letteratura occidentale da Omero in poi.

I poemi omerici sono la prima opera a noi pervenuta della letteratura greca e stanno alla base di tutta la cultura occidentale. Quando, per esempio, rendiamo onore ai caduti in battaglia, ci rifacciamo ad un concetto che si trova già pienamente espresso nei poemi; l'amore per la patria, la famiglia, la monogamia, il modo di concepire l'amicizia, l'importanza della parola data, il rispetto per la vecchiaia sono tutti valori espressi nei poemi e rielaborati attraverso il mondo romano. (...) i poemi sono deposito di tutto il contenuto culturale di una civiltà. Il cantore era il portavoce del sapere collettivo e recitava i poemi in pubblico (cfr. Femio e Demodoco). Il poeta non allude né presuppone, ma risponde per intero, mira a contenere dentro il proprio racconto la totalità del reale.⁹⁰⁶

Dichiarazione scontata e banale, dimostrata anche dal fatto che il mito di Ulisse, forse più di ogni altro nella storia della cultura, ha affascinato e ispirato poeti e scrittori di tutti i tempi, come infatti scrive anche Piero Boitani ne *L'ombra di Ulisse*, poiché esso

costituisce un discorso sulla civiltà europea, (...) un immaginario di lunga durata, (...) un archetipo mitico che si sviluppa nella storia della letteratura come costante logos culturale⁹⁰⁷

Come nella letteratura di tutti i tempi, la figura dell'eroe omerico è anche trasfigurata come una delle voci e immagini costanti della poesia e dell'arte di Walcott, simbolo dell'eroe senza tempo che unisce il valore e il coraggio dei grandi uomini che hanno fatto la storia – pensando agli "heraldic men" che

⁹⁰⁴Bruce King, *Derek Walcott and West Indian Drama*, op. cit. p. 321.

⁹⁰⁵*Ibid.* p. 321.

⁹⁰⁶Fatima Carta *Alle origini della civiltà occidentale: i poemi omerici tra mito e storia*, in

http://www.martinosanna.de/materiali/i_poemi_omerici_tra_mito_e_storia.pdf. Catalogo di materiali didattici. Online, visionato il 02/11/2008.

⁹⁰⁷Piero Boitani *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino 1992, .

Walcott ha voluto rappresentare nelle opere storiche da *Henri Christophe* a *The Haitian Trilogy* – alla banalità dell'*ordinary man* incarnazione degli anti.-eroi walcottiani da Makak, Afa a Jackson Philips come per il joyceano Leopold Bloom.

Se l'epica omerica racchiude buona parte dei valori di una cultura e Ulisse incarna l'anima umana, l'interesse di Walcott, nel concepire un'opera teatrale che inscena l'epica greca, nasce da diverse cause: la prima è quella – scontata ormai – di appropriarsi, attraverso una lingua creolizzata, della storia dell'epica e di trasportarla nello spazio del teatro caraibico. La seconda è quella di rappresentare, manipolando il testo grazie alla figura del “cantore” Billy Blue, un'epica omerica caraibica, di cui il cantore- alter ego dell'autore – si fa depositario dell'espressione dei suoi valori culturali, integrati con quelli già tradizionalmente riconosciuti e consolidati da secoli di ri-scritture e critica. La terza è quella di rappresentare in un'unica opera la propria identità divisa e ibrida, sia a livello personale che culturale e infine – come fu per l'epica greca divisa tra scrittura e oralità -creare un testo la cui intensità e potenza sublimasse l'armonia –sempre ricercata da Walcott – tra efficacia della parola scritta e recitata, adattabile e traducibile in tutti i luoghi e in tutti gli spazi a cui l'Odissea appartiene, come si vuole dimostrare con l'esempio della rappresentazione in Italia, a Siracusa nel 2005.

4.2.4i L'Odissea e l'epica: resurrezione e ritorno

Nel noto discorso tenuto al conferimento del premio Nobel, Walcott concepisce l'arte caraibica come la ricomposizione di frammenti di un vaso rotto, immagine più volte citata, di cui dato il contesto, si ritiene opportuno citare di nuovo:

Break a vase, and the love that reassembles the fragments is stronger than that love which took its symmetry for granted when it was whole. The glue that fits the pieces is the sealing of its original shape. It is such a love that reassembles our African and Asiatic fragments, the cracked heirlooms whose restoration shows its white scars. This gathering of broken pieces is the care and pain of the Antilles, and if the pieces are disparate, ill-fitting, they contain more pain than their original sculpture, those icons and sacred vessels taken for granted in their ancestral places. Antillean art is this restoration of our shattered histories, our shards of vocabulary, our archipelago becoming a synonym for pieces broken off from the original continent.

And this is the exact process of the making of poetry, or what should be called not its "making" but its remaking, the fragmented memory, the armature that frames the god, even the rite that surrenders it to a final pyre; the god assembled cane by cane(...)⁹⁰⁸

La ricomposizione del mito epico, incarnato in Ulisse e nelle altre figure che lo accompagnano, ha rappresentato per Walcott una fase del processo creativo di ri-costruzione della propria cultura e della propria identità. L'epica non è solo il racconto i versi delle gesta eroiche ma è il racconto per eccellenza, che nella poetica walcottiana permette il recupero di identità collettive e personali, troppo a lungo disperse in frammenti.

L'opera coincide anche con un periodo di “ritorno” definita da Bruce King come “resurrezione” della compagnia teatrale caraibica, dopo l'allontanamento del fondatore:

By 1993 resurrection had come. Walcott rejoined the Workshop to begin rehearsals of a dramatized reading at the Old Fire House of his *The Odyssey*, scheduled for 5-8 August, and directed and dsigned by Gregory Doran of the Royal Shakespeare

⁹⁰⁸ Derek Walcott : “The Antilles, Fragment of Epic Memory”, in [Nobel Lectures](#), *Literature 1991-1995*, Editor Sture Allén, World Scientific Publishing Co., Singapore, 1997, in *Music in Latin America and the Caribbean*, *op. cit.* p. 3.

Company, who commissioned Walcott's adaptation of Homer's epic and directed the play in Stratford and at the Barbican Arts Centre in London.⁹⁰⁹

In questo senso il faticoso viaggio di ritorno ad Itaca, materia narrativa di Omero, si traduce nel viaggio personale ed artistico di ritorno all'isola di Walcott, sancito definitivamente come momento unico di recupero di un'identità diasporica e migrante ma – proprio in quanto tale – esistente solo attraverso il necessario ritorno al proprio spazio originario, come espresso nell'ultimo poema *The Prodigal*. Ciò non implica – come per Ulisse – rimanere e morire in quello spazio ma definire la propria ragione d'essere in una dinamica compresa tra la condizione di essere un uomo “tradotto”, secondo la definizione di Rushdie, ma anche e perennemente in tensione verso la propria “casa”. In questo senso l'opera è il ritorno alla casa intesa sia come isola, ma soprattutto come teatro nei Caraibi. L'opera si pone quindi come appropriazione e ricerca della “casa”, in questo senso metaforico: come nella poesia *Omeros*, lo spazio omerico – il Mediterraneo – si riflette nello spazio scenico e confluisce nel mare dei Caraibi, così lo spazio walcottiano, in continua tensione tra Caraibi, Europa e Stati Uniti, diventa il nuovo spazio del mito omerico.

La ri-scrittura teatrale dell'Odissea, da parte di Walcott, rappresenta il punto d'arrivo di un lungo viaggio nella storia e nella cultura umana, riproposta in lingua inglese, nonostante il suo eroe – Odisseo – sia *politropos*, suscettibile di cambiamenti e ulteriori adattamenti come dimostrano lo spettacolo e la traduzione del testo in lingua italiana.

4.2.4ii L'intertestualità di Ulisse: colonizzatore e colonizzato

Trattare l'*Odissea*, e con essa il mito dell'eroe omerico, significa ripercorre un cammino culturale polifonico e profondamente intertestuale. Non è assolutamente necessario riproporlo in questo ambito, per ovviare alla banalità, ma sottolineare che proporre un'ulteriore presentazione della figura di Ulisse/Odisseo significa attivare una percezione culturale ad ampio raggio, in cui la mente di coloro che leggono il testo o assistono allo spettacolo non può fare a meno di allargarsi nel tempo e nello spazio. I luoghi e le dimensioni temporali si uniscono nell'unicità del fatto teatrale, in cui dall'antica Grecia, passando per il medioevo dantesco, l'Inghilterra elisabettiana e vittoriana, si giunge alla Dublino di inizio secolo e persino alla strage del nazismo. Spesso definiamo questo eroe come “figura”, termine usato indiscriminatamente per indicare un personaggio. Tuttavia, in riferimento a Ulisse, la definizione di “figura” è quanto mai inequivocabile. Nel testo di Pietro Boitani, riprendendo l'analisi di Auerbach sul significato della “figura” come elemento allegorico-rappresentativo nato nella poesia epica dai classici latini, a Dante, si intende dare un “senso” al personaggio mitico, concependolo come “figura” e come “ombra”. Come osserva Auerbach nel saggio considerato, la parola trasformata dalla lingua greca, nell'uso latino, si amplia e

non soltanto a volte è più plastica, ma anche più agile, ha maggiore capacità d'irradiazione; (...) figura sviluppò molto più largamente questo elemento del moto e della trasformazione.⁹¹⁰

Nel corso dei secoli, fino al medioevo dantesco, il termine “figura” si carica di significati sempre maggiori, definendo e costruendo “strutture che sono efficaci per molti secoli”.⁹¹¹

⁹⁰⁹Bruce King *Derek Walcott and West Indian Drama*, op. cit. p. 36.

⁹¹⁰Eric Auerbach *Figura in Dante* Della Terza (a cura di), *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1991. pp.176-226. Citazione da p. 179.

⁹¹¹*Ibid.* p. 226.

In questo senso Ulisse è una “figura”, come suggerisce Boitani, in quanto anima le strutture di significati che si sono costruite nei secoli. Ulisse/Odisseo è un'immagine, un'icona in cui si condensano le storie, i temi e gli spazi geografici che si sono sviluppati e riempiti delle sue mirabili vicende, costruendo e ampliando il suo referente come segno. Ma – come vuole dimostrare Boitani- Ulisse/Odisseo è anche immaginario, l'ombra emanata dal suo essere e dal suo perpetuo viaggio, in mare, verso l'Ade, il Nuovo Mondo, l'isola e la casa. Non è un caso se ne *L'ombra di Ulisse* si rimanda ai viaggi di Colombo, incarnazione del desiderio di scoperta e alla stessa ri-scrittura di Walcott, concependo il mito omerico come figura concreta modulata su una continua trasformazione che giunge fino alla contemporaneità. Come scrive anche Piero Citati ne *La mente colorata* Ulisse incarna l'anima degli uomini moderni in quanto, come lui e Ermes, archetipo di Ulisse,

sono “colorati”, “variegati”, molteplici, fatti di mille frammenti e di mille volti, e si volgono da tutte le parti, come il polpo a cui Ulisse assomiglia⁹¹²

La definizione di Pietro Citati sembra calarsi nella realtà walcottiana. Ulisse/Odisseo è l'eroe multiforme di Walcott, che per tutta la produzione poetica e teatrale ha viaggiato alla ricerca di una “casa”, metafora dell'identità e della creatività. Ulisse è pertanto l’“episteme”, rubando un' espressione a Piero Boitani, in cui si accumulano i frammenti della cultura dei Caraibi, retaggio di tutte le culture. Ulisse come figura ha una storia letteraria che pare non avere fine, dai drammi greci di Sofocle e Euripide, lo ritroviamo nelle discussioni dei filosofi greci tra cui Platone fino alla visione dei latini da Cicerone a Seneca e Orazio, grazie ai quali Dante Alighieri rielaborò il mito, portandolo *nell'Inferno* come fiamma - non più figura quindi ma materia dannata e immortale - per interloquire con Virgilio delle sue mirabili imprese. Il silenzio di Dante, che preferisce lasciare a Virgilio il compito di interrogare Ulisse, nasconde il rispetto per la *figura* omerica, la quale, tuttavia, per la visione medievale e cristiana del poeta fiorentino non poteva essere giustificata. L'ambiguità dantesca soggiace nelle parole del suo Ulisse, *considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti/ ma per seguir virtute e conoscenza* (xxvi, 118-120), in cui si rimanda al desiderio di conoscenza e scoperta. E' in queste parole dantesche- probabilmente già stimulate da quelle di Seneca e Cicerone, che sottolineavano il patrimonio di conoscenza acquisito durante il suo viaggio - a cui si deve ricondurre la spinta psicologica dell'uomo moderno verso le scoperte del Nuovo Mondo. L'Ulisse dantesco associa la conoscenza e la “virtù” - in senso morale – alla condizione di uomo “civilizzato”. La profezia dantesca, pur nell'ambito della condanna, in piena sintonia con i dettami della filosofia medievale, ambisce a costruire il binomio tra civiltà e conoscenza, tra mito della scoperta e distruzione dell'anima brutale e selvaggia dell'uomo. Dall'ambigua condanna di Dante, che regala al suo paesaggio infernale un'anima degna di ottenere la simpatia di generazioni di lettori, il passo verso la giustificazione morale di Prospero nei confronti di Calibano e di Robinson verso Friday è brevissimo. Dopo le imprese di Colombo e Raleigh non c'è più modo di condannare il viaggio “impossibile” di Ulisse, in quanto non fu fatto per vivere come un selvaggio. Ulisse incarna già nella poesia dantesca l'anima dell'uomo civilizzato il cui scopo è quello di conquistare abbattendo la propria brutalità ma anche quella di tutti coloro che incontra – Polifemo, Calypso e Circe –. Come Don Juan, Ulisse è un colonizzatore e un conquistatore di terre e così nella storia della letteratura la sua figura si adatta alle ideologie e alle visioni di ogni tempo, e di ogni luogo. Per questo suo essere figura molteplice, Ulisse diventerà anche un “nessuno”, un *ordinary man*. Prima di questo, l'Ottocento vittoriano lo trasforma in un uomo

⁹¹²Pietro Citati *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*. Milano, Mondadori, 2002. p. 21.

anziano, stanco e malinconico, nella poesia di Alfred Tennyson, dove Ulisse si dissocia dal suo popolo, ancora più selvaggio dei bruti danteschi:

It little profits that an idle king,
By this still hearth, among these barren crags,
Match'd with an aged wife, I mete and dole,
Unequal laws unto a savage race
That hoard, and sleep and feed and know not me.⁹¹³

Ritornato a Itaca, l'Ulisse del poeta vittoriano è già un *displaced man*, estraneo a casa propria e incapace di stabilire un rapporto tra sé e la sua gente, ma consapevole del suo ruolo di colonizzatore. Il distacco tra il viaggiatore instancabile, denso di esperienza e di conoscenza e il popolo barbarico da civilizzare, amplifica e consolida il binomio viaggio-conoscenza come presa di distanza tra sé e il selvaggio, verso i quali si impone la necessità di domarli e di trasformarli:

this is my son, mine own Telemachus,
to whom I leave the sceptre and the isle
(...)

This labour, by slow prudence to make mild
A rugged people and thro' soft degrees
Subdue them to the useful and the good.

La poesia di Tennyson contribuisce a rafforzare l'immagine di Ulisse come portatore di civiltà, e come colui che si oppone alle barbarie e ai bruti già indicati nel testo di Dante. Il processo di civilizzazione è supportato dal radicamento all'isola, che nella poesia di Tennyson prende forma attraverso Telemaco, il figlio, a cui spetta il compito di diffondere il sapere del padre, rimanendo a regnare sull'isola per portare ordine e civiltà. Lo spirito della colonizzazione dell'Impero vittoriano trova quindi espressione in una dinamica familiare – particolarmente adatta alla filosofia dell'epoca della regina Vittoria – in cui, Ulisse condividendo il proprio ruolo di colonizzatore con il figlio Telemaco, porta a compimento ciò che aveva predetto Dante nella *Divina Commedia*. Nell'immagine della stanchezza dell'Ulisse di Tennyson si nasconde il presagio della morte dell'eroe, ma anche lo spostamento verso nuove direzioni e nuove possibilità di “leggere” l'identità eroica. Nella dimensione poetica la figura di Ulisse si confonde e sfuma in ombre e immagini discordanti. Scrive ancora Citati riferendosi alla creazione poetica:

Tutti i poeti, fino a i tempi moderni, l'hanno saputo: scrivere poesia è l'esperienza della liquidità(...) Le Muse versano sulla lingua del re-poeta “dolce rugiada”(…) In quest'acqua che non sta mai ferma, non c'è nulla di effimero: anzi è proprio lo scorrere incessante della sostanza oceanica, che rende eterni i versi e chi li compone. Per un rapido passaggio analogico, l'acqua dell'Oceano diventa miele: una sostanza fluida -metafora destinata a una grande fortuna. (...) Così tutto è dolce, molle, soave, amabile nella poesia. Le parole si inseguono e si sovrappongono(...) la forma della poesia ha questo dono: la *suavitas*. Non dobbiamo credere che questo dolce sia qualcosa di innocente e idilliaco: la poesia anche se non parla di guerre, di catastrofi e di disastri, è sempre inquietante. Il miele della poesia ha una forza oracolare, (...) Ora la poesia ruota su sé stessa. Se prima si era identificata con la fecondità dell'acqua ed era stata liquida come il miele, -ora ci mostra il suo contrario.⁹¹⁴

Ancora una volta Citati sembra incontrare la liquidità della poesia di Walcott, ma il suo intento è quello di fare comprendere la potenzialità multiforme dell'eroe omerico, che come l'acqua e quindi con la poesia si modella nelle mani del poeta. Da consapevole colonizzatore, l'Ulisse contemporaneo scompare nel nulla. Dopo le strade di Dublino, spazio del viaggio e metafora della coscienza di Ulisse - Bloom con cui Joyce presagisce la perdita di ogni pretesa eroica, si trasforma nella vittima della barbarie e non più messaggero di conoscenza e scopritore di nuove terre. Il suo viaggio è quello

⁹¹³ Alfred Tennyson *Ulysses* in *Tennyson's Poetry*, London, Norton Critical Edition, 1999, p. 82-83.

⁹¹⁴ Piero Citati, *La mente colorata*, op. cit. pp. 46-47.

dell'annichilimento e della morte. Così l'Ulisse alter ego di Primo Levi, immerso in un viaggio senza ritorno è il “nessuno” da sterminare in un lager nazista.

Se la figura dell'eroe multiforme è un segno culturale che ha attraversato autori in diversi spazi temporali e geografici, incarnando l'anima del colonizzatore e del colonizzato, come uomo sfruttato e annientato dalla follia nazista, similmente pare ripercorrere la poesia di Walcott rimandando ad un immaginario culturale che unisce la figura di Ulisse al viaggiatore, allo scopritore di nuove terre da rinominare fondendo il poeta adamico, Crusoe, e il migrante alla ricerca della propria casa-identità. Nell'immaginario post-coloniale e nella poesia di Walcott il mito di Ulisse diventa l'emblema della ricerca dell'io ma anche la forma imprecisa dell'identità ibrida, divisa e costruita nella dinamica della relazione.

Premettendo che sarebbe inutile ed inopportuno riproporre quanto già la critica ha scritto sulle diverse figure di Ulisse che animano la produzione di Walcott, si ritiene tuttavia necessario cercare di comprendere la validità e la funzionalità del mito in campo poetico e più propriamente per lo scopo di questa ricerca, nel teatro. Come già indicato, Ulisse è la figura consolidata nell'immaginario collettivo del viaggiatore, incarnando sia il prototipo del conquistatore ma anche colui che è vittima del potere, eroe negato individuabile nell'uomo comune come nel subalterno. Ulisse, infatti, dipende dal volere degli dei e solo per ragioni puramente umane – come l'astuzia, l'intelligenza, la perseveranza – riesce a salvarsi dal Ciclope come da Circe e Calypso. Gli immortali, metafora del potere terreno, mettono sempre alla prova la limitatezza dell'uomo, il quale, tuttavia, dalla sua posizione di subalterno rispetto alle divinità, riesce ad imporre la propria voce e il proprio fondamentale ruolo. Ulisse è l'uomo capace di sfidare le divinità – senza mai mettersi sullo stesso piano – per raggiungere la sua indipendenza e la sua identità. Questa doppia dinamica può in diversi modi avere affascinato Walcott, come molti altri prima di lui. Prima di *Omeros*, pubblicato nel 1990, Walcott ha già avuto modo di costruire diverse figure poetiche riconducibili a Ulisse. John Thieme dedica un intero capitolo del suo volume *Derek Walcott* alle multiformi e molteplici manipolazioni dall'epica omerica, a partire dalle poesie giovanili come *Another Life*, *In a Green Night*, *The Fortunate Traveller*, *The Star-Apple Kingdom*, fino, potremmo aggiungere, a *The Prodigal*. L'immagine dell'eroe omerico assume il valore di guida all'interno del viaggio – inteso come quest – del linguaggio poetico walcottiano. Significativa resta tuttavia la poesia *The Schooner “Flight”* dove la voce poetica, Shabine, alter ego dell'autore, è un marinaio che racconta dei propri viaggi, della fede nel mare ma del suo difficile percorso nella ricerca dell'identità. Shabine è l'ibrido/nessuno, generato da una storia rimossa e sprofondata nell'oblio degli abissi, per questo non riconosciuto dalla Storia che, personificata, narra di incontrare durante il suo continuo vagare. Ma Shabine ha una seconda possibilità: essere la voce di una nazione che non sta dentro i confini geografici se non quelli dell'immaginazione:

I'm just a red nigger who love the sea,
I had a sound colonial education,
I Have Dutch, nigger and English in me,
and either I'm nobody, or I'm a nation.

.....

I had no nation now but the imagination.⁹¹⁵

La tensione duplice e ambigua di Walcott è quella della sua voce poetica, Shabine, travestimento di un Ulisse, inteso sia come “nessuno”, se perduto negli abissi del mare, oppure come “nazione”, se identificato nella sua Itaca, ovvero la casa a cui tende, come similmente per l'autore è l'isola, mai

⁹¹⁵Derek Walcott *The Schooner “Flight”* in *Mappa del Nuovo Mondo*, Milano, Adelphi, 1992. pp. 112, 122.

abbandonata anche durante i lunghi soggiorni lontano da essa. Il concetto di nazione assume come per Ulisse un doppio valore: il luogo a cui tendere continuamente e che dà significato al viaggio, ma anche il luogo della mente, lo spazio della creatività e del racconto – sia esso epico o drammatico – che lo stesso Ulisse costruisce a Scheria, nel palazzo di Alcino. La triplice voce che emerge nella poesia-Ulisse-Shabine-Walcott- rimanda pertanto ad un'idea di nazione che è sia spazio chiuso, “home”, oppure “homeland” quindi isola, ma anche una nazione come concepisce Homi Bhabha, che nasce dall'unione di spazi e di linguaggi e che quindi necessita di una creatività artistica configurata anche con l'immaginazione. Così conclude Shabine facendo intendere quale è il suo compito:

Sometimes is just me, and the soft- scissored foam
as the deck turn white and the moon open
a cloud like a door, and the light over me
is a road in white moonlight taking me home.
Shabine sang to you from the depths of the sea.⁹¹⁶

Shabine si traduce verso la propria casa nella dimensione del viaggio. Il paesaggio che lo circonda e che vive viaggiando gli mostrano la via per raggiungere l'agognata casa che, metaforicamente si associa alla creazione, alla scrittura: la luce in questo caso prodotta dall'oscurità che si schiude nel cielo è, come già accennato, la percezione interiore ma anche a livello visivo e materiale dell'ispirazione. Più volte si è parlato della luce come metafora dell'illuminazione poetica ma anche come elemento riconducibile allo spazio tropicale. Ancora avvolta dalla duplicità del significato, la luce è ciò che permette il passaggio verso la “nazione”: l'isola quindi luogo per eccellenza della creazione e dell'ispirazione poetica.

In questa ambivalente e complessa tensione, Ulisse è anche l'alter ego del poeta che ritrova il proprio spazio nella parola poetica, essenza di un lungo viaggio creativo, mai finito e scopo di un'intera esistenza. Tuttavia, come sottolinea Thieme, l'eroe omerico è

as a ceaseless wanderer ... a metonym for his complex beliefs about cultural affiliation⁹¹⁷.

Da questa prospettiva, Thieme rileva il significato della manipolazione e della ri-scrittura del mondo omerico come appropriazione spaziale, ovvero come volontà di trasportare il mito radicato nei luoghi dell'antica Grecia nel paesaggio caraibico. *Omeros* è pertanto l'epica caraibica omerica, dove il nome dell'autore greco si trasforma in quello reinventato di un poeta caraibico,⁹¹⁸ e in questo senso l'epica omerica diventa per Walcott il luogo del viaggio mentale e della creazione poetica tradotto nello spazio di “casa”, di quello delle isole caraibiche ma anche in quello interiore di ogni uomo, nelle sue lotte e nelle sue conquiste. Il motivo del viaggio di Ulisse diventa l'episteme di tutti i viaggi umani, così in *Omeros* si abbracciano tutti i luoghi, come afferma lo stesso Walcott:

The book leaves the Caribbean when Achille goes to Africa (...) the narrator travels to Europe, by crossing the meridian in the same way Achille gets back. I go to Lisbon, Ireland, London and feel some kind of reversal, something in time is happening, new into old and old into new.⁹¹⁹

Il viaggio è quindi percepito come “reversal”, come scambio di ruolo tra il vecchio e il nuovo, nel senso di potere attraversare lo stesso spazio riuscendo a percepire diverse prospettive, in una parola creare la consapevolezza che il mondo è lo spazio comune di uomini che vivono le stesse esperienze travestite e

⁹¹⁶*Ibid.* p. 148.

⁹¹⁷John Thieme *Derek Walcott, op. cit.* p. 152.

⁹¹⁸*Ibid.* p. 155.

⁹¹⁹Derek Walcott in E. Baugh, *op. cit.* p. 188.

mascherate da ideologie, opinioni, speranze e, a volte, falsi idoli. Con Ulisse, il viaggiatore, instancabile Walcott ricomponne tutte le identità dei suoi personaggi teatrali in perenne viaggio verso “casa”: Afa, nel mare e nella lotta quotidiana della pesca per la sopravvivenza, Makak, vecchio sognatore che del fine del viaggio onirico ritorna nella sua casa il monte della scimmia, Yette e Pompey che nella distruzione dell'impeto rivoluzionario ritrovano la loro casa nella terra e nel loro amore, Rude Bwoy e Rufus/Aaron, spinti dal desiderio di definire sé stessi nella propria patria, la Giamaica, anche se in maniera diversa e opposta. Si potrebbe continuare con Don Juan, le cui somiglianze con Ulisse sono state delineate, Jackson Phillip, radicato nell'isola di Trinidad, luogo della rappresentazione teatrale e della manipolazione della propria identità. Il personaggio di Ulisse diventa “uno, nessuno e centomila” nella rappresentazione teatrale: l'uomo solo di fronte alla potenza del mare, opposizione impari che Shakespeare usa nel celebre monologo di Amleto per esprimere la difficoltà umana nel combattere contro il destino e le difficoltà della vita ma anche contro la stessa morte; opposizione emblematica in Melville, dove la balena bianca assume i contorni mostruosi di una potenza ultraterrena che, se Ulisse riesce a sconfiggere, rappresenta l'impossibilità del limite umano che Ahab anela a superare. E' il nessuno – uomo comune o perseguitato, ombra sfuggente o maschera da plasmare -, e per questo Ulisse è il tutto, il personaggio che per la sua “mente colorata” per il suo essere “politropos” può riempire in maniera sublime uno spazio teatrale in maniera viva e sempre attuale. Così nell'immaginario walcottiano il mondo omerico e l'eroe dell'epica greca si concentrano nella recitazione teatrale come il punto d'arrivo – ma anche di altre partenze – di una concezione di teatro che arriva all'isola, ma come in *Omeros*, parte da essa per raggiungere nuove coste, superare nuovi confini e scoprire ciò che prima non poteva essere visto o percepito.

4.2.4iii Il testo teatrale: il mito di Odisseo creolizzato

Il testo scritto da Walcott *The Odyssey A Stage Version*, rimanda alla volontà dell'autore – come suggerisce il titolo- di aggiungere all'infinita molteplicità di testi presenti nella cultura di tutti i tempi e nella sua stessa produzione artistica, una “versione” spettacolare. L'opera di Walcott rappresenta infatti uno dei rari casi in cui l'epica omerica è stata concepita come spettacolo teatrale data la difficoltà di concentrare, nella limitatezza dello spazio del palcoscenico, la vastità del paesaggio marino, la molteplicità dei luoghi, il consistente numero di personaggi che caratterizzano un'opera come l'Odissea. Il risultato è infatti un testo molto corposo e articolato che rispetta la cronologia e la struttura dell'opera originale. Il testo di Walcott presenta quindi una struttura esterna attraverso cui è abbastanza semplice riscoprire gli episodi narrati da Omero e una struttura interna, formatasi sulle scelte linguistiche e di caratterizzazione dei personaggi, che determinano la “creolizzazione” dell'epica greca. Infine – come si vedrà nel sottocapitolo successivo- la versione del testo come parte di un testo spettacolare, agisce sulle potenzialità linguistiche caratterizzanti l'opera che la rendono flessibile e malleabile da punto di vista della rappresentazione e della traducibilità, aspetto centrale in quanto come testo di teatro trova nella lingua l'estensione spaziale, altrimenti difficile da rappresentare su un palcoscenico.

Il testo prevede la divisione in due atti, di cui il primo è composto da 14 scene, e il secondo da 6. La prima scena – preceduta da un prologo su cui ci si soffermerà più avanti – rimanda alla guerra di Troia presentando Odisseo e tutti gli eroi dell'Iliade, Agamennone, Nestore, Menelao, Aiace e Tersite; il riferimento agisce come preparazione della partenza per il viaggio di ritorno di Odisseo., mentre la scena successiva prevede uno spostamento temporale e spaziale – Itaca dieci anni dopo – con Euriclea,

Telemaco, Penelope e Melanto, tutti protesi nell'attesa del padre-marito, e nella speranza di un immediato ritorno. La vicenda si dipana secondo lo schema tradizionale; poco dopo Atena giungerà da Telemaco per indurlo a cercare il padre e così Telemaco si recherà nel palazzo di Nestore, prima, a Sparta, dopo, di fronte a Menelao e Elena, per avere notizie del padre (scena 3 e 4). La scena successiva si sposta quindi sul viaggio di Odisseo e precisamente sulla sua nave, e al successivo naufragio a Scheria, seguito dall'incontro con Nausicaa e l'accoglienza presso i Feaci nel palazzo di Alcino. Seguendo il copione omerico, Walcott fa narrare a Odisseo dell'esperienza sull'isola di Calypso seguendo la stessa omissione -o ellissi - del testo originale (scene 5,6,7). Il racconto di Odisseo – come è noto – sfuma in quello del poeta Omero, ovvero la voce di Odisseo si sostituisce a quella del poeta-narratore, trasformando in questo modo il narratore da esterno a interno. L' *analepsi*, è prodotta da un'ulteriore cambio di scena che proietta Odisseo nel campo spaziale del suo racconto: l'incontro con Polifemo e i Ciclopi e il successivo stratagemma per fuggire dalla morte e dalla violenza del gigante (scena 8 e 9). Così anche l'avventura presso la maga Circe, lo scampato pericolo e la partenza per l'Ade occupano almeno quattro scene diverse. La scena conclusiva prevede infatti l'incontro con la madre e con Tiresia. Il secondo atto si apre con il racconto delle sirene, il congedo da Nausicaa e l'arrivo a Itaca, il travestimento, la prova, il riconoscimento da parte di Euriclea, la sconfitta dei Proci e il ricongiungimento con Penelope.

In base a quanto riscontrato dalla critica la riproduzione teatrale del testo omerico da parte di Walcott manipola determinati elementi scenici e linguistici allo scopo di realizzare una creolizzazione del testo originale. Robert D. Hamner in “Creolizing Homer for the Stage: Walcott's *The Odyssey*”, identifica gli elementi introdotti dall'autore negli scambi di battute e nella figura del narratore presente sulla scena Billy Blue. Oltre a presentare dei personaggi- come lo stesso Odisseo e in particolare Euriclea – la cui lingua mostra le caratteristiche fonetiche e morfologiche della parlata creola⁹²⁰, l'inserimento del narratore, non solo è in sintonia con diverse altre opere teatrali di Walcott – da *Malcochon* a *The Joker* -, ma produce uno spostamento dalla tradizione orale dell'epica classica a quella caraibica. Billy Blue è sia l'incarnazione della voce del poeta Omero-Walcott, sia una voce corale, come coro classico del dramma classico greco; in più egli rappresenta anche l'artista caraibico che modula i propri versi al ritmo del calypso.

Nel prologo Billy Blue dichiara il suo intento:

BILLY BLUE (*Sings*)

Gone sing 'bout that man because his stories please us,
Who saw trials and tempests for ten years after Troy.

I'm Blind Billy Blue, my main man's sea – smart Odysseus,
Who the God of the Sea drove crazy and tried to destroy⁹²¹.

La figura del narratore-cantore cieco rimanda ad Omero, ma per la sua funzione attiva nella vicenda allo stesso narratore che attraverso la danza e il canto accompagna la vicenda in *Malcochon* o *Six in the Rain*. Billy Blue crea un ponte intertestuale tra la tradizione classica e le opere di Walcott. Simile anche a Rafael in *The Joker*, Billy Blue è colui la cui forza linguistica e gestuale evoca le gesta di un

⁹²⁰R.D. Hamner Creolizing Homer for the Stage: Walcott's *The Odyssey*, *Twentieth Century Literature*, 47.3, Fall 2001.

⁹²¹Derek Walcott *Odissea. Una versione teatrale*, (edizione italiana a cura di Matteo Campagnoli). Milano, Crocetti Editore, 2006. p. 12.

grande eroe permettendogli una rinascita. Billy Blue ricompare come forte presenza caraibica nel gruppo di scene incentrate sulla rappresentazione dell'isola di Circe e di quanto vi succede. La creolizzazione dell'ambiente è data dalla trasformazione dell'isola in uno spazio tropicale e dal suono del tamburo:

SCENE X

Circe's island . A beach. Rich and wild plantains. Some of the crew lolling. A WOMAN playing drum. ⁹²²

Il calypso cantato dal coro accompagna i marinai inebriati dall'atmosfera trasgressiva carnevalesca:

CHORUS (Sings)

Aeaea

Aeaea

Aeaea

Ai-ya-ai

My emerald island

Between blue sea, and blue sky

The island of Calypso

Aeaea

Ai-ee-o

Baccahanal

And Carnival

Is the place to go

O Lord have Mercy

Before I dead

Let me lie down with Miss Circe

(...) ⁹²³

Interessante è l'intreccio dei significati della parola “calypso” riferita sia alla musica della tradizione caraibica sia alla seduzione divina e immortale dell'isola di Ogiigia. Il desiderio inconscio – anche in nell'Ulisse omerico – di perdersi nell'incanto esotico della maga seduttrice confluisce nello spazio dell'isola tropicale e con esso nella perdita della razionalità come elemento di trasgressione insito nella festa carnevalesca. La scena successiva si addentra nel mondo di Circe rifacendosi alla manipolazione joyceana:

SCENE XI

Red decor. CIRCE in her brothel, with SAILORS in the form of pigmen, and GIRLS. ⁹²⁴

Billy Blue accompagna, cantando, la preparazione della pozione di Circe, trasformata- dopo l'intervento di Atena- in una strega voodoo:

CIRCE

Let me trace your palm's rivers. Sit; open to me.

ODYSSEUS

I don't believe in that hoodoo, or in this card.

CIRCE

A cock to Shango or sombre Pesephone. ⁹²⁵

⁹²²*Ibid.* p. 168.

⁹²³*Ibid.* p. 174.

⁹²⁴*Ibid.* p. 176.

⁹²⁵*Ibid.* p. 196.

Immagine che si riallaccia alla profezia di Sheila in *A Branch of the Blue Nile*, la Circe di Walcott è completamente trasfigurata in un rito locale caraibico. Poco dopo, accanto a danzatori e preti shango, Odisseo deve entrare nel cerchio di gesso per stabilire la propria appartenenza come nell'opera brechtiana *Der kaukasische Kreidekreis*.

SCENE XIII

*A yard. DRUMMERS, SHANGO DANCERS in white, with candles, a sacrificial rooster swung by the neck as a circle of chalk is drawn on the ground by PRIESTS, and ODYSSEUS, in an admiral's uniform under his great-coat, is given a sceptre and a wooden sword, as CIRCE leads him to the centre of the chalk circle.*⁹²⁶

Gli officianti cantano accompagnando il rituale che precedono la discesa nell'Ade di Odisseo, concepita come unione del terreno con l'ultraterreno (ulteriore collegamento con la *trickster figure* sviluppata in *The Joker*, sia attraverso il personaggio di Juan che di Rafael, come congiunzione tra la vita e la morte). In questo caso il rituale si delinea anche come la possibilità di unire il mondo mitico con quello della quotidianità. Il viaggio negli inferi è infatti rappresentato come un viaggio in metropolitana:

SCENE XIV

The underground. ODYSSEUS removes his bandage, enters the turnstile. A machine with a mirror. Then, behind him, a woman in a coat, hat and scarf: his mother ANTICLEA.⁹²⁷

Durante l'incontro tra Odisseo e Anticlea compare Billy Blue, il mendicante cieco, la cui immagine si sostituisce immediatamente a quella di Tiresia. Alla fine del secondo atto, dopo che Odisseo e Penelope si sono ritrovati nella pace del loro nido e dopo che Penelope chiede a Ulisse:

PENELOPE:

Where there strange things out there?

ODYSSEUS

Monsters, God pity us⁹²⁸,

Billy Blue entra cantando assieme ad Atena:

I sang of that man against whom the sea still rages,
Who escaped its terrors, that despair could not destroy,

Since the first blind singer, othres will sing down the ages
Of the heart in its harbour, the long years after Troy, after Troy.

A a house, happy for good, from a swallow's omen,
Let the trees clap their hands, and the surf whisper amen,

For a rock, a rock, a rock-steady woman
Let the waves clap their hands and the surf whisper amen.

For that peace which, in their mercy, the gods allow men.

⁹²⁶*Ibid.* p. 200.

⁹²⁷*Ibid.* p. 206.

⁹²⁸*Ibid.* p. 356

(Fade. Sound of surf) ⁹²⁹

La sconfitta dei “mostri”, per Odisseo, coincide con il viaggio di ritorno verso la casa. La creazione delle mostruosità si incidono nelle storie raccontate e la dilatazione nel tempo del viaggio omerico si riflette nella parola poetica di tutti i tempi. Gli esametri walcottiani, per di più rimati, come quelli omerici, contribuiscono a rendere le storie di Odisseo vive e attuali nello spazio creolizzato dell'ambiente caraibico. Allo stesso modo la vecchia nutrice Euriclea si trasforma nella depositaria di tutta la saggezza, trasfigurata nel luogo tropicale. La nutrice rappresenta il centro della casa, l'ordine che – nonostante la pazienza dell'attesa – può sfuggire a Penelope. La lingua dell'Euriclea walcottiana è caraibica ed è colei che ha il potere di raccontare storie dimenticate:

EURYCLEIA

An' this nest empty. This house that he should be in.

TELEMACHUS

You said Athena, the sea-eyed, is Egyptian.

(...)

EURYCLEIA

Nancy stories me tell you and Odysseus.

TELEMACHUS

I believe them now. My faith has caught a fever.

EURYCLEIA

Launching your lickle cradles into dreaming seas.

TELEMACHUS

What were those stories? An old slave's superstition?

EURYCLEIA

People don't credit them now. Them too civilize. ⁹³⁰

Nella casa vuota, a causa dell'assenza di Odisseo, dovrebbero risuonare le storie di Eurycleia, che sono anche l'essenza stessa dell'Odissea. Il nido vuoto – come lo spazio vuoto del teatro – può riempirsi con la poesia di Walcott, una poesia per il teatro in cui il rispetto della forma omerica – gli esametri – si adattano al paesaggio tropicale. L'immagine del nido conduce alla tradizione delle Anansi stories, tipiche del folklore caraibico, in quanto collegabile al nido del ragno Anansi, metafora del luogo da cui si dipana l'intricata rete di storie e leggende, che come dalla voce di Eurycleia prendono vita nello spazio scenico dell'Odissea walcottiana. Questa unione tra rispetto della tradizione orale locale e quella classica si fondono nella voce dell'anziana nutrice e racchiudono il significato della scelta artistica dell'autore. Nell'opera si ritrova la fusione tra il fascino dei classici e la volontà di ritrovare la propria casa nei racconti uditi durante l'infanzia. La fusione del mito tra Caraibi e Grecia realizzato nella testo poetico di Walcott, è commentato anche da Matteo Campagnoli, curatore e traduttore dell'edizione italiana:

L'esametro è qui usato non (...) con puntiglio classicistico (i versi di Walcott non sono un calco di quelli omerici), (...) prima di tutto, perché quello è il metro del mare, che, estraneo a quanto succede (e si succede) sulla terra, continua a battere sulle coste di St. Lucia e su quelle di Itaca con la stessa scansione con cui lo faceva ai tempi di Omero e che, come il cuore dell'uomo, non ha mai alterato il proprio ritmo per adeguarsi alle mode. ⁹³¹

⁹²⁹*Ibid.* p. 358.

⁹³⁰*Ibid.* pp. 26-28.

⁹³¹ Matteo Campagnoli “Appunti a margine dell'*Odissea* di Derek Walcott” in *Odissea. Una versione teatrale. op. cit.* p. 375.

Il meccanismo di adattamento e riscrittura walcottiana si riconferma nello spirito espresso dallo stesso autore in occasione della stesura di *The Joker of Seville*.

La lingua di Walcott non è mai un'imitazione, e ben lungi dall'essere tale, non solo si rende vitale nel luogo in cui è concepita- sempre intesa come possibilità di ri-nominare lo spazio caraibico - ma agisce anche come integrazione di storie e di paesaggi eterni e immutabili perché iscritti nel cuore dell'esperienza umana.

4.2.4iv L'*Odissea*: esperienze personali e culturali di Derek Walcott

La ricchezza tematica dell'epica omerica presenta favorevoli spunti riconducibili alla vita e all'arte di Derek Walcott. Come già delineato le diverse identità dell'eroe possono assumere per l'autore caraibico connotazioni particolari avvicinati ai temi della letteratura post-coloniale, contenuta nell'ambivalente rapporto colonizzatore e colonizzato la cui reciprocità è già stata analizzata in relazione a *Pantomime*. Tuttavia oltre al polimorfismo di Ulisse, è possibile riscontrare una traccia tematica "personale" abbastanza profonda, tale da avere indotto l'autore ad avvertire la necessità di trasmetterla attraverso il mezzo teatrale, come strumento comunicativo di forte impatto e, si può affermare, più immediato di quello poetico. Dopo il grande successo di *Omeros*, il poema che si è rilevato fondamentale per la sua candidatura e nomina al Nobel, Walcott ha avvertito il bisogno di offrire anche nello spazio della comunicazione teatrale la scoperta del mito della greicità. Nella versione teatrale, Walcott intende concentrare la rappresentazione di parte della sua cultura e della sua stessa vita.

Perché Odisseo e non Ulisse? Il protagonista della versione teatrale conserva il suo nome greco e non quello che scelse James Joyce, "Ulysses", per il suo capolavoro. L'enfasi sul mondo e l'atmosfera della greicità è già contenuta in questa scelta che rivela la passione walcottiana per la Grecia, come molte sue opere teatrali rivelano, in particolare per il frequente uso del coro, omaggio appunto alla tradizione drammatica greca. Il nome Ulisse, lo ritroviamo tuttavia in *The Joker* quando don Gonzalo descrive le bellezze di Lisbona il cui nome deriva da "Ulissbona", città toccata dalla navigazione del mitico esploratore. Nella versione dell'*Odissea* teatrale, Walcott sceglie il nome originale, quello dell'Ur-text, ancora spogliato dalle successive manipolazioni e trasposizioni latine. L'attenzione di Walcott per il "nome" come risultato derivante da un atto poetico e creativo e come creazione di un nuovo significante in rapporto al suo significato, incide sulla stessa creazione del suo personaggio, che in questo senso non è solo omerico ma anche walcottiano.

Chi è Odisseo per Walcott? Come personaggio duplice incarna l'anima del padre e del figlio e per l'autore assume un'importanza cruciale come trasfigurazione delle sue vicende interiori, come rappresentazione del proprio passato e quindi come tassello di un'identità sempre divisa.

In *The Odyssey* la ricerca del padre di Telemaco si sviluppa in diverse scene. Dalla seconda dove la figura di Odisseo è evocata dalle parole di Penelope mentre discorre con Antinoo, difendendo la sua attesa e il suo ruolo di moglie fedele. Tutta la scena è costruita sull'assenza di Odisseo dalla casa ma anche sull'incertezza della sua sorte. Un'atmosfera di morte regna a Itaca evocata dalle parole della donna:

PENELOPE

You think I'd step over his grave into your arms?

ANTINOUS

I'd rather not kill him. But if that's what you're worth.

PENELOPE

I'll bend when the bow bends

(...)

PENELOPE

My hope is like a little lamp on a black hill.

(...)

our bed is white and quiet. It's smooth with silence.(...) His shadow slides on my wall.

I feel his presence.⁹³²

Tutto il dialogo, a cui partecipa anche Eurycleia, allude ad una possibile morte di Odisseo, pensiero che incombe sulla mente della donna che non ha mai smesso di aspettarlo. L'ultima battuta riscatta l'incubo della possibile morte di Odisseo e tende nello sviluppo delle scene successive in cui Telemaco si reca da Nestore e poi a Sparta per cercare il padre. Il gruppo di scene pertanto agisce sulla dinamica assenza-presenza di Odisseo, intesa come opposizione tra vita e morte. Molto prima, nella seconda scena, si assiste all'incontro tra Telemaco e Atena, la quale nei panni di un Capitano Mentès indica al ragazzo il proprio cammino:

CAPTAIN MENTES

What's all feasting for ?

TELEMACHUS

What else? My mother's marriage and my father's wake.

EURYCLEIA

You've come of age. You know what you must undertake.

(...)

TELEMACHUS

MY father is lost. My faith has entered a cloud.⁹³³

Anche per Telemaco come per Euriclea il destino del re di Itaca è ormai segnato. La morte avvolge il suo ricordo lontano. Tuttavia come la speranza di Penelope espressa attraverso l'immagine della "lampada fioca"⁹³⁴, anche Atena.-Capitano Mentès riesce ad imporre la propria luce divina per indurre Telemaco alla partenza, verso i luoghi che furono teatro delle vicende paterne. Così, nella scena successiva Nestore ricorda a Telemaco le sfide di Odisseo:

NESTOR

he enraged the sea., your father Odysseus

FIRST ATTENDANT

The sea's a maw that devours.

NESTOR

A god who saves

TELEMACHUS

He saved you

(...)

The sea's ungovernable, is that what you mean?⁹³⁵

⁹³²*Ibid.* p. 56-58.

⁹³³*Ibid.* p. 32.

⁹³⁴Traduzione di Matteo Campagnoli, *ibid.* p. 57.

⁹³⁵*Ibid.* p. 62.

La rievocazione di Nestore e dei suoi aiutanti è completamente concentrata sulla sfida tra Odisseo e il mare .

NESTOR

I watched the snail's silver of his diminished sail.

FIRST ATTENDANT

He scorned the sea, that is the last irreverence.

(...)

SECOND ATTENDANT

He defied the sea, where no force can pitch its tents.

(...)

Through the world's pillars, the gate of human knowledge

(...)

The shame I feel for Odysseus , because I'm home.

TELEMACHUS

He would forgive you.⁹³⁶

Il ritmo delle battute scambiate da Nestore, i suoi aiutanti e le risposte di Telemaco aggiungono tensione al ricordo di Odisseo, la cui immagine sembra fondersi con l'elemento stesso del mare, e con esso proiettato a sconfinarsi oltre i limiti umani. Evocazione dantesca che regala alla figura di Odisseo connotazioni di morte, legata all'immagine di un anima persa che incute timore ma allo stesso attrae come riconosce, non privo di un senso di colpa, lo stesso Nestore.

Nella scena successiva Telemaco incontra Menelao e Elena, sempre accompagnato da Atena- Mentis. L'enfasi di Menelao è incentrata sulla casa e sulla sua stessa presenza accanto a una donna infedele, messa a confronto con quella di Odisseo in cui regna assente ma con una moglie fedele.

MENELAUS

Odysseus has spent ten years without coming home.

HELEN

Well, at least he's travelling.

MENELAUS

She's so bored. She misses Troy.⁹³⁷

Giocando con il doppio senso della battuta, che amplifica l'immagine negativa della donna, le parole di Menelao tuttavia evocano un Odisseo vivo:

TELEMACHUS

Do you think he's dead?

MENELAUS

Too smart. Too acquisitive.⁹³⁸,

trasmettendo così a Telemaco la verità sul destino del padre:

TELEMACHUS

My father is alive, alive. He's s lost. That's all.⁹³⁹

La visione è così intensa da produrre un'apparizione di Odisseo:

(...) ODYSSEUS *appears*(...) TELEMACHUS *rises, walks down to the morning beach*

TELEMACHUS

ECHO ME, ISLANDS! ODYS-SEUS! ODYSEE....

ECHO SEA, SEA, SEA,... ODYSEEEEE...

TELEMACHUS

⁹³⁶*Ibid.* pp. 68-70.

⁹³⁷*Ibid.* p. 78

⁹³⁸*Ibid.* p. 80.

⁹³⁹*Ibid.* p. 88.

I WANT TO SEE YOU FATHER

ECHO

FARTHER, FARTHER.....⁹⁴⁰

Il gioco di parole creato dalla manipolazione del nome attraverso l'eco, produce la confluenza dell'immagine dell'eroe nel mare; l'associazione tra la figura di Odisseo e il suo ambiente – il mare – è inoltre rafforzata dall'avverbio “farther”; la distanza percepita da Telemaco nei confronti del padre è amplificata dalla trasformazione della parola “father” nell'aggettivo “farther”; esso inoltre, si associa al viaggio di Odisseo, sempre “lontano” da casa, ma anche all'allungamento della vicenda che anticipa il ritrovamento del padre dopo il racconto delle sue avventure; l’“oltre” è infine anche il luogo in cui deve spingersi Telemaco per ritrovarlo: sé stesso e la sua identità.

In questo gioco di ombre modulato sulla morte e sulla vita di Odisseo e sulla ricerca di Telemaco, è possibile scoprire il rapporto tra il poeta-Walcott e il proprio padre.

Raramente Walcott parla direttamente del padre ma la sua figura incombe in diverse opere poetiche.

Prima di tutto in *Omeros*, dove il viaggio di Achille, nel punto di congiunzione tra Itaca e l'Africa, si traduce nell'incontro con il fantasma del padre, anticipazione del binomio viaggio-ricerca del padre realizzato da Telemaco:

(...) Achille saw the ghost
of his father's face shoot up at the end of the line.

Achille stared in pious horror at the bound canvas
and could not look away, or loosen its burial knots.
Then, for the first time, he asked himself who he was.⁹⁴¹

Anche l'immagine del padre di Achille si confonde con la lingua poetica (*line*) e con l'immagine immateriale dell'acqua. Come per Telemaco, la figura paterna appare offuscata in una visione priva di corporeità e sfuggente come può essere il materiale liquido. Nei versi di *Omeros*, inoltre, la visione del padre è associata alla “tela”, come se fissata nella memoria, nello stesso modo in cui l'immagine è resa immutabile e statica nel quadro. L'immagine paterna sfugge tra la precisione dell'iconografia e l'inconsistenza dell'acqua, come, successivamente in *Tiepolo's Hound*, all'inizio del poema, Walcott ricorda la passione del padre per la pittura e ritornando con la mente agli schizzi e alle copie che Warwick amava dipingere e disegnare, Walcott rafforza il legame tra l'eredità lasciatagli dal quell'uomo, perduto prematuramente, e la sua passione artistica:

Without ever knowing my father it seems to me now
(I thought I saw him pause in the parenthesis

of our stairs once), from the blank unfurrowed brow
of his self-portrait, that he embodied the tenderness

of water, his preferred medium, its English reticence
but also its fragile delight,(....)⁹⁴²

⁹⁴⁰*Ibid.* p. 90.

⁹⁴¹Derek Walcott *Omeros*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1990, p. 130.

⁹⁴²Derek Walcott *Tiepolo's Hound*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000, p. 12.

I versi di *Tiepolo's Hound* sembrano ripercorrere il cammino di Achille e Telemaco, alla ricerca di un padre perduto in un ricordo liquido e immateriale come l'acqua, ma anche percepito attraverso il quadro, che molto spesso, nel corso del poema, si trasforma nel mezzo per cercare e definire la propria identità. Parte di questa è infatti nell'Inghilterra di Shakespeare, dove il padre nacque (da cui anche il nome). Il legame con questa madrepatria, sempre ricercata nella lingua e nella poesia, è riconfermato nelle scene di *The Odyssey* che ricalcano la discesa di Odisseo negli inferi. Il mondo dell'Ade di Walcott è l' *underground* londinese. Terra del maligno e quindi incarnazione del diavolo – già a suo tempo trasfigurato nel trauma della colonizzazione in *Ti-jean and His Brothers*- la madrepatria paterna è anche il luogo dell'incontro con la madre. Nella stessa scena Tiresia profetizza il ritorno a Odisseo mentre ad Anticlea non sfugge la nostalgia del figlio. Rammentandogli l'importanza della casa e dei legami familiari, la madre rassicura il figlio sulla fedeltà della moglie:

ODYSSEUS

How many seas before my sail slides its mast?

TIRESIAS

More islands, more trials.

ODYSSEUS

And more years. I'm still hers?

ANTICLEA

There isn't a rick on your own coast more steadfast.

(...)

ODYSSEUS

And the others? Telemachus? And my old nurse?

ANTICLEA

Plough the sea's furrows to reach them, Odysseus. ⁹⁴³

Anticlea afferma il proprio ruolo di detentrica dei valori della famiglia e della propria terra d'origine. Così la madre di Walcott, Alix, nativa di Saint Maarten, impartiva quotidianamente i valori della cultura della terra paterna. Insegnante alla scuola metodista di St. Lucia e per i suoi figli Roderick e Derek, Alix fu la prima “influenza” letteraria del poeta. Shakespeare e la poesia inglese classica erano argomenti di lettura e apprendimento quotidiani, tanto che i ragazzi prima di dormire dovevano recitare versi o battute imparati a memoria durante il giorno. L'amore per la poesia e per il teatro nasce in Walcott come fede e come gestazione infantile impartita da una madre caraibica, la cui cultura era basata principalmente sulla tradizione classica coloniale: quella del padre. Da questo magma familiare di fedeltà assoluta all'arte e alla letteratura parte la “ricerca” di Walcott che nella forma artistica assume i contorni di una ricerca intima e familiare.

La *quest* di Walcott trova riflesso pertanto nell'ibridismo culturale rappresentato da un eroe, come Ulisse, poliedrico e in bilico tra la ricerca della stabilità dei rapporti familiari e quello di conoscenza.

La ricerca del padre confluisce in Walcott in quella della madre, e nel suo caso si traduce anche nella ricerca di una “madrepatria” inteso come luogo geografico ma anche culturale. L'isola a cui tende e ritorna sempre diventa – grazie alla sua opera – il luogo delle culture e il punto d'incontro di Europa, Africa e Caraibi. L'idea dell'appartenenza ad un luogo sfuma nel concetto di appartenere alla propria isola, ma anche a tutti i luoghi che ha osservato e descritto attraverso la sua poesia.

L'appartenenza ad un madre – come metafora della terra – e anche come tensione tra due “madri” come due luoghi diversi, è espressa dall'immagine del cerchio di gesso, parte del rituale voodoo.

⁹⁴³Derek Walcott, *Odissea*, op. cit. pp. 200,202.

Nell'opera di Brecht *Der Kauukasische Kreidekreis* un bambino è conteso tra due madri: quella biologica e quella adottiva che lo ha allevato e amato come un vero figlio. L'introduzione dell'immagine da parte di Walcott non è solo un ulteriore omaggio al teatro del drammaturgo tedesco (molto apprezzato come si sa dal poeta caraibico), ma anche lo sfruttamento di un'immagine comunicativa che rimanda ad un'opera teatrale la cui scelta è incentrata sulla scoperta della vera madre. L'episodio inserito nel rito voodoo a cui partecipa il prete Shango, spirito o divinità nella religione Yoruba, rende ancora più incisiva la contaminazione culturale e quindi il sincretismo della scena teatrale, oltre che rendersi un'effettiva metafora sulla scelta e definizione dell'appartenenza, in questo senso, culturale.

Altro aspetto tematico costruito da Walcott e riconducibile al suo vissuto artistico e personale riguarda la scena che precede l'incontro con Polifemo, dove Odisseo, discorrendo con il filosofo, scopre il regime del Ciclope:

ODYSSEUS

Can I see the Eye?

No, rather the Eye sees us.

EURYLOCHUS

The Eye's their shepherd, and the nation are his sheep?

PHILOSOPHER

Return to that age of heroes, Odysseus!

ODYSSEUS

I'd like to see the monster .

PHILOSOPHER

No.

ODYSSEUS

And the wall?

PHILOSOPHER

Erected to keep us in pens.

ODYSSEUS

So this city is nothing but a giant cave?

PHILOSOPHER

With History erased, there's just the present tense.

ODYSSEUS

I breach walls.

PHILOSOPHER

For a freedom that me dare not crave?

(Distant sound of a parade over the roofs of the city. Sings along)

Listen.

What to the eye is best, the greatest glory?

Dulce et decorum est – to die for a lie with zest -

Pro patria mori⁹⁴⁴

La presenza del filosofo come vittima del mondo dominato dall' "occhio" rappresenta la morte del sapere e la minaccia della mercificazione dell'arte, timore presente in Walcott a proposito dello sfruttamento del teatro e del Carnevale come prodotti fruibili dall'industria turistica. L'Occhio, in inglese EYE, diventa anche la trascrizione fonetica dell'inizio della frase nella variante linguistica utilizzata dai giamaicani rasta. Il termine "Eye", indicatore di una società repressiva e totalitaria, allude anche alla strumentalizzazione perpetrata dal mondo di Babilonia a cui si oppone la cultura Rastafari. Tale mondo repressivo determina la minaccia della distruzione del sapere filosofico. Il filosofo si

⁹⁴⁴*Ibid.* p. 144.

esprime laconicamente - poiché del tutto impotente - sul destino arido di una società in cui è soppressa la libertà dell'arte:

EURYLOCHUS

There us no art, no thetare, no circuses even?

PHILOSOPHER

This is the era of the grey colonels. Grey rain.

EURYLOCHUS

So one cold eye is all those Greeks know of heaven?

PHILOSOPHER

Their statues weep with grime over history's ruin.⁹⁴⁵

Il riferimento al verso delle Odi di Orazio, ripreso come titolo dalla famosa poesia di Wilfred Owen, composta durante la Grande Guerra, apre la discussione e la riflessione sulla minaccia del potere come falsa ideologia e falsi ideali patriottici. Il regime dittatoriale a cui allude Walcott non è solo quello della follia della storia umana, ma il subdolo potere dei media già profetizzato da Orwell in *1984*. È infatti l'occhio del Grande Fratello che penetra nella vita degli individui e in maniera più sottile nel linguaggio dell'arte attraverso la censura. La visione distopica orwelliana sfuma nel testo teatrale di Walcott come espressione del timore dell'autore dell'ingerenza del potere nell'arte e della superficialità del mondo politico verso quello intellettuale e artistico.

Per terminare questa breve analisi sui rapporti tematici dell'opera teatrale con l'arte e la vita dell'autore, giungiamo a Calypso. Come nel testo originale, l'avventura sull'isola di Calypso è omessa, non compare come scena diretta, ma come fatto narrato in flashback. Come scrive Citati, l'isola rappresenta - il centro per eccellenza:

Giungendo ad Ogiigia dopo avere ucciso il tempo, Ulisse è arrivato all' "ombelico del mare". Il centro non è il suo luogo: non è adatto alla sua natura di uomo che si volge da tutte le parti e viaggia dovunque. O, per meglio dire, egli conosce un solo centro: il letto di Itaca.⁹⁴⁶

Odisseo è caratterizzato dalla tensione verso Calypso e verso Itaca; tra il centro, l'idea dell'immortalità, il luogo ideale, e il luogo periferico, la sua casa. Come Omero annullò il centro, l'isola di Ogiigia nella narrazione, così Walcott lo sopprime in quanto ogni luogo diventa l'isola di Calypso. Ulisse ha infatti sconfitto il tempo, in quanto l'arte del suo racconto lo ha reso immortale. Così la poesia e il teatro di Walcott e, grazie ad essi, l'unione tra i mari- quello che circonda l'isola di Calypso e quello che avvolge l'isola in cui attende Penelope - si fondono negli esametri di Omero e in quelli di Walcott.

L'unione tra il mondo dell'universalizzazione, il centro di Calypso e il luogo periferico, Itaca, trasfigurata nell'isola caraibica e creolizzata già in *Omeros*, si concretizza come la fusione di due mondi e due tempi diversi. Il mondo delle comunità ataviche – identificate nel Mare Mediterraneo – confluisce nella poesia di Walcott in quello circondato dal mare dei Caraibi. Secondo la visione di Glissant, i due spazi hanno caratteristiche storiche e geografiche diverse che tuttavia trovano la loro unione in quello teatrale di Walcott:

...il mare dei Caraibi si differenzia dal Mediterraneo perché è un mare aperto, un mare che diffrange, mentre il Mediterraneo è un mare che concentra. Se le grandi civiltà e le grandi religioni monoteiste sono nate intorno al bacino del Mediterraneo, ciò è dovuto alla capacità di questo mare di orientare, anche se attraverso drammi, guerre o conflitti, il pensiero dell'uomo verso l'Uno e l'unità. Al contrario quello dei Caraibi è un mare che diffrange e favorisce l'emozione della diversità.⁹⁴⁷

⁹⁴⁵*Ibid.* p. 146.

⁹⁴⁶Pietro Citati, *La mente colorata*, op. cit., p. 129.

⁹⁴⁷Edouard Glissant, *Poetica del diverso*, op. cit., p. 13.

Il Mediterraneo – il mondo del centro e degli universalismi, secondo la visione di Glissant – entra nell'Itaca caraibica, vivificata attraverso lo spazio del teatro walcottiano, fondendo i due mondi in un caos-mondo, quello della Relazione, dove si annulla il centro e dove ogni luogo diventa lo spazio della comunicazione, inclusa quella del teatro.

4.2.4v La rappresentazione italiana

Il motivo che induce a considerare la rappresentazione di *The Odyssey* in Italia, nel 2005, deriva dalla volontà di mostrare come il teatro di Walcott può contenere una grande forza comunicativa anche in un paese in cui la lingua è diversa da quella inglese e soprattutto possa avere una grande ricezione di pubblico e critica in aree geografiche più distanti dal dibattito post-coloniale, in quanto meno coinvolte storicamente o per motivi più generici come l'interesse del pubblico o la ricerca accademica. La scelta deriva quindi dalla volontà di mostrare come questo teatro possa effettivamente superare molte barriere da quelle della lingua a quelle sociali e culturali.

Se il testo dell'opera apre la possibilità di relazionarsi a mondi culturali e geografici, lo spettacolo di Siracusa è concepito nella pratica come esperienza di scambio, incontro e relazione. Ciò è stato realizzato nelle prove effettuate ai Caraibi tra gli attori caraibici e italiani, con la traduzione di Matteo Campagnoli, pubblicata nell'edizione Crocetti nel 2006, e nella messa in scena plurilinguistica. Lo spettacolo è stato diretto da Derek Walcott, la musica è di Gene Lawrence, la produzione del CRT Artificio di Milano e del Festival del Teatro Classico di Merida, in collaborazione con il Teatro Espanol di Madrid, Elsinor di Barcellona, il Change Performing arts di Milano e il “Caserta Leuciana Festival”. Il multiculturalismo della produzione e della regia che spazia dai Caraibi all'Europa (Italia e Spagna) è riflesso nella messa in scena realizzata in tre lingue: inglese, italiano e spagnolo, ma anche dalla preparazione stessa della performance concepita come un viaggio dalle spiagge caraibiche alle terre europee toccate dal Mediterraneo.

Il primo workshop di prove inizia infatti nel gennaio del 2005 tra il 7 e il 25 a St. Lucia. Il gruppo di attori caraibici si incontra con quello italiano provando a “contaminare” le due lingue: italiano e inglese. In realtà, come ha spiegato Matteo Campagnoli in un'intervista, gli attori effettuavano le prove alternando le battute in inglese o in italiano a seconda della loro provenienza. Le prove hanno avuto luogo nell'atelier di Walcott, e all'aperto, sia sulla spiaggia che nel teatro all'aperto “Derek Walcott”. Come racconta l'interprete italiana di Penelope, Giovanna Bozzolo nel diario che ha realizzato in ricordo della produzione, le prove e il casting sono durate dal gennaio fino a giugno, realizzando diversi workshop nei Caraibi e casting sia a Milano che in Spagna.⁹⁴⁸ Con l'arrivo a Siracusa, la definizione del cast completo e con l'inserimento di Lucia Bosè nel giugno 2005, la compagnia itinerante ha iniziato le prove nella sala Randone a Siracusa, assieme ai musicisti. La recitazione, nelle prove, è effettuata nelle varie lingue e accanto alle battute – in questa fase – cominciano ad essere inseriti i testi musicali e le coreografie. Soltanto un mese dopo, nel luglio 2005, la compagnia inizia le prove nello spazio definitivo dello spettacolo, il castello Maniace di Siracusa, definendo la suddivisione delle scene e i costumi. Lo spettacolo in programma dal 12 al 17 luglio 2005 è inserito nel famoso Ortigia Festival di Siracusa, evento annuale che unisce diversi spettacoli di danza, musica recitazione. Ogni anno la città e suoi spazi più caratteristici ospitano diverse compagnie e i loro spettacoli, fondendo così lo spazio

⁹⁴⁸Giovanna Bozzolo, “The Odyssey. Un'epica tra Caraibi e Mediterraneo” in <http://www.giovanabozzolo.it/odyssey.htm>, visionato il 10/11/2008.

urbano-architettonico con quello delle rappresentazioni teatrali. Nel caso dell'*Odissea* di Walcott, la scelta del Castello di Maniace pare adattarsi allo spirito dell'intera performance. Il castello in realtà è una massiccia costruzione che sorge sulla punta estrema dell'isola di Ortigia. Costruita in epoca bizantina dal generale Giorgio Maniace, rappresenta il tipo di fortezza il cui scopo difensivo unisce la funzionalità architettonica a quella naturale. Infatti lo sperone roccioso che conclude sul mare Ortigia è stato spesso il luogo di costruzioni di fortificazioni che hanno sfruttato la posizione strategica. La struttura architettonica pare infatti compenetrarsi con il paesaggio marino; in questo modo l'impressione data dallo spettacolo di Walcott, fu quello di trovarsi a diretto contatto con il mare. Lo spettacolo della durata di tre ore, recitato in tre lingue con sottotitoli, viene replicato qualche settimana dopo a Salerno e in Agosto in Spagna in occasione del festival di Merida nel teatro greco.

La realizzazione dello spettacolo – considerandolo nella sua globalità, dalle prove iniziali nei Caraibi alla prima a Siracusa fino alle tre repliche italiane e spagnole – pare strutturarsi come un viaggio nei mari del globo terrestre. Dal Mare Caraibico, passando l'Atlantico, lo spettacolo di Walcott giunge a toccare il Mediterraneo. Quella del mare è quindi una presenza costante non solo nel testo, ma anche nello spettacolo: il rumore dell'infrangersi delle onde è quello che accompagna gli attori durante la performance così come accompagna sempre e in senso universale il viaggio di Ulisse.

Il viaggio dello spettacolo è quindi realizzato concretamente nei luoghi del mare di Ulisse e nelle lingue. Se il teatro di Walcott è stato descritto come luogo di rappresentazione di scontri/incontri culturali e linguistici in relazione ai personaggi e ai temi presentati e prodotti, ora lo spettacolo di Siracusa e quelli successivi concretizzano questa definizione. Le prove hanno rappresentato nello spazio naturale dell'isola l'incontro tra la recitazione istintiva e basata sull'improvvisazione di caraibici accanto a quella più rigorosa verso il testo degli italiani. La contaminazione linguistica si è tradotta in una “babele” di lingue udibili nello spettacolo quasi a volere rappresentare le lingue che l'instancabile Odisseo ascolta durante il suo continuo peregrinare. La messa in scena dell'*Odissea* è quindi un viaggio a trecentosessanta gradi non solo interno – nel testo come tema dell'opera stessa – ma è stato costruito e “vissuto” dalla compagnia come un viaggio. Lo spettatore accanto all'attore e al regista sente e percepisce l'unione di tutti questi luoghi, visibili nella scena attraverso gli attori provenienti da diverse nazioni, di lingue e culture differenti.

La realizzazione della messa in scena – in base a quanto rivelato direttamente dal traduttore e aiuto-regista Matteo Campagnoli – si è sviluppata dall'esperienza delle prove fino alla prima effettuata a Siracusa. All'inizio non c'era niente di definitivo, soltanto che, secondo l'idea di Walcott, lo spettacolo doveva essere realizzato in due lingue, inglese e italiano e nascere dalla collaborazione tra attori italiani e caraibici. La prima sessione di prove a St. Lucia – come già indicato - accosta le battute recitate in inglese e quelle in italiano senza pensare o considerare il fatto che gli attori non si comprendessero e che lo stesso Walcott non conoscesse la lingua italiana. Dal bilinguismo delle prove iniziali si è passati all'inserimento della lingua spagnola nata dall'esigenza di inserire attori provenienti dalla Spagna, in quanto la produzione ha successivamente inserito nel programma del Festival di Merida, la messa in scena di *The Odissey*. Come ha notato Campagnoli, se prima la situazione era complicata, ora con l'aggiunta dello spagnolo, l'atmosfera delle prove poteva definirsi caotica. Nonostante ciò, l'autore-regista, Walcott, si è dimostrato fedele al progetto dello spettacolo in diverse lingue. Così Penelope è stata interpretata da un'attrice italiana, Giovanna Bozzolo e Odisseo da un attore spagnolo, Antonio Valero. Il problema restava comunque giustificare questa scelta. L'idea di Walcott fu quella di concepire lo spettacolo come una “festa” carnevalesca dove i partecipanti travestiti con costumi di fine '700, inizio '800 ritrovandosi in una piantagione, iniziavano poi ad ascoltare una storia. Billy Blue

racconta le avventure di Odisseo e così facendo i partecipanti alla festa prendono il corpo dei personaggi del racconto di Billy Blue inscenando l'Odissea. Siamo nuovamente di fronte ad un teatro nel teatro, il cui scopo è quello – ma solo nella messa in scena – di rendere l'Odissea il racconto multilingue di un gruppo di “caraibici” che, in quanto tali, parlano diverse lingue. Il plurilinguismo dell'opera riflette quello della società caraibica e pertanto risulta “normale” che nella recita i partecipanti alla festa parlino lingue diverse. La cornice che il regista ha concepito per lo spettacolo risulta come giustificazione della scelta rappresentativa caratterizzata da questa polifonia linguistica. In questo senso la messa in scena armonizza l'incontro delle lingue come elemento riscontrabile nella società caraibica.

Da questo punto di vista lo spettacolo appare come un'ulteriore appropriazione del testo originale in una cornice completamente caraibica.

Il viaggio dello spettacolo in Italia è passato, ovviamente, anche attraverso la traduzione del testo, di cui si cita parte della nota del traduttore:

La traduzione di questa *pièce* è stata effettuata su richiesta di Derek Walcott per uno spettacolo che lui stesso ha diretto. La scelta di renderla in italiano cercando di rispettarne “il più possibile” gli elementi formali è stata presa di comune accordo con l'autore. Una scelta che per forza di cose – o meglio di rima – va spesso a scapito della fedeltà al senso letterale del testo.

Lavorare al fianco di Walcott durante le prove mi ha dato, tra le altre cose, la possibilità di riarrangiare o riscrivere parte dei versi originali con maggiore disinvoltura di quanto avrei forse potuto fare in assenza di un riscontro autorale e scenico. ⁹⁴⁹

La traduzione di Campagnoli produce infatti una nuova riscrittura, che, a sua volta, amplifica il personaggio di Odisseo nello spazio contemporaneo italiano. Tuttavia, secondo il traduttore, ciò riflette comunque la volontà walcottiana. Ciò che conta è il “racconto” che nasce sulla scena, racconto di uomo ibrido e poliedrico come Odisseo che si riflette nei suoi stessi racconti. Nel background dell'Odisseo di Walcott si avverte il folklore caraibico delle storie di Anansi, direttamente menzionate dalla battuta di Eurycleia. ⁹⁵⁰

Il teatro di Walcott diventa quindi – anche grazie alla rappresentazione italiana -- lo spazio del racconto in cui si rinnovano le culture del mondo e in cui si definisce la storia universale dell'umanità. Billy Blue racconta la storia di Ulisse, il quale a sua volta racconta le sue avventure; così Eurycleia si dichiara narratrice delle favole raccontate a Telemaco e al padre. L'anima della scena è il racconto che narra la storia di molti popoli, attraverso i secoli e i luoghi geografici. Infatti, il racconto nel teatro ha spesso la funzione di rappresentare la “storia”:

The story-teller relayed the community's history, often in verse form, as an entertainment or educational device. ⁹⁵¹

L'unione delle lingue, dei luoghi e la fusione delle storie degli uomini, sono sancite dallo spazio magico di un teatro in continuo movimento, come riflesso di un mare immutabile. Per questo motivo, l'autore (per questa produzione assieme al suo traduttore) ha avvertito il bisogno di creare una chiusura poetica sul mare, simbolo della storia rimossa e cancellata, ma anche possessore di babele di lingue che uniscono popoli e culture. Così recita il Mediterraneo:

(...)

The lilac- streaked cobalt of the Mediterranean,
Mother of the squid and the shell and the sea-scarab

⁹⁴⁹Matteo Campagnoli “Nota alla traduzione” in *Odissea. Una versione teatrale*, op. cit. p. 385.

⁹⁵⁰Cfr. nota 929.

⁹⁵¹Helen Gilbert, Joanne Tompkins, *Post-Colonial Drama*, op. cit. p. 126.

and the undulant languages of her coves,
Of the dreadlocks of the octopus, the Gorgon, The Hydra,
where the open mouths of her bays pronounce
The Mediterranean languages, from Syracuse
To the gates of Hercules. (...) ⁹⁵²

4.3 Gli spazi della memoria

*Memory that yearns to join the centre, a limb remembering the body from which it has been severed,
like those bamboo thighs of the god. (DEREK WALCOTT)*⁹⁵³

Prima di affrontare l'analisi delle singole opere considerate in quest'ultima parte del capitolo, parrebbe opportuno riflettere sul rapporto tra teatro e rappresentazione della memoria, ed elaborare una definizione del concetto di memoria. Partendo da quest'ultimo riferimento è possibile distinguere tra memoria personale e sociale. Nell'opera *Remembrance* il concetto del ricordo è interiore e riflette quello dell'autore come omaggio alla professione della propria madre, ma anche quello – molto articolato - del protagonista. Tuttavia, la linea di demarcazione tra storia personale e collettiva non è mai tracciata in senso netto e definitivo; accanto alla propria storia personale, Jordan, il protagonista, evoca le ragioni del suo dramma interiore, tra cui la perdita del figlio negli scontri del Black Power che hanno insanguinato le strade di Trinidad e Tobago negli anni '70. Così in *Walker* e *Ghost Dance* il recupero del passato individuale coincide con quello di tutti coloro che hanno subito l'aggressione coloniale. In queste due ultime opere, infatti, lo spazio rappresentato non è più quello caraibico, bensì quello americano. L'interesse dell'autore si sposta alla storia americana e a come i drammi collettivi agiscono sull'interiorità di personaggi con diverse origini e quindi diverse memorie. I luoghi della memoria coincidono pertanto, per Walcott, con diversi momenti del ricordo sia in riferimento alla sua vita personale, e alla storia dei Caraibi, sia in riferimento alla memoria delle diverse comunità di immigrati e minoranze che hanno vissuto negli Stati Uniti, luogo importante anche della sua "storia". L'approccio analitico esordirà con la prima opera (in senso cronologico), *Remembrance*, verificando il complesso rapporto tra ricordo personale e storia dei Caraibi, e cercando di capire come l'autore sia riuscito a rappresentarlo nello spazio del teatro. Successivamente l'analisi si sposterà all'opera *Ghost Dance*, rievocazione della vicenda di Toro Seduto vissuta e rappresentata attraverso la prospettiva di un personaggio femminile, e figura storica, Catherine Weldon; infine *Walker* chiuderà questa "odissea" attraverso le opere di teatro di Walcott, per scoprire attraverso la vicenda di David Walker parte della memoria collettiva di una nazione, quella americana, patria per metà di Walcott.

Riflettere sulla memoria nello spazio della messa in scena significa, da un lato, donare la possibilità di rivedere il passato attraverso nuovi "attori" e, dall'altro, sviluppare ulteriori prospettive nell'ambito della teorie postcoloniale. La memoria come costruzione della storia si intreccia con la costruzione dell'identità culturale e, di conseguenza, con la riabilitazione delle figure che, seppure mai considerate, hanno effettivamente partecipato ai processi storici. Nella prospettiva postcoloniale il processo mnemonico si definisce come momento centrale in quanto permette la costruzione e/o la de-costruzione dei processi storici.

⁹⁵²Derek Walcott, *Odissea*, op. cit. p. 362.

⁹⁵³Derek Walcott "Fragments of Epic memory", op. cit.

Come si intuisce da quanto scrivono Vita Fortunati, Gilberta Golinelli e Rita Monticelli nell'introduzione del volume *Studi di genere e memoria culturale*, il processo mnemonico è traducibile nel linguaggio teatrale:

Gli atti della memoria sono performativi i cui attori principali sono non solo chi ricorda, ma anche chi ascolta, chi testimonia e chi sa ascoltare la testimonianza. (...) Il ricordare implica dare forma e significato a frammenti isolati e il più delle volte sconnessi dalla mente che ricorda. Centrale nella concezione della memoria come atto performativo è l'identificazione empatica (Gubar 2002:249), tra chi racconta l'evento traumatico e l'ascoltatore/ascoltatrice.⁹⁵⁴

Il fatto che la “rappresentabilità” della memoria si realizzi in un contesto comunicativo, definisce il mezzo teatrale come idoneo e adattabile alla ricostruzione e articolazione della memoria stessa. Il teatro di Walcott soddisfa tale esigenza, e, contemporaneamente, acutizza la percezione delle questioni postcoloniali. Da questa prospettiva, Walcott cerca (esplorando sia il rapporto tra personaggio e memoria personale, sia quello tra singolo e memoria sociale) di modificare la consapevolezza verso il passato, ma anche verso il presente e il futuro. Il ricordo e la rappresentazione di esso sul palcoscenico si trasformano in elementi funzionali, non solo per riflettere sui ruoli storici, ma anche per rivedere le relazioni attuali e future. La memoria attiva quindi un nuovo processo di percezione perché, come scrive Rita Monticelli:

(...) può avere una funzione utopica in quanto il passato serve come punto di partenza di decostruzione del presente e come esplorazione, per il futuro, di possibilità alternative traducibili in azioni concrete. La memoria può avere così il potere non solo di lenire, ma anche di ricostruire e di indurre un cambiamento.⁹⁵⁵

Come cercheremo di mostrare, l'intento di Derek Walcott si concentra in questa ipotesi di cambiamento, inteso come momento di presa di coscienza per Albert Perez Jordan, ma anche come nuova modalità percettiva della storia e come possibilità di scrivere “storie diverse”, nate dall'incontro di culture, in riferimento a *The Ghost Dance* e *Walker*. Tuttavia, come puntualizza Rita Monticelli, esiste un'intensa dinamica tra la memoria personale e sociale, tale da renderle materia fluida in senso temporale e spaziale:

La memoria non è uno “storage”, archivio, ma un processo interattivo tra memorie, sempre in movimento: una reinterpretazione della memoria come critica (che si interroga su se stessa verso il futuro,) come orizzonte tra la materialità del presente, il passato come spazio continuamente da ripensare, e il futuro come tensione, un progetto complesso ed eterogeneo.⁹⁵⁶

L'accento dato all'eterogeneità e allo stato in progress delle relazioni mnemoniche si rapporta al contesto performativo di Walcott, in cui anche nella rievocazione del passato interagiscono molteplici fattori legati alle vicende personali, a loro volta intrecciati con il background storico, definito da incontri di culture plurimi e ibridi.

I luoghi della memoria del teatro di Walcott diventano quindi – nella rappresentazione teatrale – tutti i luoghi appartenenti ai suoi ricordi ma anche quelli delle storie di uomini che hanno lottato per ciò in cui credevano fermamente. Come apparso, il rapporto tra memoria storica e personale è forte. Non esiste

⁹⁵⁴Vita Fortunati, Gilberta Golinelli, Rita Monticelli (a cura di), *Studi di genere e memoria culturale, Women and Cultural Memory*, Clueb, Bologna, 2004, p. 14.

⁹⁵⁵Rita Monticelli “Utopie, teorie critiche e “contromemorie” dei *women's studies* e degli studi di genere” in *Studi di genere e memoria culturale, op. cit.* p. 104.

⁹⁵⁶*Ibid.* p. 106.

un piano mnemonico individuale distaccato da quello della storia, così, infatti, osserva Elena Agazzi in “Memoria culturale”:

Tra gli impegni dello studioso della memoria culturale Jan Assmann, si trova anche quello di osservare i fenomeni di trasformazione dei ricordi individuali lungo l'asse della storia, come riflesso del mutamento generazionale. In altre parole le *Erinnerungen* personali “non esistono solo in un particolare *milieu* sociale, bensì anche in uno specifico orizzonte di tempo.”⁹⁵⁷

Ciò si rivelerà cruciale per Albert Perez Jordan, protagonista del testo *Remembrance*, dove il ricordo della morte del figlio, oltre a scatenare una serie di associazioni di altri ricordi personali, agisce come leitmotiv dello scontro generazionale tra Albert e il figlio sopravvissuto, e come elemento mnemonico della storia di Trinidad. In quest'opera si evidenzierà anche il rapporto tra il potere della scrittura e la memoria, come attività necessaria alla creazione di un “principio di conservazione e dell'accumulo dei dati”⁹⁵⁸ delle “storie” passate.

Nelle altre due opere la focalizzazione si concentra sulla rievocazione della memoria storica, come tentativo di abbracciare una prospettiva del passato dalla parte dei subalterni. L'intento è ovviamente quello di non dimenticare la verità storica del marginale e/o subalterno, allo scopo di non impedire che nuove visioni possano emergere anche laddove la visione storiografica ufficiale tace. A questo proposito è utile citare di nuovo le parole di Rita Monticelli, la quale individua la necessità di attivare una nuova memoria storica allo scopo di definire meglio la comprensione della contemporaneità:

Se è vero che la connessione tra memoria ed emancipazione, oblio-perdita e ricostruzione è un altro tropo comune della cultura occidentale, nelle distopie critiche la memoria aiuta a interrompere i discorsi storici egemonici, le narrative del potere, “the master narratives” che hanno contribuito a cancellare la memoria storica a tal punto che è quasi impossibile vedere che ciò che sta succedendo intorno a noi non è sempre stato così o che, potrebbe anche non essere così (Moylan 2000:26).⁹⁵⁹

E' un'altra occasione che permette al teatro di Walcott di appropriarsi di spazi che sconfinano nelle culture e nei territori della storia e dell'esistenza umana. Ancora una volta, il poeta abbatte barriere e strutture per abbracciare in un unico sguardo, tutta la cultura e tutta la storia che – come scrisse in “The Muse of History” - porta dentro di sé.

Nelle tre opere la rievocazione del passato avviene secondo modalità diverse: nella prima il personaggio è intervistato da un giornalista della stampa locale che registra ciò che Jordan “racconta” e quanto egli stesso come scrittore ha rielaborato in due opere autobiografiche. In questo senso il ricordo sfuma tra esperienza personale e fantasia, tanto che è difficile distinguere tra ciò che è effettivamente accaduto al personaggio e ciò che inventa. In *Ghost Dance* l'autore rievoca un fatto realmente accaduto (come già in altre occasioni, basti pensare alla trilogia delle opere sulla rivoluzione di Haiti) manipolando gli episodi a fini artistici; in fine la vicenda di Walker è utilizzata come specchio dei drammi degli immigrati irlandesi e della popolazione afroamericana. Considerando queste diverse scelte di rappresentare la memoria, Walcott dimostra di possedere molteplici mezzi espressivi e flessibilità in campo teatrale. Il sincretismo è riconfermato dalle diverse scelte rappresentative, dalle connessioni intertestuali sia letterarie che storiche, dall'inserimento di diversi codici comunicativi, soprattutto in *Walker*, sempre finalizzati allo sviluppo della vicenda e delle tematiche ad essa collegate. La rappresentazione della storia e della memoria nel teatro di Walcott non è un fatto nuovo: si possono

⁹⁵⁷Elena Agazzi “Memoria culturale” in Michele Cometa *Dizionario degli studi culturali*, op. cit. pp. 254-261. P. 255.

⁹⁵⁸*Ibid.* p. 255.

⁹⁵⁹R. Monticelli, *Studi di genere e memoria culturale*, op. cit. p. 103.

citare infatti le prime opere analizzate, in particolare *Drums and Colours*, dove non poteva sfuggire l'interesse dell'autore nel dare voce ai personaggi per la rappresentazione delle vicende storiche in base a una visione più mitica che cronologica. Storia personale e collettiva sono centrali anche in *The Last Carnival*, in particolare ricordando il rapporto tra Agatha e il proprio passato e la diversa percezione dell'ex-colonizzatore nella piantagione dei "ricchi" caraibici creoli De La Fontaine. Sempre nella stessa opera non mancano gli ampi riferimenti alla storia travagliata delle isole a proposito del movimento Black Power, così come per *O' Babylon* non si può certo affermare che l'opera esuli da un chiaro riferimento alla storia della Giamaica, come l'arrivo di Selassie. Il contesto storico è quindi spesso un dato importante, come condizione di uno sviluppo tematico o come elemento significativo di riflessione e di costruzione dell'impianto testuale e della relativa messa in scena. Tuttavia, cercando per quanto possibile un filo conduttore nell'analisi, è stato possibile intravedere questo comune denominatore in queste ultime opere. Così come l'ultimo "long poem" di Walcott pare viaggiare in molti spazi del ricordo dell'autore, così anche questo lungo percorso nelle opere teatrali potrebbe chiudersi con il ricordo anche in riferimento a tutte le altre opere di cui – anche se mai in maniera esaustiva - si è già discusso.

Perché quindi rappresentare la memoria a teatro? Qual'è lo scopo?

La prima considerazione che si rende necessaria riguarda la struttura drammatica e la sua caratteristica di comunicazione deittica. In base a quanto ha analizzato Peter Szondi in *Teoria del Dramma Moderno*, la struttura del testo drammatico si modifica radicalmente attraverso le opere di autori che permettono la percezione e la rappresentazione del passato. Szondi analizza le opere di grandi autori teatrali tra cui Checov, Ibsen, Strindberg, Meterlink e Hauptmann definendo la trasformazione introdotta dal tema della memoria sulla forma del testo di teatro. Secondo Szondi le opere teatrali degli autori citati conducono ad una crisi che coinvolge le modalità della rappresentazione e quindi della stesura del testo di teatro.

La responsabilità della crisi, che verso la fine del secolo, colpì il dramma come forma letteraria dell'accadere (1) presente (2) e intersoggettivo (3) ricade sul processo di trasformazione tematica che sostituisce i membri di questa triade coi concetti opposti e correlativi. In Ibsen, invece del presente, domina il passato. (...) Nei drammi di Čechov la vita attiva del presente lascia il posto alla vita del sogno nel ricordo e nell'utopia(...) nelle opere di Strindberg il rapporto intersoggettivo è soppresso (...) *il drame statique* di Meterlink rinuncia all'azione(...) La drammaturgia sociale di Hauptmann, infine descrive la vita interumana come è determinata da fattori extraumani: dalle circostanze politico-economiche.⁹⁶⁰

Ciò che colpisce, avendo già ampiamente analizzato un teatro che nasce dalla contaminazione culturale e si apre sulla sperimentazione ad ampio raggio, è la percezione del cambiamento come crisi e non come evoluzione della forma drammatica. Szondi infatti afferma che l'introduzione del passato nel teatro è di per sé negazione della forma drammatica in quanto stabilita sul presente e sull'intersoggettività.

Szondi individua sia nella ricostruzione teatrale della memoria collettiva – storia e condizione sociale – sia in quella legata al ricordo personale, una contraddizione fondamentale che difficilmente trova soluzioni soddisfacenti anche negli autori contemporanei. Il teatro epico di Brecht, ad esempio, diventa una rinuncia alla forma drammatica, per giungere alla considerazione che il personaggio di Arthur Miller in *Death of a Salesman*, Loman produce una continua costruzione del ricordo sulla scena, annullando sé e gli altri personaggi come *dramatis personae*. Oltre a ciò l'irruzione del passato sulla

⁹⁶⁰Peter Szondi *Teorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1956, trad. italiana *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi 1962, p. 60.

scena attraverso il personaggio decostruisce il dramma in quanto sono azzerate “le tre unità drammatiche ...nel senso più radicale”⁹⁶¹.

La perplessità che deriva dalla lettura delle considerazioni di Szondi nasce dalla sua volontà di negare un teatro che ammetta forme di cambiamento, proprio in relazione a quanto esposto in questa tesi. Il teatro è cambiamento e Walcott -- ma non solo, prima di lui tutti gli autori citati da Szondi -- lo ha dimostrato con le sue opere. Si tratta tuttavia di una percezione diversa che prevede un'opposizione netta e distinta tra ciò che si suppone appartenente alla tradizione e ciò che è nuovo. Scrive infatti Szondi nella nota conclusiva:

Ma l'evoluzione storica del rapporto di soggetto e oggetto ha reso problematica, con la forma drammatica, la tradizione stessa. Un'epoca per cui l'originalità è tutto, non conosce, al posto della tradizione, che la copia. Perché un nuovo stile ridiventi possibile bisognerebbe quindi risolvere, non solo la crisi della forma drammatica, ma anche quella della tradizione come tale.⁹⁶²

Riflettendo sulle parole di Szondi, (pur ammettendo che si riferiscono ad un testo del 1957, pertanto i concetti esposti possono apparire, in questo contesto, piuttosto scontati), che riconducono ad una delle problematiche critiche che hanno coinvolto l'opera e il teatro di Walcott, già ampiamente discusse, come il rapporto tra tradizione e imitazione, è possibile percepire nello studioso la rigidità legata alla definizione di una forma drammatica che non ammette modifiche. Sappiamo, tuttavia, che in campo teatrale il cambiamento teorico si è reso necessario alla luce delle nuove opere, come ha evidenziato Pavis parlando proprio di Walcott. L'introduzione della memoria – lo riconosce anche Szondi – è legato ad una crisi globale che si riflette nella letteratura e che porta ad evoluzioni costanti fino ad un teatro come quello caraibico di Walcott, che mira a superare anche la dicotomia tradizione-imitazione attraverso, come scrive proprio Szondi, la ri-scrittura dei testi tradizionali e quindi la costruzione di diverse percezioni e modi di “studiare” i testi “canonici”. Il teatro di Walcott è un teatro anche della crisi e del trauma della colonizzazione e pertanto – come gli altri grandi autori portati come esempio di cambiamento da Szondi – produce un radicale mutamento nella forma del testo teatrale, anche grazie al teatro della memoria.

A proposito dell’“uso” della memoria come momento rappresentativo nel teatro, è infatti possibile anche tenere conto di quanto ha scritto il filosofo Henri Bergson in *Matière et mémoire*, del 1939. La visione filosofica di Bergson prevede la centralità del “corpo”, come agente attivo nella rievocazione di determinate immagini e quindi nella selezione dei ricordi. Bergson, distinguendo tra percezione e attività cerebrale, cerca di annullare l'opposizione tra anima e corpo nella rievocazione delle immagini che compongono la realtà universale nei suoi spazi temporali. La memoria è il risultato di una scelta della coscienza che tende a mantenere le immagini del passato nel presente. E' vero che l'immagine è “materia” e la coscienza “spirito” secondo la distinzione di Bergson, ma è anche vero che il corpo agisce come tramite tra spirito e materia presupponendo l'esistenza di un'azione celebrale che seleziona l'immagine da ricordare. Bergson individua la capacità del corpo come “agente” nella ricostruzione della memoria come selezioni di immagini. L'importanza data al corpo e all'azione fisica del movimento responsabile della rielaborazione mnemonica è già di per sé quanto avviene materialmente nel teatro, luogo in cui la rivitalizzazione del passato avviene tramite il corpo dell'attore e l'immagine costruita da esso e dall'intera rappresentazione scenica:

⁹⁶¹ *Ibid.* p. 132.

⁹⁶² *Ibid.* p. 134.

Arrêtons-nous sur ce dernier point. Voici les images extérieures, puis mon corps, puis enfin les modifications apportées par mon corps aux images environnantes. Je vois bien comment les images extérieures influent sur l'images que j'appelle mon corps: elles lui transmettent du mouvement. Et je vois aussi comment ce corps influe les images extérieures: il leur restitue du mouvement⁹⁶³.

La memoria è pertanto creata da un movimento presupposto tra il corpo in relazione con altre immagini esterne. L'interdipendenza tra l'immagine corporea e l'immagine del mondo esterno rilevata da Bergson, giustifica la scelta artistica di rappresentare la “memoria” attraverso il linguaggio scenico del corpo e le immagini – intese come scene – da esso creato. La memoria è quindi – in parte azione – creata dal corpo. Nell'intento di trovare una relazione tra la visione materialistica e quella idealista, Bergson ha cercato di analizzare gli aspetti “corporei” della memoria, legata ai meccanismi percettivi cerebrali. In questo senso la “fisicità” dell'azione di ricostruzione del passato è affidato al corpo in senso puramente biologico e spaziale. Tuttavia il corpo prevede una “selezione” di immagini da rievocare, e tale scelta non è sempre attribuibile a funzioni puramente fisiche, bensì psichiche. Da questo punto di vista il filosofo non annulla affatto l'elemento psichico e “spirituale”: infatti le modalità percettive e di selezioni delle immagini mnemoniche variano in base al grado di “difficoltà” data alla percezione, proprio come può avvenire in una rappresentazione teatrale.

Fût-il doué d'une intelligence surhumaine, eût-il la clef de la psychophysiologie, il ne serait éclairé sur ce qui passe dans la conscience correspondante que tout juste autant le serions sur une pièce de théâtre par les allées et venue des acteurs sur la scène.

Selon la nature de la pièce qui se joue, les mouvements des acteurs en disent plus ou moins long: presque tout, s'il s'agit d'une pantomime; presque rien, si c'est une fine comédie: ainsi notre état cérébral contient plus ou moins de notre état mental, selon que nous tendons à extérioriser notre vie psychologique en action ou à l'intérioriser en connaissance pure⁹⁶⁴.

Pur distinguendo tra azione virtuale e reale e le conseguenze sulla psiche umana, significativo è in Bergson l'importanza data all'aspetto materiale e corporeo dell'azione della memoria, oltre a quello spirituale. L'incontro tra anima e corpo si congiunge con l'intento di Walcott di creare un “immagine” mentale del personaggio, che deriva naturalmente dalla selezione della sua coscienza e che, in termini bergsoniani, è prodotta dalla materialità del suo corpo.

Il corpo dell'attore, nel teatro della memoria, potrebbe incarnare la fusione tra l'idealismo e il materialismo, tra la materia e lo spirito come vuole Bergson: la sua presenza fisica rappresenta l'attività fisiologica e cerebrale che, in base ai meccanismi individuati dal filosofo, attivano scelte e selezioni sulle immagini ricordate. Nelle opere di Walcott il passato emerge come potente presente, l'“immagine” acquista una sua materialità, ma solo per il personaggio che lo rivive, come ad esempio in *Remembrance*, la cui azione coincide con lo sviluppo dell'intera vicenda. Nelle restanti due opere, calate nel passato storico, ma anche riecheggianti di ricordi dei vari personaggi, è la memoria dell'autore che emerge come atto di volontà di ricordare e fare ricordare le storie sommerse, vittime dell'oblio universale.

⁹⁶³Henri Bergson *Matière et mémoire*, Les Presses universitaires de France, 1965, p. 14.

⁹⁶⁴*Ibid.* p. 8.

4.3.1 Remembrance

In base a quanto esposto sopra l'opera che ci si accinge ad analizzare deve essere considerata nella prospettiva del ricordo e della rievocazione del passato del personaggio principale Albert Perez Jordan. La scena iniziale, nel prologo, lo ritrae seduto nello studio in casa propria mentre un giovane giornalista si prepara ad intervistarlo. La battuta iniziale, in “media res”, definisce inequivocabilmente il tema:

INTERVIEWER

Is Remembrance Day today, Mr. Jordan, seven years after the revolution to which you lost a son, and tomorrow there will be marching in the streets of Port of Spain, and the marchers will stand with red flags for one commemorative minute outside this house...

JORDAN

Whose windows will be closed Wait. You going to leave in the sound of the clock?⁹⁶⁵

La frase del giornalista crea un'immediata relazione tra la commemorazione pubblica delle violenze in cui perse la vita il figlio di Jordan e la rievocazione del suo passato. La risposta di Jordan è tuttavia significativa in quanto, con il riferimento alla chiusura della casa, il personaggio tende a limitare il campo della memoria. Lo spazio ristretto della casa, la chiusura verso ciò che sta succedendo *fuori*, possono essere intesi come la volontà di dimenticare la Storia, che assieme alla realtà sociale, non possono più – ormai dopo la tragedia- irrompere nel presente e nella casa di Jordan. Non sarà così. Come si vedrà, la presenza del ricordo del figlio perso resta una costante nella mente dell'uomo e nello sviluppo dei rapporti tra i diversi personaggi. Il centro spaziale della vicenda resta tuttavia circoscritto all'ambiente domestico, simbolo concreto del luogo della memoria personale di Jordan. Questa osservazione non deve indurre a pensare, tuttavia, che il rapporto tra il ricordo e il personaggio sia dato come statico. Nonostante la presenza fissa e immutabile dello spazio materiale della casa, in riferimento a quanto discusso precedentemente, la memoria di Jordan si configura come fluida ed eterogenea. Citando il titolo del libro di Antonella Tarpino⁹⁶⁶, parrebbe lecito definire una “geografia della memoria” che si dipana dall'ambiente domestico del personaggio per visualizzarsi in tempi e luoghi diversi attraverso la narrazione. Come scrive Alessandro Portelli, nella recensione al volume di Tarpino, la casa si configura come la concentrazione mentale dei ricordi e degli affetti:

E anche se le memorie possono apparire “imprigionate” negli oggetti o “congelate nelle pietre di antichi quartieri”, in realtà penso che certe volte succeda il contrario, cioè che siano gli oggetti ad essere avvolti dal lavoro della memoria che continuamente ne cambia il senso e la percezione⁹⁶⁷

Da questo punto di vista l'ambiente domestico di Jordan si modifica, diventando il luogo “altro” in cui si avvicinano figure in molteplici luoghi e momenti. Nello spazio della rappresentazione-memoria la casa si trasforma, annulla la propria materialità e staticità per adattarsi alla sostanza immateriale dei ricordi di Jordan. Già all'inizio dell'opera, nel prologo, l'azione è incentrata sul ricordo, rafforzata dalla figura di Jordan, seduto di fronte al giornalista, paragonata a quella di un viaggiatore nel tempo e nello spazio:

⁹⁶⁵Derek Walcott *Remembrance in Remembrance and Pantomime*, op. cit. p. 5.

⁹⁶⁶A. Tarpino *Geografie della memoria*, Einaudi, Torino, 2008.

⁹⁶⁷A. Portelli “La materia del ricordo. Nella polvere rimossa della nostalgia” ne *Il Manifesto*, 30 gennaio 2009, in <http://www.ucei.it/giornodellamemoria/manifesto.30pdf>. Visionato il 2 febbraio 2009.

JORDAN

Is like one of them launching at Cape Caneveral. Boy, I sitting here feeling like a spaceman, except I taking a journey through time.⁹⁶⁸

In difficoltà con la registrazione, che deve effettuare il giornalista per l'intervista, Jordan cammina nervosamente nella stanza, spiegando l'antefatto. L'intervista coincide con l'opera teatrale la quale a sua volta coincide con la rappresentazione della vita di Jordan. Il prologo, dal punto di vista della comunicazione teatrale, ha infatti questa doppia funzione: di presentare Jordan, la sua identità, le ragioni per le quali sta per essere intervistato e, allo stesso tempo, dare informazioni importanti al pubblico, allo scopo di permettere di capire i motivi dei ricordi del personaggio centrale. Nel suo breve monologo iniziale Jordan riporta il dialogo con l'editore della rivista su cui sarà pubblicato l'articolo e, in tal modo, produce diverse informazioni sul suo rapporto con Ezra Pilgrim, sulle sue inclinazioni e sulla sua professione:

JORDAN

(...) talk out what? I said. And he said, The story of your life, and I said, My life is nothig, Ezra, I have been a damn fool, and he said, Nobody's life is nothing, especially yours, and besides, I said, I cannot write prose, Ezra, I am a poet, and he said Everybody's eyes does dim a little as they get old, but as your eyes grow dim so your memories brighten, and if you can't write prose, at least your could talk it, and told him, You got that from Molière, because I was a schholmaster, you know (...) (long pause) I was a schoolmaster. I was for a while Acting Principal of Belemont Intermediate. They never appointed me. (...) Who taught the wrong things⁹⁶⁹

E' necessario notare due elementi cruciali nelle parole di Jordan: il primo è relativo alla ricostruzione del ricordo attraverso il racconto orale; il secondo è circoscritto nella percezione del passato come momento di riflessione sulla propria identità. La ripetizione della frase "I was a schoolmaster" enfatizza l'importanza data a questo momento della vita trascorsa di Jordan. Attraverso brevi battute Jordan racconta della sua attività, della mancata nomina a preside della scuola e della sua metodologia didattica. Trasformandosi in sé stesso da giovane, Jordan legge una poesia di Thomas Gray, rievocando l'atmosfera della classe, le voci dei ragazzi, e la sua rabbia provocata dai commenti dei giovani sulla razza:

VOICES OFF

(...)

Jordan is a honky-donkey white nigger man !

JORDAN

Put out you hand boy!

I say put out your hand!

Come anticipato, il ricordo di Jordan si struttura tra racconto orale e scritto: egli è lo scrittore – come si spiegherà a breve – ma anche *oral storyteller* della sua vita e del suo passato di artista. Jordan agisce quindi come una "fonte orale" attiva nella ricostruzione della sua memoria, ma anche di quella sociale. Come si è detto a proposito dell'interazione tra i livello mnemonico personale e collettivo, la storia di Jordan permette una diversa percezione della Storia. In tal senso egli rappresenta – particolarmente attraverso la registrazione e lo scambio con l'intervistatore – una fonte storica orale. L'interazione tra Jordan e il giornalista rafforza il rapporto tra storia e narrazione, conferendo alla rappresentazione teatrale la funzione di elaborare una nuova metodologia d'indagine storiografica (ulteriore e aggiuntiva

⁹⁶⁸*Ibid.* p. 6.

⁹⁶⁹*Ibid.* p. 7.

a *Drums and Colours*). Derek Walcott, attraverso il personaggio di Albert Perez riesce, ancora una volta, a realizzare una diversa percezione della storia, a visualizzare e a fare visualizzare sulla scena la percezione del ricordo, ma soprattutto a rendere “artistico” il racconto storico. Scrive Alessandro Portelli:

(...) la storia orale è un'arte, oltre che dell'ascolto e della relazione: la relazione fra persone intervistate e persone che intervistano (dialogo); la relazione tra il presente di cui si parla e il passato di cui si parla (memoria); la relazione fra il pubblico e il privato, l'autobiografia e la storia; la relazione fra oralità (della fonte) e scrittura (dello storico).⁹⁷⁰

Colpiscono non solo l'accento posto sull'accostamento tra storia e arte, ma anche sul processo storico come rievocazione relazionale, entrambi chiari intenti del teatro walcottiano.

Dopo il racconto orale di Jordan, il ritorno alla dimensione temporale “attuale” è provocata dalla successiva battuta del giornalista, che focalizza sull'attività di scrittore di Jordan e sul rapporto tra arte e vita. I due racconti più famosi dell'ex insegnante sono autobiografici “Barley and the Roof” e “My War Effort”. La domanda del giovane intervistatore ha lo scopo di indagare sul rapporto tra esperienza e creatività, a cui Jordan risponde:

JORDAN

(...) it is fiction. I always added a little truth to my stories. Pepper sauce on the meat.⁹⁷¹

La rievocazione del primo racconto coincide con i ricordi del personaggio. La creatività si fonde con la memoria mentre la scena si trasforma preparandosi alla rappresentazione di questo momento della vita di Jordan: il giornalista si ritira mentre Jordan illuminato sul palcoscenico, tiene in mano una copia del manoscritto; dopo una citazione da William Blake “A man's worst enemies are those of his own House and Family”⁹⁷², Pilgrim entra barcollando e, mentre Albert inizia a leggere il testo del racconto, l'amico intona un motivo calypso.

Barcollando sulla scena entrambi, procedono nelle loro diverse direzioni l'uno attraverso il canto, l'altro attraverso il racconto. Nel testo letto da Jordan è possibile percepire il parallelismo tra il personaggio del racconto e sé stesso, tra l'amico e l'editore Pilgrim. La frase conclusiva del prologo ritrae il personaggio del racconto mentre torna a casa dalla propria moglie, pronunciando le parole:

JORDAN

“ (...) Mabel!

Maybelle?

I

am

home!”⁹⁷³

L'eroe del racconto di Jordan urla ciò che Odisseo ha tentato di fare per lungo tempo: ritornare a casa da Penelope. Lo spazio conclusivo del prologo si riconduce alla volontà iniziale di Jordan di rinchiudere la propria abitazione, e quindi in senso metaforico, di sigillare nella propria mente il ricordo di un momento preciso della sua vita passata. Dopo la frase che conclude la lettura e il prologo, la scena si

⁹⁷⁰A. Portelli “Un lavoro di relazione. Osservazioni sulla storia orale.” in <http://libur.tripod.com/Portelli2.htm> visionato 2 febbraio 2009.

⁹⁷¹*Ibid.* p. 9.

⁹⁷²*Ibid.* p. 10.

⁹⁷³*Ibid.* p. 11.

oscura completamente, per riaprirsi nella prima scena dell'opera con la stessa battuta che ha concluso quella precedente:

JORDAN

Mabel ? Mabel ? I'm home. ⁹⁷⁴

La prima scena si svolge all'interno della casa di Jordan e ritrae la vita familiare del personaggio accanto alla moglie, Mabel e al figlio maggiore Frederick, che nonostante abbia superato ormai la trentina, dipende ancora economicamente dai genitori e sta faticosamente cercando di capire cosa fare della propria vita. Le incombenze domestiche e la frustrazione emergono dalle battute della moglie, alter ego di una Penelope un po' troppo stanca della sua condizione di "angelo del focolare". Il quadro apparente è quello di una normale famiglia borghese, di buon livello culturale e abbastanza consapevole dei problemi che devono affrontare. Quello che colpisce, tuttavia, è la modalità della rappresentazione e della costruzione della scena stessa. Già dal prologo ci si è resi conto che l'opera è strutturata sul ricordo, che sfuma in maniera imprecisa nel racconto pubblicato da Albert. La scena è quindi sia il ricordo di un punto preciso dell'esistenza ma anche rappresentazione del racconto scritto da Albert. Nello svolgimento della scena si svela la ragione del titolo "Barrley on the Roof, A Satire". Il figlio Frederick è un pittore e mostra a Jordan il suo ultimo lavoro: il tetto completamente dipinto a stelle e strisce. L'accoglienza ironica di Jordan prepara il tono satirico che coinvolge la riflessione sul rapporto tra i Caraibi e la cultura americana:

JORDAN

I'm sorry boy. I know what you painted. A symbol of distress. Help us America. A cry from the Third world. Is that right Frederick? ⁹⁷⁵

La sfuriata di Jordan precede l'arrivo di Barrley, sedicente broker il cui hobby è l'arte, intenzionato all'acquisto del tetto.

BARRLEY

....I'll come rapidly to the point. I think I'd like to buy your roof. (...)

JORDAN

Buy my roof? The thing over my head? You American think you can buy any blasted thing. Buy my roof?(...) Mabel. This here is Mr: Barrley. We were discussing art, and he wants to buy the roof.

MABEL

You could wait till I come back? ⁹⁷⁶

L'effetto comico costruito anche grazie alla risposta di Mabel, sposta l'attenzione sulla caricatura dell'americano che, in maniera grossolana, ritiene di trasformare gli oggetti in arte attraverso il denaro. Ironicamente, Mabel gli porge la lista della spesa spacciandola per una poesia, mentre Barrley sembra accettare la proposta della donna:

MABEL

Is just poetry dealing with everyday life. I will say it by heart, and I will start now. It is called, "Thy Will Be Done, Hi-lo".

BARRLEY

"Hi-lo"

JORDAN

⁹⁷⁴*Ibid.* p. 11.

⁹⁷⁵*Ibid.* p. 19.

⁹⁷⁶*Ibid.* p. 23.

It's a supermarket.

MABEL

(holding up one hand)

THY WILL BE DONE, HI-LO

RiceFifty cents

Sardines.....One-fifty

A chicken.....Two- fifty

Corned beef.....One dollar

Eggs, 2 dozen.....Two-fifty

Beef.....

(...)

BARRLEY

I'd like to publish that.⁹⁷⁷

L'intento satirico è pertanto concentrato -- oltre che nell'immagine del giudizio stereotipato di Barrley -- nella volontà di rappresentare la progressiva americanizzazione dell'isola, tema già ampiamente affrontato in *Beef, No Chicken*. L'episodio è comunque funzionale alla riflessione prodotta da Jordan:

JORDAN

(...) you want to know what backing is, Mr Barrley? Listen, nuh. You see all them big pictures they does make about African and Antarctic explorers, lost in the jungles and snows (...) they have backing. You know. Backing. (...) I ent have no backing. Is me alone out there. (...) but I ent have no backing me, no government, no foundation, no private interests. Is Albert Perez Jordan out there in the jungle, in the frozen hearts of men(...) ⁹⁷⁸

Il rifiuto di ogni compromesso ha il suo prezzo: la solitudine di Jordan, amplificata dal senso d'impotenza di fronte alla tragedia familiare, racchiusa nel ricordo, da rimuovere, della morte del figlio Junior. Poco dopo, esso riaffiora nel dialogo tra i due coniugi, nonostante il doloroso tentativo di Jordan di non ricordare. La ricomparsa del giornalista che intervista Jordan ricompone l'unità testuale, permettendo al lettore e allo spettatore di capire che la scena è una rielaborazione del racconto di Perez. La funzione del giornalista è infatti quella di citare una recensione dell'opera:

INTERVIEWER

One radical critic has written recently: "As amusing as such stories may be, they are perhaps the defense of a man who has avoided the realities of our society and whose only defense of his neglect lies in satire. (...) He has hidden the truth behind a grinning mask that cares nothing for the suffering of the black race "Have you anything to say to that, sir?"⁹⁷⁹

La dura risposta di Jordan implica l'accusa al critico di non essere in grado di capire cosa sia veramente la sofferenza, come del resto tutti egli è interessato solo a guardare in superficie, all'apparenza, senza darsi il tempo e la possibilità di scavare. L'accusa della critica sfuma nella battuta successiva in cui si esprime la scelta di Jordan Perez di non andare a fare visita alla tomba del figlio nel giorno dell'anniversario della sua morte. Rifiuta -- come all'inizio del prologo -- ogni forma di ricordo celebrativo e pubblico. Il suo dolore resta circoscritto nella forma più impronunciabile, e nell'universo della sua solitudine.

MABEL

Naturally you're not coming to see Junior . Seven years.

JORDAN

⁹⁷⁷*Ibid.* p. 24.

⁹⁷⁸*Ibid.* p. 27.

⁹⁷⁹*Ibid.* p. 29.

I tell you never yo mention the boy name in this house. Let the dead stay dead! I keep inside me, seven years, since the blasted funeral, and you swear silence on the Bible to me, but like a damn woman you can't keep your blasted gob shut!⁹⁸⁰

La battuta di Mabel chiarisce la relazione tra la recensione negativa del racconto e la morte del figlio, racchiusa nell'identità spezzata di Jordan. La donna infatti riassume in poche parole il sacrificio del figlio nato dalle generazioni di un popolo diviso tra culture opposte.

MABEL

Maybe he dead today because you was on the wrong side . Or you wouldn't take sides. (...)

Two o' we kill him, then. I kill him with hymns and Jesus and me scarf tie round me head like a nigger mammy in pictures, and maybe he was so ashamed of both of us, all the mockery and the way you talk like a black englishman, that he had to go out and do something. And look how he died, just an accident from a frightened policeman in Woodford Square in the day of the riot.⁹⁸¹

A differenza di Jordan, Mabel vuole scavare nelle ragioni che hanno causato la morte del figlio. Il peso di un'identità divisa e con essa la lotta nell'identificarsi in una fazione o l'altra, sono riconducibili alla perdita di Junior, secondo la prospettiva della donna. Tuttavia, per Jordan l'opposizione porta alla distruzione. La scelta di un "backing" è comunque degenerativa e da questa consapevolezza nasce la sua solitudine, così come da ciò si sviluppa il suo atteggiamento precursore di un'utopistica integrazione razziale basata sulla comprensione e sul dialogo. Nel ricordo, Jordan decide di *non ricordare* il suo dolore. Il trauma della perdita amplifica quello della sua solitudine e della sua identità divisa. La sua casa è il suo rifugio ed è il luogo di una memoria personale, inventata, manipolata dal racconto incompreso. La casa è il luogo della solitudine e della rimozione del dolore

Il litigio, interrotto dalle parole di Frederick, si conclude con l'uscita dalla casa della donna e del figlio – proiettati nella commemorazione di Junior – mentre Mabel, in maniera significativa e inaspettatamente complice, raccomanda a Jordan di chiudere la porta, sentendosi urlare di non tornare mai più a casa.

Rimasto solo sulla scena, Albert Jordan è immerso nello scorrere del tempo, modulato dal cambiamento della luce e dallo scandire delle ore dell'orologio. I rumori percepiti creano un'ulteriore distacco tra l'esterno e l'interno dell'abitazione di Jordan. La sua solitudine, condizione eterna dell'uomo, riflessa nella battuta finale e la sua figura, oscurata e isolata, provocano la chiusura della scena.

The stage Traffic sounds outside. A dog keeps up its frenzied barking. JORDAN goes to the armchair(...) the he sits. It gows dark. The clock chimes five)

JORDAN

We born alone. We suffer alone. We dead alone. Right?⁹⁸²

Il primo atto prosegue con altre quattro scene. L'ambiente e la situazione sono i medesimi del prologo: Jordan di fronte al giornalista che commenta il racconto-ricordo appena rappresentato:

INTERVIEWER:

⁹⁸⁰*Ibid.* p. 30.

⁹⁸¹*Ibid.* p. 31.

⁹⁸²*Ibid.* p. 34.

That was a great performance, Mr. Jordan. The way you read, them characters really leapt to life. Is just one technicality. If you going yo move around so much during the next story, is best you hold the mike, or else we find ourself all over the place.⁹⁸³

Il riferimento diretto alla “performance” di Jordan non solo riconduce il personaggio alla dimensione della recitazione, riprendendo la fusione tra il ruolo del personaggio e quello dell'attore già presenti sia in *Pantomime* che in *A Branch of the Blue Nile*, ma rafforza il concetto della rappresentazione della memoria attraverso il racconto pubblicato dal protagonista. Anche il riferimento allo spazio è importante. Nella battuta di Jordan la vita fluisce in ogni luogo, un “dappertutto” che si contrappone allo spazio chiuso della sua casa e ancora di più a quello della stanza in cui si trova. L'esistenza di Jordan – divisa tra ricordo e immaginazione – prende corpo attraverso il teatro e ciò che vi si rappresenta. Lo spazio teatrale coincide con la rappresentazione della vita intesa come tutti i luoghi che possono essere ricordati. Si cercherà di approfondire meglio questo aspetto nel sottoparagrafo successivo. La scena procede con una seconda rappresentazione, anch'essa derivante da un'esperienza personale di Albert Jordan sfociata in un altro racconto, “The War Effort”. L'episodio risale a trent'anni prima, quando Port of Spain non aveva ancora ottenuto l'indipendenza. Il ricordo è tuttavia impreciso per Jordan; confessa di ricordare il racconto vagamente e, menzionato l'anno di pubblicazione, il 1948, afferma che lo scopo era quello di “curare una ferita”. Jordan però non precisa di quale ferita si tratta e afferma anche di aver sbagliato i nomi dei personaggi:

JORDAN

Never mind. What wound. It was all a lie. I made it up. It happened to a friend of mine. And her name was not Hope; it was Esther Trout. I should have used Trout instead of Hope.⁹⁸⁴

Le lettura del racconto sfuma nella scena: Jordan in uniforme durante la seconda guerra mondiale:

(*As the INTERVIEWER reads, a projection of JORDAN in volunteer cap and World War II uniform. JORDAN, listening. Rises and moves away. ESTHER TROUT, a young Englishwoman, enters and sits at a desk.*)

INTERVIEWER

“In those balmy days of the Second World War, I was not English, but I considered myself to be. I was colonial, but did not consider myself to be so. England belonged to me, her heritage, her war. I adored England and there was nothing more England to me that my immediate superior at the Information Office one desk away, than the adorable Miss Esther Hope.”⁹⁸⁵

La scena procede nella rievocazione dell'episodio; i due personaggi che dialogano sono Jordan e la donna inglese, Esther. La percezione del giovane Albert Jordan afferma la sua volontà di “essere” inglese, trasformando la sua identità attraverso la lingua, priva di accento, e attraverso la seduzione della donna bianca, riprendendo la tematica della schizofrenia dell'uomo di colore, colonizzato già analizzata in riferimento a Fanon a proposito di *Dream On Monkey Mountain*. Jordan è trattato con sufficienza e senso di superiorità dalla donna, che, dopo avere letto la sua dichiarazione, lo congeda con freddezza. La scena successiva, la terza, si apre con Jordan che ritornato sulla scena recita il famoso brano dall'opera di Shakespeare *Henry V*, in cui il re incita le proprie truppe ad attaccare le mura della città di Haffleur, tenuta sotto assedio.

JORDAN

(*Recites*)

“Once more unto the breach, dear friend, once more;

⁹⁸³*Ibid.* p. 34.

⁹⁸⁴*Ibid.* p. 35.

⁹⁸⁵*Ibid.* p. 36.

Or close the wall up with our English dead !
In peace there's nothing so becomes a man
As modest stillness and humility;
But when the blast of war blows in our ears...⁹⁸⁶

Nello scambio di battute successive Jordan, dialogando con Esther, ironizza sulla guerra condivisa dalle colonie, sul sacrificio implicito nel discorso di Churchill, sulla possibilità di ottenere l'indipendenza e quindi sull'eventualità di combattere le proprie guerre:

JORDAN

Has Britain given up? Won't we fight to the last Winston said? On the beaches, on the landing grounds? We shall never surrender!

ESTHER

We?

JORDAN

Oh, You

(...)

Someday, someday. We'll have our own flag. Our own wars(...)⁹⁸⁷

La quarta scena è brevissima; Esther, sempre rimasta seduta ad una scrivania fino a questo istante, si alza e dopo essersi tolta le scarpe inizia a danzare, mentre Jordan legge, nel racconto, l'epifania vissuta dal protagonista della sua storia Padmore Wilbeforce, osservando la danza e udendo la musica:

JORDAN

(...) But Padmore stood, in the doorway, unseen, and watched in tears, with silent wonder. He knew, in that illuminating moment, that though dancer and watcher would grow old and change, the music never would, nor would the vision which the music preserved. The rose he had given her blackened and withered on her desk, but it was there. That gave him trout⁹⁸⁸

La visione narrata di Padmore altro non è quella del giovane Jordan, incisa poi nella sua mente come ricordo. L'immagine della donna che danza si confonde con il suono immortale della musica, opposto allo scorrere del tempo, la vecchiaia rappresentata dalla trasformazione di Esther e del suo nome, da *Hope* in *Trout*: la speranza della giovinezza e di una nuova identità sfumano nell'immagine della decadenza simboleggiato dall'appellativo "trout", che in inglese si riferisce all'invecchiamento femminile, e non sono nulla di fronte alla potenza eterna dell'arte e della musica. Infatti sono solo false speranze come è sbagliata la parola "trout" che Walcott sostituisce, volutamente a "hope" nella frase finale.

L'ultima scena dell'atto trasforma completamente lo spazio della rappresentazione:

*Day. Music. Les Sylphides, softly. The INTERVIEWER, dressed as a waiter, sets the desk with tablecloth, a freshly cut rose, etc., in the restaurant. JORDAN, carrying three back numbers of The Illustrated London News, enters.*⁹⁸⁹

La scena nel ristorante riprende l'incontro tra Esther e Jordan e la dichiarazione di un amore non corrisposto. Esther rivela poco dopo le ragioni del suo rifiuto, dato dal vuoto interiore della donna e dalla sua incapacità di amare dopo le perdite subite a causa della guerra. Per questa ragione, Esther ha accettato di lavorare nell'isola lontano da casa, per tentare di dimenticare l'orrore della guerra. Per

⁹⁸⁶*Ibid.* p. 38.

⁹⁸⁷*Ibid.* pp. 41,42.

⁹⁸⁸*Ibid.* p. 43.

⁹⁸⁹*Ibid.* p. 43.

questo, con tono indifferente e laconico, la donna si dichiara pronta ad accettare la proposta di matrimonio di Jordan, presupponendo un'unione priva di amore e sentimenti.

Il riferimento al trauma provocato dal conflitto mondiale crea un senso di empatia che accomuna le sofferenze di Esther a quelle future di Jordan. Ancora una volta Walcott riesce a creare una percezione più umana della relazione tra colonizzato e colonizzatore come in *Pantomime*.

Il movimento successivo rinforza il senso della scena come ricordo: Jordan si allontana da Esther, erientrando nello spazio del “presente”, si sposta verso la poltrona del suo studio, raccontando la fine della loro storia:

JORDAN

I never saw Esther Trout, I mean Esther Hope, to talk again. I never went back to the office. Not even for my things, until I heard that she had gone back to England. To their war. A mortal error. To stay within the boundaries of my race and not cross over, even for love. Esther! I'll never look upon her like again. Since then I have been a mind without a country. From that day onward I have always known my place. The end.⁹⁹⁰

Il ricordo sfuma nel presente, regalando l'impressione, sempre più marcata, della divisione interiore di Jordan, La donna amata e perduta si configura come la madrepatria amata e abbandonata in quanto fonte di una terribile delusione. L'amarezza e il rimpianto dell'uomo per non averla seguita anche in nome di quell'amore impossibile si riflettono nel senso di abbandono e solitudine che regna nell'esistenza di Jordan. L'assenza della patria nella mente del personaggio confluisce nella consapevolezza del suo senso di appartenenza all'isola e con essa alla donna che sposerà : Mabel.

Il breve ma intenso monologo, percepito come l'epilogo della storia tra Jordan e Esther, e come la fine del racconto, permette il ritorno allo spazio deittico della rappresentazione: Albert Jordan e il giornalista. L'intensità del ricordo rende difficile la percezione dello spazio “reale”: Jordan pare avere dimenticato il nome del ragazzo che lo sta intervistando, il quale, ricordandoglielo, gli parla del padre, ex studente di Jordan; ricordando il giovane padre del ragazzo, Jordan dichiara:

JORDAN

You must go now. My memory is so strong, that I confound the living and the dead. Reading those stories had the power of incantation. They sounded real, and now I find reality hard to bear. I'm afraid of the power of resurrecting word. (...) ⁹⁹¹

Se alla fine della prima storia, era stato il giornalista ad evidenziare il potere di vivificare il passato insito nel racconto, ora è lo stesso Jordan che riconosce tale forza nelle sue stesse parole e nella sua memoria, così vivida da confondere i livelli cronologici.

Il giornalista si allontana dalla casa di Jordan, quindi dallo spazio della scena, mentre un nuovo personaggio si avvicina, Anna Herschel, che prima di entrare si arresta nella veranda, stanca, con un bambino in braccio. Inconsapevole della presenza della donna, Jordan continua a ricordare il padre del giornalista appena congedato: lo studente Rogers, chiamato Mango Head, quando, dopo avere ripetuto la battuta che tracciava la fine della storia con Esther, Anna chiede di entrare. L'ultima battuta di Jordan, a riprova di quanto aveva dichiarato poco prima, indica chiaramente la trasfigurazione di Anna nella donna del ricordo, Esther. Con questa immagine si chiude il primo atto:

JORDAN

I'm so glad you came, I'd given up, Trout. Sometimes I say Trout instead of Hope. It's alittle joke of mine. It's a game you might play sometime. Come in. ⁹⁹²

⁹⁹⁰*Ibid.* p. 46.

⁹⁹¹*Ibid.* p. 48.

⁹⁹²*Ibid.* p. 48.

Il secondo atto si apre nello stesso spazio: lo studio di Jordan; questa volta al posto dell'intervistatore compare Ezra Pilgrim, amico, editore e intellettuale. I due discorrono di poesia, dopo che Jordan ha letto all'amico i suoi versi. E' una poesia sull'immagine di una donna, Esther Hope, trasfigurata nella speranza contenuta nel ricordo di un amore che può confortare anche dopo la tragedia:

“Love never dies, it stays the same;
though lovers die, the more Love grows
in others with a different name,
it is their heart' s immortal rose.
A vision from across the years,
although sons die, and friends betray,
waters this rose with joyful tears.
Ah Hope, that never went away
but hid within me all this while,
when sons have died and friends betray,
you greet me, at the closing day
with that forlorn, forgiving smile
A.P. Jordan”
(Pause)
What's the verdict, Pilly?⁹⁹³

Il linguaggio poetico di Jordan, ancora incentrato sul rapporto tra il ricordo dell'amore per Esther, immortale, e il presente tragico di Jordan suscita irritazione in Pilgrim, il quale cerca di scavare nel trauma dell'amico, affrontando l'argomento relativo alla morte di Junior.

Jordan accusa l'amico di avergli “rubato” il figlio, nel senso di averlo istruiti verso false e pericolose ideologie:

JORDAN

(...) You printed all his revolutionary stuff in *The Bugle*, because you were scared shitless, Ezra; you recanted all the culture we had known. Remeber what we were, and what principle we considered sacred, friend?⁹⁹⁴

Il radicalismo di Ezra contrapposto alla “mimicry” di Jordan è sfociato nel sacrificio di Junior; in linea con le idee espresse nelle prime opere, Walcott annulla ogni possibilità risolutiva concessa alla rivoluzione. Pilgrim, diviso tra il senso di colpa e la necessità di discolarsi di fronte all'amico, è inoltre informato della presenza di un bambino nella casa. Il ricordo di Junior si sostituisce con la concretezza di un neonato, fatto che Pilgrim associa alla separazione tra Jordan e Mabel:

Il nodo della questione resta sempre la morte di Junior; Albert cerca di tranquillizzare Pilgrim, e del fatto che sia stato ucciso da un colpo di pistola durante i disordini del Black Power, forse per sbaglio, anche se la morte di Junior è una ferita incancellabile nel cuore del padre.

Tutto lo scambio di battute successive sviluppa il ricordo del rapporto tra Jordan e il figlio e delle divergenze in materia politica:

JORDAN

The boy was wild, Ezra. He called me a Fascist, but the boy was wild. He ran with wild companions, wild ideas. He said I ran this house like a classroom, but discipline was always my weakness since my army(...)⁹⁹⁵

⁹⁹³*Ibid.* p. 50.

⁹⁹⁴*Ibid.* p. 53.

⁹⁹⁵*Ibid.* p. 54.

Ancora una volta il ricordo irrompe nel presente: l'immagine di Junior – nelle parole e nei gesti della scena – si alterna con quella del bambino, il figlio di Anna, giunto da poco in casa, e poco dopo Jordan svela il mistero della presenza del bambino piccolo:

JORDAN

(...) I wanted her to sleep after thirty-five years of wandering among the ruins of bombed-out London. She said to me, last night, before she went to sleep, jokingly “maybe I'll dance for you sometime”. Like Esther, Esther Trout? Believe me, Ezra, she is Esther Trout.⁹⁹⁶

Mentre pronuncia la battuta, Anna esce dalla stanza da letto, e dopo le presentazioni, Albert le chiede di danzare. La ragazza americana è infatti una ballerina di locali “hard”, e in lei non c'è niente di “artistico”, ma solo frustrazione. Tuttavia Anna è una giovane donna ingenua e innocente, e, nonostante l'apparenza, è capace di affascinare anche Pilgrim, incantato dalla sua bellezza. Le parole di Anna si alternano a diversi tipi di danze finché, una volta uscito di scena Pilgrim, Anna esordisce con un tono frustrato che evidenzia la sua insoddisfazione come ballerina, costretta ad abbassare il suo livello artistico pur di lavorare:

ANNA

...You know you star bright and confident, star of some small-town company, then you get the first shock, you're one of five thousand, and then you start to take revenge on your ambition, and soon there's a baby with the father gone. And there's and ad saying “Dancer Wanted” and there you are, Pavlova from Rhode Island doing the Funky Chicken at ten in the morning with stars on the your tits under red light of an empty bar in Jersey, but the hell you're dancing.⁹⁹⁷

Anna e Jordan continuano a dialogare. Né il personaggio, né il lettore e nemmeno il pubblico conoscono il motivo della presenza di Anna. L'unica informazione che si riceve è quella data dalla sua disperazione, origine della sua fuga dagli Stati Uniti, e dalla volontà di ricercare di un nuovo spazio in cui vivere con il bambino. Anna è una ballerina mancata alla ricerca della propria identità. Ama la danza e attraverso di essa cerca uno scopo nella vita. Il dialogo tra Jordan e Anna è intenso mentre la donna cerca di esprimere la sua disperazione e l'uomo di confortarla. Appare sempre più evidente che, per Jordan, Anna è una figura femminile in cui potere trasferire nuovamente il ricordo sfumato di Esther.

Mentre i due si rivelano attraverso le loro parole, Frederick rientra a casa, recitando una versione manipolata della tragedia shakespeariana poco prima pronunciata tra le battute di Jordan:

FREDERICK

“Once more up to the beach, my friends, once more
And lie till your naked arse goes red...
In peace”⁹⁹⁸

Frederick si invaghisce di Anna immediatamente. Venuto a sapere della presenza del bambino, Frederick accetta Anna come sua nuova compagna e abbracciandola, la conduce fuori dalla casa assieme al suo bambino.

La seconda scena dell'atto è quella conclusiva. Nel medesimo spazio, una settimana dopo, Mabel accanto alla finestra discorre con Jordan sempre seduto nella sua poltrona. Il ritorno di Mabel e il

⁹⁹⁶*Ibid.* p. 56.

⁹⁹⁷*Ibid.* p. 63.

⁹⁹⁸*Ibid.* p. 68.

dialogo tra i due coniugi hanno lo scopo di fornire informazioni su Anna e sulla ragione della sua improvvisa comparsa:

MABEL

How you let this girl in, Albert? How she could confuse you so?

JORDAN

I told you. She used her last cent to come out here with the child, to get the farthest point that she could, to the end of the world.⁹⁹⁹

Mabel rivela a Jordan di capire cosa il marito vede in Anna e nelle parole di Mabel si avverte la delusione di una donna tradita, sebbene sia consapevole che il tradimento è avvenuto nel passato. Mabel sembra comprendere di non essere stato il vero amore per il marito e che il fantasma di Esther rivive nella giovane Anna.

MABEL

(...) to see that love in your eyes coming back again so fierce as if you wish you was young and could go away with her ...I can't take it.¹⁰⁰⁰

Jordan controbatte citando una poesia di William Blake:

JORDAN

Mabel. We ain't do nothing in this house. I would not violate a memory. Is very simple. Listen, Mabel: William Blake:

“To Mercy, Pity, and Love,

All pray in their distress;

For Mercy has a human heart

And Peace, the human dress...”¹⁰⁰¹

La poesia esprime la volontà di condividere con il grande poeta romantico inglese, l'esperienza divina rafforzata e coadiuvata dal potere dell'immaginazione. Accusato di avere usato la sua vita e il suo passato da Mabel per scrivere dei racconti, Jordan afferma di non volere violare un ricordo; in questo modo le parole della poesia di Blake risultano efficaci per esprimere il suo concetto di amore e pietà, sentimenti che, derivando da Dio, accomunano tutti gli uomini, le loro preghiere e i loro ricordi. Come per Blake l'immaginazione è un mezzo per toccare il divino- la verità che rende tutti gli uomini uguali – così Jordan tende ad esprimere la propria umanità davanti alla moglie, tradita doppiamente dalla presenza di Anna e dall'incarnazione – in essa – del ricordo di Esther. Il doloroso confronto è interrotto dall'entrata in scena – e in casa – del nuovo gruppo: Anna, Frederick e il piccolo. A questo punto Jordan si confronta con il figlio:

JORDAN

(...) Since you love the girl, erase history from your mind and make your own. Don't ask her questions and don't let her ask you; take her as she is with what she has and teach her to accept you the same way. But history gossip, rumor, and what people go say? Blank it out. You have the strength. (...)¹⁰⁰²

Jordan continua ad incitare il figlio a lasciare la casa, per vivere con Anna, dimenticando la “storia”, diversamente da come fece egli stesso, rinunciando a sposare Esther. In questo modo Frederick potrebbe lasciarsi alla spalle tutto il passato e costruire con lei la sua nuova vita. Tuttavia, il figlio decide di seguire l'esempio del padre, restando a Port of Spain.

⁹⁹⁹*Ibid.* p. 71.

¹⁰⁰⁰*Ibid.* p. 73.

¹⁰⁰¹*Ibid.* p. 73.

¹⁰⁰²*Ibid.* p. 75.

JORDAN

Go on that plane with her, boy! Don't be a damn fool like your old man! From the time that crazy Yankee wanted to buy this roof you should have gone. You made the one mistake that costs later. (...)

FREDERICK

You stayed here. I'm staying.¹⁰⁰³

La scena procede con la partenza di Anna e il bambino, episodio accompagnato dal rumore di un clacson prodotto da un taxi in attesa della donna. Albert prende in braccio il piccolo e comincia a piangere. L'addio ad Anna è accompagnato da un oscuramento delle luci. Poco dopo la voce e le parole di Mabel comunicano un'altra partenza. La sua. Ora Jordan è solo in casa, chiuso nei suoi ricordi. Il rimpianto verso i figli, entrambi sacrificati per ideali che ora gli appaiono vuoti, si fonde con l'immagine di un passato mitico in cui non esistevano divisioni razziali. La conclusione dell'opera è un altro ricordo di Jordan: la *memoria* di sé stesso e di ciò che è stato per tutta la vita: il maestro che insegnava “le cose sbagliate”, come l'elegia di Gray e il messaggio in essa contenuto, divenuto poi, nel tempo e nel ricordo, il messaggio stesso di Albert Perez Jordan:

JORDAN

I'm trying to tell all you young whippersnappers that Thomas Gray is saying: It doesn't matter when you were born, how obscure you are, that fame and fortune are contained within you. Your body is the earth in which it springs and dies. And it's the humble people of this world, you Junes, you Walcott, You Brown, and you Foneca and you Mango head, that's concerned about. (...) Now, class, close books and recite from memory!¹⁰⁰⁴

4.3.1i La costruzione del ricordo personale, la narrazione e la rappresentazione nel teatro

Come risulta evidente dalla gestualità del personaggio principale e dalle sue ultime parole rivolte al figlio, l'atto mnemonico, per Albert Jordan, è soprattutto un fatto esclusivamente privato. Sebbene esista una contraddizione inserita nella volontà di rendere “pubblica” la propria vita, sia attraverso l'intervista sia attraverso i racconti autobiografici, l'universo della memoria di Jordan è circoscritto nel suo intimo e nella sua volontà di rinnegare qualsiasi legame con la Storia. Questo perché essa ha deluso – anzi distrutto – la vita del personaggio: la perdita del figlio e la perdita della donna amata sono infatti legati a circostanze storiche. La chiusura e l'immobilità di Jordan dentro alla casa sono elementi che acquisiscono un valore metaforico come rappresentazione della cesura del suo mondo interiore di ricordi, mai rivelati completamente. Nonostante ciò il vecchio Jordan ha bisogno di ricordare, in quanto tale azione è diventata l'unica sua ragione di vita. L'azione non esiste, né esiste un Jordan attuale nella rappresentazione scenica: tutto avviene nella memoria. Anche i dialoghi con Mabel e l'incontro con Anna hanno un senso in quanto proiettati nel passato di Jordan e in questo modo il testo drammatico, in base all'analisi di Szondi, si inserisce in quel panorama di crisi della forma drammatica messa in evidenza dal critico, secondo quanto evidenziato dalle fonti più autorevoli della critica walcottiana:

It is a sparer, more naturalistic play which, from the moment when the curtain rises on a fading lower-middle class drawing room in Port of Spain, has more in common with such tightly-knit post-war domestic dramas as Arthur Miller's *Death of a Salesman* (1949), John Osborne's *Look Back in Anger* (1956)...¹⁰⁰⁵

¹⁰⁰³*Ibid.* p. 80.

¹⁰⁰⁴*Ibid.* p. 86, 87.

¹⁰⁰⁵John Thieme, *Derek Walcott, op. cit.* p. 121.

Similmente, Edward Baugh rileva la somiglianza tra l'impatto delle battute di Mabel con quelle di Linda Loman, personaggio dell'opera di Miller¹⁰⁰⁶. Se anche il teatro di Walcott assume toni naturalistici per giungere alla rappresentazione dei drammi quotidiani in un'atmosfera sociale di crisi e profondi cambiamenti in relazione a quanto si è verificato nel passato, quest'opera non è una semplice rievocazione di ciò che è stato, ma una "messa in scena" dei ricordi. In questo senso l'opera si allinea a *Pantomime* e a *Branch of the Blue Nile* in quanto porta a riflettere sulle diverse possibilità di rappresentazione e sull'espressione dei contenuti post-coloniali, quindi storici, personali, e artistici. A differenza delle altre due opere, tuttavia, *Remembrance* propone un diverso genere letterario nella comunicazione teatrale: il racconto. A questo proposito, è necessario sottolineare la qualità estetica della memoria, intesa come materiale rielaborato in forma artistica. In tal senso i ricordi sono percepiti e rimodellati attraverso la narrazione rappresentandone un elemento essenziale e strutturale. Come scrive Raffaella Baccolini in "The Aesthetic of Remembrance", l'eredità del modernismo consiste nell'aver definito un rapporto più libero e "soggettivo" tra lo scrittore e il passato.¹⁰⁰⁷ Il risultato conduce alla ricerca di nuove identità personali derivanti da una diversa manipolazione della storia e del proprio passato. Nel saggio citato, l'autrice mette in relazione, attraverso lo studio dell'autrice modernista H.D., la memoria e le capacità immaginative e percettive, definendo un quadro di riferimento estetico in cui la narrazione si sviluppa dai meccanismi psicologici.¹⁰⁰⁸ Un approccio psicoanalitico indurrebbe ad indagare le ragioni dei ricordi di Albert Perez Jordan per tentare di capire la relazione tra i suoi scritti e il suo vissuto passato. Resta centrale il fatto che Albert rielabori parte della sua vita attraverso il racconto, la narrazione, che sebbene risulti solo nel suo aspetto "orale", all'interno della dimensione del testo spettacolare, induce a tenere presente la volontà walcottiana di considerare centrale il rapporto tra scrittura creativa e memoria. Da questo punto di vista, la creazione di un personaggio-scrittore è funzionale al testo teatrale, in quanto Walcott utilizza e manipola il genere narrativo per rappresentare i ricordi di Jordan, il quale a sua volta diventa attore e personaggio dei suoi racconti, recitando e ricordando la propria vita. Lo spessore della comunicazione teatrale è intenso in quanto si basa su modalità articolate in cui il ricordo emerge tra racconto e messa in scena.

Il testo di Walcott, strutturato su una comunicazione obliqua e trasversale, produce una nuova e ulteriore riflessione sul valore comunicativo del teatro, basato sulla contaminazione in questo caso dei generi letterari. Molto spesso infatti il personaggio principale si serve della poesia per comunicare, come osserva anche la moglie Mable "Oh God poetry again"¹⁰⁰⁹, verso la fine dell'opera, mentre Jordan sta salutando Anna. L'intreccio di poesia e narrativa nel teatro sono funzionali alla comunicazione del personaggio e del testo stesso, ma si accordano anche con la visione walcottiana di un'arte epica che coinvolga il "tutto", oltre che riflettere la materia prima della professione di Jordan. Come si stabiliscono quindi i piani comunicativi dell'opera?

Partendo dalla prima scena del testo Jordan è chiuso nella sua stanza, spazio a cui non rinuncerà mai per tutto il tempo della rappresentazione. Qui le sue parole sono registrate e da qui parte il ricordo coincidente con i suoi racconti. Lo schema comunicativo interno all'opera potrebbe essere il seguente:

EMITTENTE= ALBERT JORDAN, personaggio , DESTINATARIO = Roger, giornalista e personaggio.

¹⁰⁰⁶Edward Baugh, *Derek Walcott, op. cit.* p. 132.

¹⁰⁰⁷Raffaella Baccolini "The Aesthetic of Remembrance" in *Studi di genere e memoria culturale, op. cit.* p. 165.

¹⁰⁰⁸*Ibid.* p. 170.

¹⁰⁰⁹Derek Walcott *Remembrance, op. cit.* p. 82.

Tuttavia Jordan è anche autore di due racconti, quindi la sua funzione di emittente coincide anche con quel ruolo:

EMITTENTE = ALBERT JORDAN; personaggio e scrittore DESTINATARIO = Roger, giornalista, pubblico.

La doppia funzione di “emittente” di Jordan si amplia inoltre nella rappresentazione dei suoi ricordi, i cui destinatari sono il giornalista, il pubblico fittizio e il pubblico reale, cioè i concreti fruitori dell'opera. La comunicazione del testo teatrale passa quindi attraverso la prima comunicazione di Jordan al giornalista e quella inserita nei suoi racconti. Infine il racconto, al posto della lettura, è recitato dallo stesso personaggio-autore, il cui ruolo sfuma in una dimensione ancora più imprecisa e da contorni sempre più labili. Jordan è infatti contemporaneamente giovane e vecchio, innamorato e deluso, cinico e romantico. Tra l'essere scrittore e poeta e l'essere attore, per Jordan non fa differenza, infatti tutto diventa funzionale alla rappresentazione della sua vita passata. La rappresentazione della memoria è quindi realizzata attraverso la messa in scena del racconto-ricordo di Jordan. Il teatro della memoria di Walcott non rinuncia alla forma drammatica in quanto Jordan diventa attore di sé stesso.

Nel testo di Walcott questo stratagemma scenico gli permette di non rinunciare alla rappresentazione di una storia che- pur essendo inserita nel passato – è rivitalizzata dalla capacità performativa del personaggio, attraverso la memoria personale. Così il personaggio di Anna, concretizza visivamente il ricordo di Esther, in particolare attraverso la danza. Da questo punto di vista, l'opera acquista dinamismo. in quanto il teatro nel teatro di Jordan vivificano la sua memoria e rendono le sue tragedie interiori attuali, inserite nello spazio deittico della scena.

L'intento comunicativo della memoria coincide infatti con la rappresentazione e con l'azione delle vicende trascorse di Jordan, effettivamente mostrate sul palcoscenico. Walcott riesce a rendere dinamica un'opera sul ricordo personale attivando un modo diverso di rappresentarlo: i flashback sono scene effettive, dense di azione e di dialoghi intersoggettivi che mettono in luce i problemi del personaggio, i suoi drammi interiori e la sua ricerca di soluzioni.

4.3.1ii La memoria di Jordan: il legame con la cultura inglese

In questo testo teatrale, la critica ha riconosciuto nella memoria di Jordan la metafora del ricordo dell'autore, della propria madre, insegnante elementare e preziosa istitutrice dei propri figli. Come scrive John Thieme:

Walcott has referred to the play as a “sincere and painful tribute” to the figure of the colonial West Indian teacher. His own mother, Alix, had been such a teacher...¹⁰¹⁰

L'omaggio alla generazione di insegnanti che hanno formato le menti dei giovani caraibici tra cui anche lo stesso Walcott, citato nel gruppo di alunni di Jordan, si estende alla riflessione sul rapporto tra cultura caraibica e cultura coloniale. Jordan è infatti l'uomo diviso tra una quasi eccessiva anglofilia e un naturale attaccamento alla terra caraibica. La rinuncia al matrimonio con Esther è, seppure una scelta dolorosa, la decisione che simboleggia l'ambivalenza dei sentimenti di Jordan. Come ha scritto lo stesso Walcott, questa generazione di insegnanti, che ha contribuito ad integrare la cultura inglese come parte di quella caraibica, appartiene al passato

¹⁰¹⁰John Thieme *Derek Walcott, op. cit.* p. 121.

Between their day and our there is a “great gulf fixed”, and the tides of change have left them beached on their pensions, exaggerating lost glories. They laid foundations for those who went on to colleges and universities. They have become anachronistic as their clothes. But they were not mere imitators, they believed in the Caribbean....*Remembrance* (..) was written in honour of great teachers I had the privilege of knowing in my boyhood, whose encouragement and love have made possible for me, a generation later, to write a play for them.¹⁰¹¹

Nonostante la distanza temporale, Walcott avverte la grande responsabilità di queste figure nella costruzione della cultura caraibica. L'isolamento di Jordan - l'anacronismo di cui parla Walcott – corrisponde alla volontà del personaggio di riposizionarsi in una dimensione del tutto a-temporale e distaccata dalla Storia. Come si è visto, infatti, la memoria di Jordan è un rifiuto della Storia, inteso come conseguenza del passato sul presente, ma è anche un ricordo incancellabile di ciò che rappresenta la cultura inglese nella realtà dei Caraibi. Ruolo dell'educatore caraibico è stato- in base anche alle informazioni ricevute dallo stesso Walcott – quello di insegnare i classici della letteratura inglese, parte fondamentale del curriculum dei giovani ragazzi delle colonie. La cultura coloniale inglese è sempre stata parte integrante e fondamentale del background culturale dei caraibici. L'opera è pertanto un tributo all'operato dei docenti delle colonie, ma anche alla cultura della madrepatria, intesa come insieme di testi, autori e lingua. Walcott ci mostra -- attraverso i ricordi di Jordan -- le fasi principali di questo rapporto che hanno segnato anche la sua carriera. Prima di tutto quella della *mimicry*, rappresentata dal giovane Jordan, come imitatore della cultura della madrepatria. L'innamoramento per la donna inglese, incarnazione del colonialismo, Esther, è un'ulteriore prova del legame tra il giovane caraibico e la terra europea. Questo amore è rimasto come ricordo incancellabile e come eredità inalienabile, in quanto il giovane Albert Jordan in realtà non è stato capace di sposare la donna e quindi di essere completamente un “mimic man”. Tuttavia Jordan è sempre in bilico tra l'essere caraibico e l'essere inglese. Più volte Albert sembra rimpiangere il colonialismo e il suo attaccamento alla cultura inglese è un continuo riferimento tra le sue battute, inserito nel ricordo della sua attività come insegnante in quello relativo alla storia d'amore con Esther. La poesia di Thomas Gray non ha solo la funzione di mostrare la cultura “classica” di Jordan ma ha un valore tematico inserito in quello del personaggio walcottiano. L'elegia, scritta da Thomas Gray in sette anni, diventa l'elegia di Albert Jordan che, attraverso la continua citazione, ritrova l'espressione del proprio dolore e della propria vita. La data della morte del figlio risale a sette anni prima rispetto al presente della rappresentazione. La meditazione di Thomas Gray sulla morte, come tragico elemento di comunione tra tutti gli uomini, diventa funzionale nell'opera di Walcott, allo scopo di esprimere il pensiero di Jordan sull'inesorabilità del destino umano, che in quel momento particolare del ricordo, si attualizza pensando, anche se non lo vuole, al proprio figlio scomparso. Oltre alla riflessione sulla caducità dell'esistenza umana, la poesia di Gray conduce anche a considerare il destino di coloro che non sono mai stati ascoltati, la cui voce si è persa per cause sociali o di discriminazione razziale:

Perhaps in this neglected spot is laid
Some heart once pregnant with celestial fire;
Hands that the rod of the empire might have sway'd,
Or wak'd to ecstasy the living lyre.

....

Full of many a gem of purest ray serene,
The dark unfathom'd caves of ocean bear;
Full of many flowers is born to blush unseen,

¹⁰¹¹Derek Walcott, 1979 *Programme Note to Remembrance*, in J. Stone, *op. cit.* p. 124.

And waste its sweetness on the desert air.¹⁰¹²

I versi di Gray si riflettono infatti nell'esistenza di Jordan, che sente di avere sprecato a causa delle scelte familiari e della sua condizione di ex-colonizzato, deciso a restare nell'ombra dell'impero e di ciò – che anche dopo la guerra – è rimasto di esso. Più volte Jordan esprime la sua condizione con amarezza:

JORDAN

My mother said it when I married you – I burned out my talent in domesticity. I have wasted my life¹⁰¹³

Il matrimonio diventa quindi la metafora di una scelta culturale, e non solo affettiva. Come vedremo nel sottocapitolo successivo le due donne si contrappongono tra presente e passato, tra cultura inglese e caraibica, e nella definitiva incapacità di scegliere Jordan rimane solo, abbandonato per il resto della sua vita, esattamente come si legge nella poesia di Gray:

Far from the madding crowd's ignoble strife,
Their sober wishes never learn't to stray;
along the cool sequester'd vale of life
They kept the noiseless tenor of their way. ¹⁰¹⁴

Pertanto, l'ampio riferimento alla poesia di Thomas Gray in *Remembrance* non è solo una dimostrazione della cultura coloniale di Jordan e delle sue scelte in ambito didattico, ma trova una ragione d'essere nella definizione dell'interiorità del personaggio e nella formulazione dei suoi pensieri. Ancora una volta, Walcott usa un testo “canonico” per esprimere una realtà caraibica, in questo caso attraverso i ricordi di un anziano insegnante di Trinidad; non si tratta più di una ri-scrittura ma dell'inserimento nella mente di un personaggio di una parte essenziale della sua cultura tale da formare i suoi pensieri, le sue memorie e la sua lingua. L'elegia di Gray è incisa nella sua memoria come lingua e pensiero, come per Walcott lo sono tutti gli autori che ha studiato da piccolo grazie al lavoro della madre. Gray, Blake e Shakespeare sono quindi la *cultura* dei Caraibi, così come dimostrano l'attività interiore e il linguaggio di Jordan

Come scritto all'inizio di questa parte, il ricordo di coloro che si sono dedicati al formare le menti dei giovani, è anche riferito alla madre, Alix. La madre caraibica, a differenza del padre inglese, è tuttavia colei che ha infuso tutta la cultura coloniale nei figli e come tale il pensiero di quegli autori è strettamente connesso a quella della madre durante l'esperienza infantile. Madre e madrepatria coincidono così come coincidono l'amore per la lingua e la cultura inglese, in quanto rappresentano una parte fondamentale della genetica culturale di Walcott. La memoria e il rimpianto di Jordan sono il ripiegamento nostalgico dell'autore verso un'eredità che non potrà mai rinnegare. Come Jordan è infatti accusato di non prendere posizioni, di volere stare sempre al di fuori o al di sopra delle dicotomie. Come Jordan, l'autore vuole restare “lontano dalla pazza folla” chiuso nella verità della sua arte e della sua immaginazione, riferimento che conduce all'altro poeta ricordato nell'opera: William Blake. Sebbene l'atteggiamento del poeta romantico si distacchi da quello di Jordan/Walcott, considerando la sua polemica nei confronti della Rivoluzione Industriale e l'esaltazione dei principi della Rivoluzione

¹⁰¹²Thomas Gray *Elegy Written in a Country Churchyard*, in Rosa Marinoni Mingazzini, Luciana Salmoiraghi (a cura di) *A Mirror of the Times*, English section 1, 1992, Morano editore, Napoli. p. 412.

¹⁰¹³Derek Walcott, *Remembrance op. cit.* p. 18.

¹⁰¹⁴Thomas Gray *op. cit.* p. 413.

Francese,(e quindi una tendenza a prendere decide posizioni politiche), il suo messaggio di uguaglianza conduce al senso di buona parte dell'opera.

Il rimpianto e la nostalgia per un tempo più felice, l'utopia di un ritorno alla mitica Atene, come Jordan sogna, parlando alla fine con l'amico Ezra Pilgrim, non solo si ricollegano al concetto di memoria utopica sviluppato da Rita Monticelli, ma riflettono anche il suo desiderio di dimenticare la Storia che ha deturpato per sempre la sua esistenza. La perdita del figlio permette a Jordan di capire che non è importante il “dove” l'uomo si trovi, se in un'isola dominata per secoli o se in un continente di dominatori, ma il “come” l'uomo immagina, pensa e ricorda. La memoria di Jordan rappresenta la traccia di un trauma e di una ferita incancellabile della Storia, concepita quella che accomuna tutti i popoli colonizzati, e tutti coloro che hanno sofferto. Nel messaggio di pietà e amore universale di William Blake, ma anche nella fede nel potere visionario, nella capacità di scoprire il sublime attraverso l'immaginazione, Walcott celebra sé stesso e la sua poesia.

Di nuovo, il sincretismo teatrale di Derek Walcott si concretizza in un'opera che utilizza la poesia e il racconto per rappresentare i ricordi di un uomo diviso in diverse identità.

4.3.1iii La speranza tra presente e passato: Anna, Esther e Mabel

Nel teatro di Derek Walcott i protagonisti sono tutti uomini e spesso le figure femminili sono satelliti che, a seconda dell'opera, hanno funzioni più o meno significative ma sempre abbastanza complementari. Nonostante l'effettiva importanza del loro ruolo nell'impianto e nella struttura dell'opera, come ad esempio Yette, in *The Haitian Earth* Agatha Willett, in *the Last Carnival*, Sheila in *A Branch of the Blue Nile*, l'opera di Walcott risulta decisamente orientata alla prospettiva maschile. *Remembrance* si discosta abbastanza da questa diffusa tendenza data la presenza e lo spessore delle figure femminili. Non è difficile individuare l'accostamento delle tre donne ai diversi momenti della vita di Jordan: Esther è il passato, quindi legata alla memoria, Mabel il presente, Anna il futuro, anche se negato dalla scelta di Frederick. Tuttavia la divisione non è così netta, in quanto Esther la donna della memoria passata, sfuma nel presente attraverso la presenza di Anna, e Mabel in quella del passato nella rievocazione del figlio morto.

Il personaggio di Esther è tuttavia quello più sfuggente in quanto completamente relegato alla memoria. La sua figura non è una visione concreta nella rappresentazione ma lo è solo nella mente di Jordan, e come ribadito, la sua immagine si confonde con quella di Anna. Non è un caso se Walcott scelse un'unica attrice per interpretare i due ruoli nel cast di attori, sia nella prima rappresentazione del 1977, sia in quella del 1979 diretta da Charles Turner, a New York.

Se Esther resta una figura fissa, data la sua immobilità anche sul palcoscenico, tranne nella sua ultima apparizione quando accenna a provare un danza, e, se questa donna è incisa in maniera statica nel ricordo del passato coloniale, Anna è un personaggio molto più dinamico, che si muove in maniera tridimensionale nel tempo. Il suo arrivo coincide con una trasfigurazione del suo corpo in quello di Esther. Elemento comune è la danza che nelle parole di Jordan, rappresenta la speranza e la vita. Mentre Anna danza di fronte a Pilgrim e Jordan, quest'ultimo osserva:

JORDAN

(...) I thought you might have brought a little delight, joy, purely joy to the hearts of two old men...¹⁰¹⁵

¹⁰¹⁵Derek Walcott, *Remembrance*, op. cit. p. 58.

Poco dopo a Jordan sfugge il nome di Esther, rivolgendosi alla ragazza mentre inizia a ballare un pezzo rock. Nelle due figure femminili si concretizza il significato della danza come momento di pura energia vitale e di possibilità – per Jordan – di vivificare il ricordo di Esther in maniera ancora più incisiva e determinante. Poco prima, nel ricordo- racconto sulla guerra, Jordan dialogava con Esther sul suo passato di ballerina, interrotto brutalmente dal conflitto mondiale. In tale occasione – con tutto il pragmatismo britannico- Esther aveva dichiarato di essere disponibile al matrimonio con Jordan.

La battuta successiva riflette la divisione definitiva tra Jordan e Esther, dato il suo ritorno in Inghilterra. A differenza dell'americana Anna, chiamata nel testo “drifter”, ad indicare la sua continua mobilità, il suo dinamismo e la tendenza ad essere flessibile – caratteristica fisica anche della danzatrice- come la nazione in cui è nata, Esther è un'icona del passato, oscurata dai ricordi di Jordan. La scena che circonda la donna inglese è infatti quasi sempre buia, notturna, come a volere sottolineare l'oscurità che avvolge la memoria di Jordan. Diversamente, Anna è circondata dalla luce rafforzata dalla presenza del bambino, che nella mente di Jordan rappresenta la benedizione che compensa il dolore causato dalla perdita di Junior. Da questo presente potente, in cui Anna irrompe violentemente con la sua figura e le sue danze, Jordan intravede la speranza di un futuro migliore non tanto per sé ma per Frederick, il quale, in un primo momento, pare adattarsi al progetto del padre. Tuttavia, come il vecchio ex impero coloniale, la Gran Bretagna, incarnata da Esther – il cui cognome sfuma da “Hope” in “Trout” per sottolinearne la decadenza- anche la giovane potenza neo-imperialista, personificata da Anna, non trova soluzioni soddisfacenti tra gli artisti caraibici. Il messaggio è chiaro: non basta “sposare” una nazione per diventare migliori, ma capire e accettare il ruolo all'interno nella propria casa. Il vero matrimonio di Jordan è infatti con la donna caraibica, Mabel, la regina del presente, e l'unico personaggio femminile che agisce nel qui e ora della comunicazione deittica teatrale. Sebbene piene di rimpianto, le parole di Jordan riconoscono l'importanza del rapporto con Mabel, e nonostante la separazione, Mabel resta la donna della sua vita:

JORDAN

My old queen is gone(...) ¹⁰¹⁶

Nella mente offuscata dai ricordi e dal dolore di Jordan, Mabel rimane un punto fermo e centrale come la sua realtà caraibica, che egli stesso grazie anche la suo lavoro di insegnante, ha contribuito a plasmare. E' questa l'identità di Jordan, l'uomo che siede nella stanza a ricordare: quella costruita dalla sua memoria e dalla sua storia dolorosa e traumatica. La casa, il matrimonio con Mabel, la scelta di non “sposare” l'impero rappresentano il suo equilibrio, che anche se fragile poiché Jordan senta di avere sprecato la sua vita nella “domesticity”, gli ha permesso di costruire una parte importante della cultura e dell'identità dei Caraibi. Tale equilibrio è anche quello della moglie caraibica Mabel, la quale mostra una profonda saggezza e forza d'animo, celata da una sottile ironia, nell'accettare e capire il passato di Jordan e nel comprendere le sue pretese future in relazione al figlio.

Nonostante gli scontri, Mabel non esita a difendere il marito, di fronte al figlio, elogiando il suo ruolo di padre e educatore:

MABEL

That man? That man is your father. He taught some of the best people in this country. Don't refer to him as “that man”. (...) ¹⁰¹⁷

Scrive Edward Baugh, a proposito del personaggio:

¹⁰¹⁶*Ibid.* p. 85.

¹⁰¹⁷*Ibid.* p. 81.

(...) the far memorable portrait of Jordan's wife, un-romantic, down-to-earth Mabel. She is a triumph of female portraiture by Walcott, standing impressively outside of the angel-or-whore dualism within which many of his female characters may seem to fall. A bit of a lovable shrew, Mabel commands our respect and sympathy without any appeal to glamour or sentimentality.¹⁰¹⁸

Similmente a quanto affermato poco prima, Mabel, nelle parole di Baugh, rappresenta il centro del presente e della casa. L'abbandono finale ricorda quello alla fine del primo atto, seguito dal suo inevitabile ritorno. Mabel è la moglie e la madre che non riesce a staccarsi né dal figlio e né dal marito. Sebbene l'opera si ripieghi sul tono elegiaco di Jordan rinchiuso nei suoi ricordi di scuola, l'opera sottolinea la forza dei legami familiari e di quelli con la propria terra. Anche Frederick non può rinunciare all'attrazione per la propria terra e forse ancora in maniera più radicale del padre, rinuncerà ad Anna in nome dell'arte e di quella cultura che si è formata sulle grandi parole degli autori della madrepatria ma anche sulle ceneri dello stesso impero, sfociando nella sofferenza e nella perdita di chi è stato colonizzato:

JORDAN

(...) I armed for death, and was unarmed by loss. I've had a son shot in Black Power riots. I thought he did it out of contempt for me.- not out of hope for others – and it has not changed this country. I gave them to this country – one for politics and one for art. (...) I'd be a misfit in England, too. I've been there once, and I found it a mean place. Remember what we saw Pilly? An archipelago in a beautiful sea. Cities where all the races joined to make one race. (...) Can't tell me you don't remember....¹⁰¹⁹

La speranza di Jordan - apparentemente personificata dalle due donne straniere, Anna e Esther, - è in realtà fondata sul pensiero che Mabel – simbolo dell'isola dell'unione di tutte le razze - possa ritornare, per accompagnarla nella sua vita presente, anche se annullata nell'arcipelago dei suoi ricordi.

4.3.2 *The Ghost Dance*

E' opportuno puntualizzare che quest'opera, assieme a *Walker* è completamente incentrata sulla storia americana. Come già chiarito nell'introduzione a questo sottocapitolo, la manipolazione teatrale della storia americana si riflette nella volontà walcottiana di riaprire "vecchie ferite" provocando il ricordo di una storia cancellata in quanto rimossa dalla storiografia ufficiale. L'intento di Walcott è quello di mostrare la vasta "comunità" della sofferenza, sia nelle periferie delle ex-colonie sia nei centri dell'ex-impero o della potenza neo-imperialista.

FOREWARD

Both of these plays (...) are completely American in history and setting. And both deal with disenfranchisement and deprivation.(...)

The Ghost Dance had its model a John Ford film with its usual stock characters - an Irish seargent, a tough independent widow – and its standard setting of a fort.(...)¹⁰²⁰

La Storia degli Stati Uniti contiene capitoli oscuri e volutamente oscurati dalla storia ufficiale, esattamente come è accaduto nelle terre colonizzate. In questo modo, Derek Walcott apre uno spazio

¹⁰¹⁸Edward Baugh, *Derek Walcott, op. cit.* p. 131.

¹⁰¹⁹Derek Walcott, *Remembrance, op. cit.* p. 85.

¹⁰²⁰Derek Walcott *Walker and The Ghost Dance*, New York, Farrar Straus and Giroux, 2002, p. vii.

rappresentativo in cui non solo permette una nuova percezione storica del passato dei Caraibi, ma anche della terra che in parte è – ed è stata – la sua seconda patria. Dare voce alle minoranze, agli immigrati, a coloro che sono stati cancellati dalla Storia di un paese come le tribù Indiane, significa mostrare la presenza di una Storia taciuta, come cicatrice e ferita, di tutti i popoli del mondo, in tutte le nazioni da quelle più potenti a quelle più deboli. Come scrive Walcott nella nota introduttiva all'edizione del 2002, *The Ghost Dance* riprende la vicenda dell'Indiano Sioux, Kicking Bear, legato alla storia di Sitting Bull ispirandosi a una versione cinematografica di John Ford, inserendo una galleria di personaggi caratteristici del genere, come un sergente irlandese, Michael Patrick Donnelly e la vedova, Catherine Weldon, forte e indipendente, protagonista dell'opera.

4.3.2i Il genere western e l'”Indian Theatre”

E' necessario sottolineare almeno tre aspetti fondamentali di *Ghost Dance*. Il primo di carattere formale, strettamente connesso con il secondo, riguarda l'adattamento del genere cinematografico del *western* nel teatro, e le relative conseguenze sul piano della messa in scena. Il secondo aspetto riguarda la scelta di adattare la messa in scena e lo spazio del palcoscenico allo stile del teatro indiano; infine, come si vedrà nel sottocapitolo successivo, i due aspetti si fonderanno nella rielaborazione di materiale storico, in particolare la vicenda di Toro Seduto e di Catherine Weldon e si cercherà di capire il significato che tale rievocazione -- intesa come memoria collettiva-- assume nel teatro di Walcott.

Il genere *western*, nasce nell'Ottocento in America, come resoconto delle avventure di coloro che si spingevano alla conquista della terre di frontiera; la traccia tematica comune, è infatti la conquista del territorio verso l'Ovest dell'America. Tra gli archetipi della letteratura western restano indiscussi i romanzi della frontiera di James Fenimore Cooper, in particolare *The Last of the Mohicans*, del 1826, oltre a tutta la serie dei *Leather Stockings Tales*, dove la contrapposizione tra i personaggi positivi e negativi si rafforzerà nelle manipolazioni successive. Con Cooper si allarga il mito del Buon Selvaggio e la distinzione tra l'indiano cattivo e quello buono, come l'ambientazione, molto sfruttata nel genere. Infatti, sia nella narrativa, che anche nel cinema, il western oltre a presentare un moralismo manicheo distinguendo tra buoni e cattivi, sceglie un'ambientazione di conflitto, inserita in vari periodi che vanno dalla guerra di Indipendenza (come in Cooper) a quella di Secessione; le opere del genere sviluppano il mito della frontiera come possesso del territorio e sfruttano le guerre tra americani bianchi e le tribù indiane, originarie delle terre conquistate. Dal conflitto territoriale, il *western* si può spostare in ambiti più privati e personali, trattando di viaggiatori e avventurieri solitari che si spostano di città in città a cavallo e armati di pistola, in perenne contatto con la natura e quindi in un mondo dove il progresso irrompe come un fattore estraneo anche se incombente. Il genere si trasforma in “popolare” attraverso le riviste pulp e il cinema, spettacolarizzando il paesaggio americano a regalando virilità all'uomo bianco, eroe della conquista del West contro i barbari e selvaggi indiani. La dicotomia coloniale in terra americana è quindi segnata inesorabilmente nell'immaginario culturale popolare supportata da un genere prima letterario e poi cinematografico, che grazie alla potenza di Hollywood, giustifica la distruzione delle popolazioni autoctone. Non a caso nella società del western non esiste la legge come insieme di norme da rispettare, ma esiste una legge di sopravvivenza, dove l'individuo più forte, (in linea con i principi del darwinismo sociale di stampo vittoriano), in questo caso l'uomo bianco, a cui l'indiano soccombe per mancanza di mezzi, sopravvive vittorioso. Ciò che conta in questo tipo di società è la forza delle armi come strumento di affermazione della piccola comunità familiare o tribale.

Il cinema di John Ford, a partire dagli anni venti, celebra il mito della frontiera, come in *The Iron Horse*, o l'eroismo dei patrioti americani impegnati nella guerra civile, costretti a combattere contro la violenza degli Indiani Comanche, come in *The Searchers*, interpretato da John Wayne e Natalie Wood. La produzione cinematografica hollywoodiana ha contribuito nella prima metà del secolo a costruire quegli "stock characters" di cui parla anche Walcott nella presentazione della sua opera teatrale. Da un lato, pertanto, l'autore ammette di utilizzare una fonte, il cui genere ha contribuito in parte alla rappresentazione di un immaginario culturale fondato sulla giustificazione della conquista del territorio da parte dei bianchi, dall'altro, per quanto riguarda la messa in scena, afferma di avere creato una opera in cui le scene devono esprimere la qualità semplice e minimale del teatro indiano:

NOTE ON THE STAGING

There are several changes of locale. These changes and, indeed, more important that the changes, the play should be performed fluent simply, like Indian theatre, with minimal props, with blanket poles, and flags to indicate locations, and with minimal furniture.¹⁰²¹

L'apparente contraddizione si giustifica nel sincretismo walcottiano che cerca di unire diversi linguaggi scenici come il cinema di Ford e il teatro dei nativi americani, allo scopo di creare una percezione della storia in senso più ampio, "globalizzata" e suscettibile di essere percepita da diverse angolazioni, per, alla fine sfociare in una visione -- ormai nota -- che non ammette dualismi o dicotomie.

Considerando la cornice del genere "western" ispirata al cinema americano, Walcott utilizza il palcoscenico attuando scelte che lo avvicinano al teatro dei nativi americani.

Il testo di Walcott pare non solo rapportarsi alla storia degli Indiani Sioux ma anche alle modalità rappresentative del teatro dei nativi. Risulta evidente, leggendo un'intervista alle fondatrici dello *Spiderwoman Theatre*, la forte tendenza sincretica di questo teatro e la volontà di esprimere i problemi del vissuto femminile all'interno di minoranze etniche. Il gruppo, composto da tre sorelle, Lisa Mayo, Gloria Miguel e Muriel Miguel fu fondato nel 1976 a New York e deve il suo nome alla divinità indiana Hopi, la Donna Ragno, che ebbe il merito di insegnare al suo popolo l'arte della tessitura. Similmente all'attività della dea, le tre attrici e fondatrici della *Spiderwoman Theatre* hanno cercato di creare un teatro-arazzo costruito come un tela in cui si uniscono e si sovrappongono i fili di molte storie. Oltre a rappresentare un chiaro collegamento con la tradizione di Anansi e la sua rilevanza individuata in *The Odyssey*, il teatro di origine indiana -- similmente a quello di Walcott -- armonizza lingua e movimento, così come unisce la realtà alla fantasia, il comico al tragico. E' un teatro che ha le proprie radici nel background culturale dei nativi americani ma allo stesso tempo nella cultura europea e nordamericana. La semplicità di cui parla Walcott nella realizzazione della messa in scena è infatti una caratteristica dello *Spiderwoman Theatre*, le cui pièces sono spesso affidate -- in termini di *mise en scene* -- alla voce e al corpo in movimento delle attrici, nello spirito dell'intento di base che è quello di generare storie intessute attraverso diversi codici comunicativi.¹⁰²² L'interesse dello *Spiderwoman Theatre* è incentrato sulle leggende del folklore indiano, considerate come punto di partenza per arrivare ad un teatro che parla di problemi quotidiani anche se in contesti periferici e socialmente marginali. Similmente al teatro di Walcott, il teatro delle donne indiane native attualizza le problematiche comuni a tutte le donne appartenenti a molteplici culture che si fondono sul suolo americano. Forse per tutte queste ragioni, forse perché si tratta di un'opera sulla memoria collettiva

¹⁰²¹*Ibid.* p. 121.

¹⁰²²Larry Abbott, "Spiderwoman Theatre and the Tapestry of Story" in *The Canadian Journal of Native Studies* XVI, 1 (1996), : 165-180.

degli americani -- bianchi e indiani -- Walcott non ha voluto tralasciare ciò che, in questo contesto, ha contribuito a plasmare l'intera tradizione culturale sulla storia degli indiani e dei loro rapporti con i pionieri bianchi, dal cinema hollywoodiano al teatro dei nativi.

L'altro importante riferimento al teatro indiano prodotto da Walcott potrebbe includere il fondatore del *Native American Theatre Ensemble*, Hanay Geigomah, la cui attività ha ispirato la creazione di molte compagnie tra cui proprio lo *Spiderwoman Theatre*. Autore di *Body Indian*, Geigomah ha avuto il merito di vivificare la voce dei nativi americani in tutto il territorio statunitense. Come si legge nelle *stage directions* dell'opera poco sopra menzionata, la scena si affida alla semplicità minimalista di cui parla Walcott in *The Ghost Dance*:

A large old-fashioned bed dominates downstage center. Its mattress and loose coverings are dingy(...) Stage left of the bed is a small mattress on the floor (...) Above the head of the mattress and to the right of the table is a doorway is to a bathroom smaller than the doorway.¹⁰²³

4.3.2ii I riferimenti storici

L'opera è la ricostruzione teatrale di fatti storici, realmente accaduti, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, nei territori Indiani del Lakota. Centro della vicenda sono diversi personaggi tra cui, Catherine Weldon, pittrice di Brooklin che dopo la morte del marito decise di abbracciare la causa dei Sioux nella difesa dei loro territori; Kicking Bear difensore del movimento della *Ghost Dance* e naturalmente, Toro Seduto, di cui Catherine Weldon divenne la segretaria personale durante le sommosse del movimento. Esattamente nel giugno del 1989, la donna, come membro attivista della National Indian Defense Association, decise di lasciare New York per recarsi nella riserva a Standing Rock, nel Dakota, per aiutare il capo indiano a contrastare il governo americano intenzionato ad impossessarsi di parte del territorio del Lakota. L'aiuto della Weldon era necessario in quanto Toro Seduto non era in grado di scrivere e leggere in lingua inglese. Dalle notizie storiche a disposizione, Catherine emerge come una figura femminile decisa, intraprendente ed incurante dei giudizi sulla sua reputazione. Ciò che le importava era la difesa dei territori indiani e per questo combattette in maniera aggressiva contro il governo americano e le sue pretese. Altra figura storica presente nel testo di Walcott è il maggiore James MacLaughlin, agente della riserva, che dopo avere scritto una lettera alla commissione degli affari indiani, ha cercato più volte di dissuadere la Weldon dall'impresa, obbligandola infine a lasciare la riserva. Dopo un breve soggiorno in città, la donna, non potendone fare ameno, ritornò nel Dakota, questa volta promettendo al maggiore di stabilirsi ai confini della riserva indiana, in una piccola città chiamata Cannon Ball. I giornali dell'epoca definivano la Weldon, la "squaw bianca" di Toro Seduto sebbene non sia mai stato dimostrato l'esistenza di un effettiva relazione amorosa tra i due. Nello stesso periodo il movimento della *Ghost Dance* stava dilagando tra le pianure e i territori indiani. Molti dei seguaci di Toro Seduto, ed egli stesso, credevano in questo movimento, nato come recupero dell'antica danza indiana circolare, che secondo il fondatore, il profeta e sciamano Jack Wilson, conosciuto dai Paiute come Wovoka, avrebbe causato un'interruzione pacifica dell'espansionismo dei bianchi. Il movimento aveva inizialmente lo scopo di unire i vivi con i morti resuscitati attraverso la danza e, pensando all'elaborazione walcottiana, rappresenta un collegamento

¹⁰²³ Hanay Geigomah *Body Indian*, in Mimi D'Aponte (a cura di) *Seventh Generation; An Anthology of Native American Plays*, New York, Theatre Communicatio Group, 1999. p. 4.

tematico-folklorico con il rito Yoruba rappresentato in *The Odyssey*, ma anche con la *trickster figure* individuata sia in Rafael che nel Don Juan walcottiani. In *The Ghost Dance* folklore e magia si riattivarono per combattere l'invasore bianco e Toro Seduto, assieme ad uno dei più fedeli seguaci, Kicking Bear, si rese promotore del movimento. Nonostante le minacce del governo statunitense, Kicking Bear e Toro Seduto incoraggiarono il movimento e la creazione delle "Ghost Dance Shirt", con le quali credevano di potere essere immuni dagli spari dei proiettili, grazie alla magia emanata dagli indumenti. La Weldon cercò di convincere i capi Lakota che la *Ghost Dance* non resuscitava i morti e né i loro abiti li avrebbero protetti dalle pallottole. Per questo fu cacciata dagli indiani in quanto ritenuta ormai nemica dei Lakota. Il figlio adolescente di Catherine, Christie, morì dopo poco, prima di raggiungere Kansas City, città dalla quale la Weldon continuò a scrivere a Toro Seduto chiedendogli perdono e informandolo della morte del figlio. E' necessario sottolineare che proprio questi anni furono testimoni delle condizioni più tragiche nelle riserve indiane, per la mancanza di cibo e le conseguente carestie, e, pertanto, il movimento di ribellione, anche se basato su principi pacifici e cristiani, trovò terreno fertile tra la popolazione indiana affamata e minacciata di restare senza terra. MacLaughin fu tra i più duri oppositori del movimento, ordinando l'allontanamento di Kicking Bear dalla riserva di Standing Rock. Figura di grande rilievo e grande oratore tra i Sioux, Kicking Bear, divenne uno dei principali sostenitori del movimento. La paura di MacLaughin, del tutto infondata e persino ridicolizzata da un collega, l'agente della riserva che lo aveva preceduto Mac Gillydcuddy, lo portò ad aumentare le truppe nella riserva in maniera spropositata rispetto al tipo di ribellione organizzato della *Ghost Dance*. Come già accennato, essa infatti non si basava su sommosse e violenze ma sull'attesa pacifica della fine del predominio dei bianchi e sulla nascita di un nuovo mondo dominato dagli indiani. Nonostante ciò MacLaughin continuava a richiamare truppe e il 15 Dicembre 1890, Sitting Bull fu arrestato. L'accusa era basata sul fatto che il capo Sioux non aveva interrotto la *Ghost Dance* nonostante gli ordini ricevuti. L'arresto di Toro Seduto fu accompagnato da un conflitto a fuoco in cui perse la vita lo stesso capo indiano. Poche settimane dopo gli scontri tra i Sioux e le truppe americane che richiedevano la resa delle armi sfociò nel terribile massacro di Wounded Knee, in cui persero la vita 153 Sioux, prevalentemente donne e bambini e 25 soldati americani. Kicking Bear, a seguito del massacro, rese le sue armi al generale Nelson A. Miles, mentre nell'est del paese la popolazione reagiva con sdegno e tristezza di fronte all'accaduto.

Molti di questi fatti e personaggi storici appaiono nella rappresentazione teatrale di Derek Walcott.

4.3iii La vicenda in *The Ghost Dance* tra storia e finzione

La prima scena è dominata unicamente dai gesti di due personaggi, Catherine e Kicking Bear, divisi nello spazio scenico: da una parte la donna intenta a cucinare all'interno della propria casa, dall'altra, l'indiano all'esterno.

SCENE ONE

Stage right: The parlour and the kitchen of the Parkin Tanch. A rug. A low table with pots. Late afternoon. CATHERINE is baking. She pours flour into a pan.

*Stage left: A small stand of birches. An Indian, KICKING BEAR, is in the birches, light snow powdering his blanket, his hair his face white. He holds a lance. CATHERINE dusts her palms, goes to the door. She looks for a good while at the Indian, then returns to her baking. Lights face.*¹⁰²⁴

¹⁰²⁴Derek Walcott, *The Ghost Dance*, op. cit. p. 123.

La prima scena è silenziosa e ritrae Catherine e Kicking Bear come due personaggi distanti e silenziosi. Situazione che si protrarrà per diverso tempo in quanto, anche la scena successiva, è creata unicamente dalle *stage directions*. Nella seconda scena Catherine si prepara ad andare a dormire non prima di avere osservato nuovamente Kicking Bear dalla finestra, mentre nella terza scena, il mattino dopo, i due personaggi si incontrano nell'ingresso della casa di Catherine e iniziano a dialogare per la prima volta. Tuttavia lo scambio di battute è dominato dal silenzio, come la stessa donna ammette:

CATHERINE

I should go back to Boston, to streetlights and carriages,
long white gloves and concerts, and velvet waiters
drawing back your chair to find another husband.
But I'm stuck out here on the farm, alone
(...)
in these iron winters of North Dakota.
I've been chattering to myself for two months now,
so you don't have to talk. I'm used to silence.¹⁰²⁵

Pur modificando la città d'origine, da New York a Boston, Walcott è rimasto fedele al ritratto della Catherine storica, donna decisa e pragmatica, ma anche consapevole del ruolo subalterno del suo sesso. Mentre Kicking Bear continua a chiederle di bere whisky, Catherine gli offre del cibo, che l'uomo rifiuta sempre restando in silenzio. Catherine accenna alla delusione di Toro Seduto, derivante dal tentativo della donna di convincerlo a ritirarsi dal movimento della Ghost Dance, mentre Kicking Bear, finalmente iniziando a dialogare, riflette sui contrasti tra l'esercito americano e i Sioux. Nello scambio di battute emerge la praticità di Catherine, elaborando il suo giudizio sull'esito distruttivo del movimento in cui è coinvolta la popolazione indiana, illusa da false promesse a cui, come ella stessa crede, nemmeno Toro Seduto in realtà possa prestare fede.

CATHERINE

(...)
What is Ghost Dance? A madness that began
with a crazy Paiute prophet in western Nevada
and it's caught on like the cholera, or whisky,
till you all believe it will bring resurrection,
but before you're resurrected you have to get cold.
And I am telling you now, your prophet is mad.
(...)
I know Sitting Bull is too smart to believe it.¹⁰²⁶

Kicking Bear, elencando le sofferenze del suo popolo, dichiara che Toro Seduto non vorrà più incontrare Catherine, informazione fondamentale in quanto relativamente al testo, il personaggio compare solo nelle parole degli altri e mai effettivamente sul palcoscenico. La sua è una presenza data unicamente dalla memoria degli altri personaggi e da quella storica rievocata dall'opera. Unica presenza fisica del capo indiano è il suo ritratto, dipinto da Catherine. Tornando alle parole di Kicking Bear, si legge:

KICKING BEAR

¹⁰²⁵*Ibid.* p. 125.

¹⁰²⁶*Ibid.* p. 129.

(...)

The herds of buffalo will blow like black smoke.
The buffalo already are becoming ghosts;
they will run across the plains with soft thunder,
when all the red tribes are blown across the earth,
the Blackfoot, the Sioux, the Ogalalas, the Cheyennes,
and their leaves will be buried in your whiteness,
a whiteness with no memory, like the deep snow.¹⁰²⁷

Il monologo di Kicking Bear rivela la probabile conoscenza di Walcott della documentazione storica dei discorsi del capo indiano. I riferimenti alle mandrie di bufali, alla fame del popolo indiano, figure retoriche come la personificazione degli elementi naturali, compaiono nella trascrizione di un discorso di Kicking Bear tenuto nel 1980 ad un consiglio di capi Sioux, dove non furono ammessi bianchi. Il maggiore MacLaughlin chiese a Short Bull, un altro indiano Sioux, di riportare fedelmente il discorso di Kicking Bear. L'intero discorso fu ripetuto a memoria da Short Bull e trascritto dal maggiore. Nonostante il tono più pessimista espresso dalle battute del testo di Walcott, non sfuggono le affinità lessicali, così come non passa inosservato il parallelismo creato dall'immagine della sepoltura.

(...) then from an opening in the sky we were shown all the countries of the earth and the camping grounds of our fathers since the beginning; all were there. The teepes, and the ghosts of our fathers, and the great herds of buffalo, and a country that smiled because it was reach and the white ma was not there(...)

I will cover the earth with new soil to a depth of five times the height of a man, and under this new soil will be buried the whites, and all the holes and the rotten places will be filled up.¹⁰²⁸

Nelle parole del testo walcottiano è evidente la manipolazione dell'autore, con particolare riferimento al "candore" spesso usato come metafora razziale. In questo caso l'assenza di colore, il bianco è associato alla morte e all'assenza di storia. La distruzione delle tribù indiane, e quindi la loro morte diventa facilmente sostituibile con l'immagine della loro storia rimossa, questa volta non più nella vastità del mare come l'autore ha voluto esprimere in altre occasioni, bensì nella gelida profondità del suolo coperto dalla neve. In queste parole il personaggio di Kicking Bear rivela la propria consapevolezza di appartenere ad una razza a cui non è stato dato il diritto di avere memoria. "They want us to fade"¹⁰²⁹: la frase esprime l'intensità della consapevolezza della minaccia dell'annientamento materiale, della negazione stessa del corpo fisico. La dispersione, paragonata d un elemento immateriale alla vista come la polvere -- in questo caso un sacco di farina -- riflette l'immagine della volontà dell'America bianca di annullare la fisicità delle tribù indiane. Nelle parole di Kicking Bear non c'è amarezza ma un sommerso tono profetico, di attesa di un inevitabile e imminente massacro. Il riferimento al contrasto tra Catherine e Toro Seduto è immediatamente risolto dalla battuta successiva della donna:

CATHERINE

(...)

I will find out whatever I can to help him.¹⁰³⁰

Più tardi, non mancano i riferimenti al figlio, che, in base alla documentazione storica, muore su un battello diretto a Kansas City, mentre nel testo di Walcott è in cura presso un'amica. Le ragioni della

¹⁰²⁷*Ibid.* p. 130

¹⁰²⁸ "A Speech by Kicking Bear" in <http://siouxme.com/kickbear.html>, visionato il 13.10.2008.

¹⁰²⁹Derek Walcott, *The Ghost Dance*, op. cit. p. 130.

¹⁰³⁰*Ibid.* p. 131.

malattia di Christie, qui chiamato Josie, sono quelle date storicamente, probabilmente un'infezione da tetano provocata da un chiodo arrugginito.

L'intento di Walcott, già da questa occasione, è quello di mostrare il difficile tentativo di assimilazione da parte di entrambe le comunità. In quest'occasione, infatti, Catherine afferma di avere rinunciato alla medicina tradizionale per affidare il figlio alle cure indiane. Scelta inusuale per una donna bianca, che Kicking Bear commenta con immediato stupore:

KICKING BEAR.

To put your faith in the Cannonball River
and use our medicine, instead of the Army,
that is very Indian. ¹⁰³¹

Similmente, nella quarta scena, in cui fanno la loro prima apparizione le truppe americane, ambientata nel forte dell'esercito, il sergente Donnelly indossa una delle miracolose camicie indiane dietro la schiena e, dopo avere richiamato l'attenzione dei soldati, ne elenca, ironicamente, i suoi prodigi.

Come ha scritto l'autore, nella nota sulla realizzazione della performance, l'opera prevede parecchi cambi di scena, spesso anche sovrapposti, data la divisione del palcoscenico in due parti. Contemporaneamente alla scena appena riportata, sul lato opposto, un indiano abbigliato in maniera occidentale prepara un trespolo su cui sono appoggiate delle coperte e vasellame. L'intento è rappresentare lo spaccio del villaggio in cui Catherine si appresta ad acquistare le coperte. Qui in contra James McLaughlin. L'incontro rivela l'attrazione che si sviluppa tra i due personaggi, sebbene il maggiore abbia già una moglie indiana.

Contemporaneamente, nella parte di destra del palcoscenico il sergente Donnelly continua la sua assurda pantomima sugli indiani, e a causa di questo e del suo evidente stato di ebbrezza, è immediatamente redarguito dall'ufficiale superiore, il tenente Brandon. Insultando le donne indiane, Donnelly provoca l'esplosione di rabbia di Brandon, anch'egli legato sentimentalmente a una donna Sioux, tensione che sfocia in una rissa tra i due militari, che raggiunti da Mc Laughlin, lo coinvolgono nello scontro, non mancando di ferirlo. Dall'altro lato dello spazio scenico, Catherine osserva impassibile la violenza maschile, mentre il tenente intima a McLaughlin:

Stay out of the Army's fights, Mr McLaughlin. ¹⁰³²

dopo che Donnelly, sempre più pungente con le parole, non esita a rimarcare la loro alleanza sentimentale con gli indiani:

They're both with squaw women, you understand, lads. They both married the enemy. (...) ¹⁰³³

La scena successiva è ambientata nello studio del medico., il dottor Beddoes, il quale controlla lo stato di salute di McLaughlin dopo la rissa con gli ufficiali dell'esercito. Il maggiore si rende conto dell'assurdità del suo gesto, come quello di avere estratto la pistola davanti ai militari e precisa anche che il suo grado militare non ha alcun valore per l'esercito:

MCLAUGHLIN

major was my title in Buffalo Bill's circus.
Why do we pale faces presume our superiority?
Good God, Jeremy, I married an Indian. ¹⁰³⁴

¹⁰³¹ *Ibid.* p. 132

¹⁰³² *Ibid.* p. 142.

¹⁰³³ *Ibid.* p. 142.

¹⁰³⁴ *Ibid.* p. 143.

Il riferimento a Buffalo Bill intensifica dell'atmosfera della scena creata sulla falsariga del tipico film “western”, in cui non può mancare la violenza maschile che emerge quasi come elemento scontato, creato dalle lotte e dagli scontri a fuoco.

La scena riporta un significativo monologo del medico in cui – secondo il suo parere – elenca le ragioni dell'inferiorità del popolo indiano, rispondendo in questo modo alla riflessione di McLaughlin:

DR. BEDDOES

(...) this is not my own contempt, but science.
It is not we who are superior but they whose brain
is underaverage. (...) This is the truth of science (...) ¹⁰³⁵

Sottolineando il valore indiscutibile del progresso e del lavoro dei bianchi e la supremazia della scienza sul panteismo della religione indiana, il medico non solo si fa portavoce della cultura scientifica che la sua professione rappresenta, ma sancisce l'imminente destino di distruzione degli indiani. Il progresso scientifico e tecnico è- in base alla sua visione – il presupposto per la sopravvivenza della specie. Infatti esiste una unica verità, quella basata sulla scienza. Nelle parole del medico è anche possibile leggersi la filosofia su cui si è sorretto il progetto imperialista dell'Inghilterra vittoriana. Il “fardello dell'uomo bianco” citando il titolo della nota poesia di Kipling, è stato concepito come una missione civilizzatrice supportata dalle idee evoluzionistiche di Darwin, applicate poi alla società attraverso la sociologia di Herbert Spenser. L'idea della superiorità della razza bianca quindi si coagula nella considerazione della superiorità ottenuta grazie al sapere scientifico e al progresso. Il compito di civilizzare le popolazioni dei selvaggi “metà demoni e metà bambini”¹⁰³⁶ si coniuga con lo sviluppo scientifico ed economico della società capitalistica europea e, successivamente, nordamericana.

McLaughlin non risponde a queste osservazioni pseudo-filosofiche concentrandosi su sé stesso e su come è stato provocato dagli ufficiali, e, allo stesso tempo, meditando sulla suo ruolo privo di vera autorità.

Nella scena successiva (la settima) un predicatore indiano, James Eagle, riunisce la sua congregazione di fedeli in un piccolo ranch per leggere la Bibbia.

Assieme a lui compare la figlia, Lucy, fidanzata del tenente Brandon. Eagle, presentando la figlia, inizia il sermone invocando la preghiera per coloro che sono impegnati nel movimento della *Ghost Dance*, percepito dagli indiani convertiti, come una folle trasgressione:

EAGLE

The Ghost Dancers will be gathering. We must pray for them. We must find it in our hearts to pray for those whom we have made our enemies, so Lucy will, with our consent, lead us in this prayer, which she has learnt without my help. Lucy. ¹⁰³⁷

Esternamente al ranch trasformato in chiesa, avviene il secondo incontro tra Catherine e McLaughlin. Lo scambio di battute tra i due permette di percepire il loro tentativo di assimilare e di capire la cultura indiana, mentre Catherine, con toni dai risvolti romantici, esprime il desiderio di cancellare il tempo, McLaughlin le chiede informazioni su Toro Seduto. Il comportamento dell'agente si mostra decisamente ambiguo e doppio. Catherine non intende rivelare alcunché del suo rapporto con i Sioux, e, sebbene sia decisa a percorrere al via del silenzio, McLaughlin si fa sempre più insistente.

¹⁰³⁵Ibid. p. 144.

¹⁰³⁶Cfr. Kipling *The White Man's Burden*.

¹⁰³⁷Ibid. p. 147.

Nel cambio di scena successivo McLaughlin si accinge a testimoniare di fronte alla commissione di vigilanza per le questioni indiane. Sono presenti il generale, comandante del forte, il medico e gli altri ufficiali, oltre al segretario della commissione. Nella seduta, McLaughlin racconta dell'incontro avvenuto con Toro Seduto e della proposta fattagli: un viaggio alla scoperta di tutte le tribù indiane per risalire a quella originaria, dove nacque la *Ghost Dance*, e attraverso ciò verificare l'arrivo degli spiriti dei defunti e del loro aiuto, e se ciò non si fosse realizzato, ritornare alla tribù Sioux e dichiarare che la *Ghost Dance* è una falsità. Interrogato su quanto risposto alla proposta di Toro Seduto, McLaughlin informa il segretario del suo rifiuto:

MCLAUGHLIN

I couldn't travel that far to share a vision
that I'm not sure he believes in himself. I think
the Ghost Dance is a way of regathering the tribes
under his leadership. To be frank, I don't trust him.(...)¹⁰³⁸

Il discorso del maggiore esprime il timore che Toro Seduto possa trovarsi in pericolo e essere oggetto di violenza da parte dei membri alla sua stessa tribù, consapevole del suo ruolo e del suo compito, ovvero quello di proteggere i Sioux, anche da loro stessi.

Il tono ufficiale e rigoroso della scena si allenta quando Catherine, entrando con cautela, invita il maggiore a casa sua a cena, la sera stessa. Tra le risate dei partecipanti, il maggiore accetta.

L'invito di Catherine -- rappresentato nella nona scena, nuovamente all'interno della casa -- è apparentemente un tentativo di seduzione. Catherine in maniera del tutto esplicita chiede all'uomo di unirsi a lei.

In realtà l'incontro è, in parte, la rivelazione della psiche dei personaggi. L'invito di Catherine ha lo scopo di manipolare l'attrazione che avverte in MacLaughlin nei suoi confronti, mentre l'uomo, visibilmente disorientato e spiazzato dalla richiesta della donna, cerca di trovare un terreno comune con lei, identificato, falsamente, nell'onestà e nella limpidezza dello spirito.

In maniera opposta, Catherine svela parte della sua natura di donna calcolatrice, mettendo in evidenza le differenze che esistono tra loro, tramutandole nella causa della sua passione:

CATHERINE

(...) I'm proud of my sharp tongue,
and you are ramrod right in your public duty,
but everything between us since our eyes met
has been oblique and sideways, not quite dishonest,
but reined and careful. Still, it could be that
the very difference of opinion that separates us,
at least in my case, may have ignited
the low, banked fire in me. ¹⁰³⁹

Anche Catherine appare ambigua e obliqua, parole che ella stessa usa per definire il maggiore. I suoi intenti appaiono imprecisi anche quando afferma che il tradimento di McLaughlin verso la moglie indiana altro non sarebbe che un atto di onestà nei confronti dei Sioux. Catherine usa il proprio corpo per annullare l'ipocrisia che intravede nel comportamento di McLaughlin. Egli pare rendersene conto e

¹⁰³⁸*Ibid.* p. 159.

¹⁰³⁹*Ibid.* p. 168.

infatti si sente messo alla prova, ma non per questo si sente di rinunciare all'invitante accoglienza di Catherine.

Dalla scena successiva fino alla fine del primo atto, si verifica un forte incremento della tensione drammatica. Immediatamente dopo la scena amorosa tra Catherine e Maclaughlin, si sviluppa la tragedia: Sarah Quinn, la donna a cui era stato affidato il piccolo di Catherine, giunge al ranch attraversando il fiume per informarla della morte del figlio. La notizia è data partendo dal modo di concepire la morte nella filosofia degli indiani:

CATHERINE

(...) How's my son, Sarah? Whyn't you bring him?

SARAH

The lad's perfectly fine where he is. Perfectly fine.¹⁰⁴⁰

L'ambiguità della risposta non inganna né Catherine ma nemmeno pubblico e lettori che intravedono nell'atteggiamento di Sarah la verità.

E' infatti la domanda di Catherine (*Is dead, isn't he?*¹⁰⁴¹) a cui Sarah risponde solo con un cenno del capo, a confermare i timori della madre. Solo da questo momento Sarah spiega l'accaduto di fronte al dolore incredulo di Catherine.

Ora Catherine è completamente sola, persi il figlio e il marito, la sua anima è trasportata in un regno di sofferenza totale, la cui espressione verbale è impossibile. Il suo viso rivela infatti questo stato d'animo, come indicato dalle *stage directions*. Il silenzio, l'assenza di espressione facciale e il lamento creato dal movimento del corpo di Catherine non le impediscono di ascoltare l'incessante fluire del monologo di Sarah:

SARAH .

(...) I said what do they do, the Crow and the Sioux when their loved ones go like a season? They dance. They dance!

(CATHERINE returns, expressionless, close to SARAH, silently picking up baggage, and her son's things, as SARAH sits on the ground, rocking with grief.)

And you'll teach me to dance, Kitty, so nothing will look so ugly again, so I can feel like a woman again, (...) ¹⁰⁴²

Le due donne si avviano verso la casa di Catherine per danzare, seguendo l'esempio dei Sioux. Come ha affermato poco prima Sarah, danzare è un modo per sentire di nuovo la sua femminilità e la vita che pulsa dentro di lei. Catherine accetta, comprendendo che anche per lei la danza è un inno a quella vita negata, schiacciata dal dolore infinito causato dalla perdita del figlio. Mentre insegna a Sarah i passi della polka e della mazurca, chiede se ha sofferto. Il dolore -- incancellabile -- si confonde nel ritmo della musica e nei passi di danza.

CATHERINE

Now, pay attention. This is the first position for the quadrille.(...) And a one, then a two... Did he suffer, did my little boy suffer, then a turn, that's right(...) Like them, nothing must prevent us from dancing. Let's learn from them (...) ¹⁰⁴³

La lezione di danza di Catherine si confonde con la lezione del popolo Sioux: "impariamo da loro", afferma la donna, impariamo, sembra dire, ad accettare la morte come un passaggio, a sentire le anime

¹⁰⁴⁰*Ibid.* p. 172.

¹⁰⁴¹*Ibid.* p. 173.

¹⁰⁴²*Ibid.* p. 175.

¹⁰⁴³*Ibid.* p. 176.

dei defunti nell'aria che respiriamo, a trarre dall'animismo della religione indiana un insegnamento di serenità e pace che ci permetta di affrontare il dolore. Catherine, in questo momento, si trasforma in una donna indiana, abbandonando il modo di concepire il dolore e la morte della sua cultura. L'argomento relativo alla definizione della religione indiana sarebbe troppo vasto e complesso, anche se i riferimenti nell'opera di Walcott sono piuttosto consistenti. Le stesse fonti storiche e antropologiche identificano nella vastità e nella differenziazione del credo religioso dei nativi indiani gli ostacoli maggiori per le loro indagini. Tra le differenze specifiche variabili tra tribù e tribù, sussiste, come elemento comune, la tendenza animista ad identificare nel cosmo una presenza magica e divina, a cui gli uomini possono accedere grazie ad esperienze mistiche particolari. In base alla concezione animista, il mondo intero è pervaso da uno spirito che muove e "vivifica" il paesaggio che appare inanimato. Nel suo sviluppo la religione indiana procede verso l'attesa di una vita ultraterrena, giudicando così la morte come riconciliazione e riscatto di tutte le sofferenze esperite in terra.¹⁰⁴⁴ Caratteristica della religione indiana è quella di attivare la trance e il pensiero mistico attraverso la danza, come, oltre a quella degli spettri, furono la Danza del Sole e la Danza del Toro. In questo senso la danza rappresentata nei gesti delle due donne assume la forma di una "mimicry" capovolta da parte della cultura bianca, che impara ed apprende da una cultura diversa.

Il tema della danza e la sua rappresentazione diventano centrali anche nelle due scene conclusive dell'atto. Qui la danza non è solo come per Sarah un modo per fare rivivere la propria individualità, o per Catherine di allentare la morsa del dolore; la danza nelle ultime due scene diventa uno strumento comunicativo essenziale per trasmettere il contrasto tra la religione cristiana e quella indiana, e per delineare il difficile e tormentato passaggio dell'individuo nativo indiano, personificato da Lucy, che deve scegliere a quale comunità, quindi a quale religione appartenere. La storia degli Indiani d'America non è solo macchiata di sangue per l'annientamento fisico delle tribù, ma è anche -- come nella maggior parte dei casi di colonizzazione -- caratterizzata dalla ferma volontà dei bianchi americani di imporre la religione cristiana. Il processo di conversione al cristianesimo è documentato da Walcott dalla figura di James Eagle e dalla figlia Lucy. Se Eagle, il predicatore indiano, pare essere completamente assimilato, per Lucy si delinea una situazione di crisi. Come in un'occasione precedente, rifiuta il nome occidentale, Lucy, affermando di chiamarsi "Cervo che corre veloce" (Swift Running Deer), così, dialogando con Catherine, le crea un nuovo appellativo Sioux: Bright Hair Who Loves Us.

La scena le ritrae nel forte degli ufficiali americani durante la festa del Ringraziamento dove non mancano danze e musica. Il contrasto tra le danze occidentali e quelle tradizionali indiane è generato dallo spirito di Donnelly, vero e proprio *villain* della situazione che, ancora una volta non esita a prendersi gioco degli indiani. Prima di tutto si esprime con parole che rendono bene la forza del potere di assimilazione della cultura dei bianchi nei confronti di quelle dei nativi, e poi cerca di sfruttare tale cultura come gioco e come morboso divertimento:

DONNELLY

(...) Lucy. Could you show us that you haven't forgotten the old dance? Would you do a few steps for us, Swift Running deer? We need drums and clapping. Drums, war drums. Because out there, the Sioux and the Dakotas are getting ready to do their own steps, and we'd better learn them, hadn't we?(...)¹⁰⁴⁵

Il vuoto sarcasmo di Donnelly, che punta a schernire le credenze indiane, tende ad accentuare l'isolamento di Lucy nella comunità cristiana, creando un'opposizione culturale data dal pregiudizio e

¹⁰⁴⁴Francesco Lamedola "La Religione degli Indiani d'America prima di Wowka", in <http://www.scrib.com/doc/3842996/La-religione-degli-Indiani-dAmerica.pp>. 1-21, visionato il 9 gennaio 2009.

¹⁰⁴⁵*Ibid.* pp. 177, 178.

dal sentimento di superiorità che il subdolo sergente rappresenta. Mimando la danza indiana allo scopo di ridicolizzare la danza degli spettri, Donnelly acutizza la divisione tra le due comunità. Il risultato è infatti la mancata integrazione di Lucy. Il comportamento decisamente discutibile di Donnelly è rimarcato da Sarah, la quale non esita a collegare le sue volgari pantomime con il vizio dell'alcol. La superficialità del militare allontana persino la donna che poteva sposarlo, le cui parole di congedo amplificano la distanza tra la sua spiritualità e quella di Catherine, e il volgare materialismo di Donnelly:

Nella scena conclusiva dell'atto, le *stage directions* indicano un ulteriore cambio di scenografia: nello spazio aperto della riserva indiana, Kicking Bear conduce Lucy in mezzo al gruppo di danzatori Sioux. Il viso di Lucy è dipinto di bianco e i suoi abiti sono quelli della tribù, tradizionali. Inizia il rituale diretto da Kicking Bear, mentre i "ghost dancers" canticchiano a bocca chiusa:

KICKING BEAR

Our daughter Swift Running Deer has returned.

(Chanting)

"My children take this road.

My children go this way, "

Says the Wanekia.

"It is a good road",

Says the Wanekia.¹⁰⁴⁶

Il rituale celebra il ritorno di Lucy presso i Sioux, identificato anche con la rinascita dei morti provocata dalla Ghost Dance. Lucy inizia a danzare lentamente mentre si verifica una sorta di "trance"; testimone della scena è il tenente Brandon, che urlando alla ragazza posseduta, permette la visualizzazione dell'equilibrio razziale presente in tutto il testo. Non esiste una sola scena che si presenti unilateralmente, ovvero solo secondo la prospettiva degli indiani o secondo quella dei bianchi. Il palcoscenico è un'integrazione di memorie corali, in cui si fondono -- anche se nella tragedia -- la storia dei bianchi e quella degli indiani. Brandon grida a Lucy, come se la volesse svegliare, che la vuole riportare a "casa", mentre poco prima, alla festa Lucy aveva detto all'uomo:

LUCY

(To BRANDON)

NO. Don't come with me. I'm going home.¹⁰⁴⁷

Quale è la casa di Lucy? Quale è la sua "nazione"? La ragazza rappresenta il personaggio diviso e conteso tra due culture. Prima di tutto è una donna, e come tale è resa oggetto sia da Kicking Bear che da Brandon per soddisfare le proprie mire di potere da una parte, e di ribellione dall'altra. Entrambe le comunità la sfruttano come strumento manipolato per i propri scopi. Infatti, sebbene si ribelli al padre e all'assimilazione cristiana, Lucy è preda della volontà dei Sioux, posseduta del rito magico di Kicking Bear, le cui parole incitano al ritorno dei morti. .

L'atto si chiude amplificando la distanza prodotta tra Lucy e Brandon, che allontanato dai danzatori, osserva inerme la ragazza che, piangendo, canta nella sua lingua e danza, mentre la luce della scena si spegne.

Il secondo atto esordisce con un consistente scambio tra il dottor Beddoes e MacLaughlin, entrambi all'interno del forte. Il cinismo e la disincantata visione scientifica del medico mettono in luce il suo

¹⁰⁴⁶*Ibid.* p. 182, 183.

¹⁰⁴⁷*Ibid.* p. 179.

odio razziale per gli indiani, apertamente dichiarato, ma anche la considerazione, come uomo di scienza, che la vita e la morte sono processi biologici e naturali che coinvolgono tutti gli esseri umani. L'empirismo scientifico del medico, pur non discostandosi dalla convinzione che la razza bianca è superiore grazie al progresso, sinonimo di civiltà, gli permette tuttavia di elaborare un importante concetto che considera tutte le razze uguali dal punto di vista biologico.

DR. BEDDOES

Life is a virulent, pernicious cell
that, from the moment I have watched it form,
worries and wars itself towards extinction.
It is like the signal curling from this cigar. (...)
It is a body
burning towards ash, like the coming autumn(..)
and this goes for the Indians, (...)
Then if they are bodies, they are not heavenly
but doomed to life, just as we are, gentlemen, (...) ¹⁰⁴⁸

Il razzismo del dottor Beddoes, pur radicato nel senso di superiorità culturale, riconosce l'uguaglianza biologica tra bianchi e pellerossa, convinzione che ha anche a che fare con la sua deontologia professionale:

DR. BEDDOES

(...)
I gave soldier and enemy my complete attention.
I have never failed to. ¹⁰⁴⁹

L'indiano pur assistito e curato da colui che rispetta il giuramento di Ippocrate, resta sempre un nemico, mentre per McLaughlin, la cui moglie è un'indiana, il nemico è solo Toro Seduto.

Se il dottor Beddoes è un "humanitarian who despises mankind" ¹⁰⁵⁰ McLaughlin disprezza solo il capo Sioux, perché:

MCLAUGHLIN
(...) he is crafty, avaricious, mendacious,
and ambitious, with all the faults of an Indian
and none of their noble virtues. (...) ¹⁰⁵¹

La discussione sembra anticipare l'azione successiva: l'arrivo di Eagle disperato per il suicidio della figlia, Lucy:

EAGLE

Dr. Beddoes. Come please. My daughter hang herself. ¹⁰⁵²

L'indiano convertito al Cristianesimo, tuttora legato alla religione animista, crede di potere riavere Lucy al suo fianco semplicemente con l'aiuto del medico americano. Mentre Catherine e Eagle, impotenti testimoni del suicidio della ragazza, riferiscono l'accaduto, si avverte l'inevitabile scontro tra le due

¹⁰⁴⁸ *Ibid.* pp. 190. 191.

¹⁰⁴⁹ *Ibid.* p. 189.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.* p. 188.

¹⁰⁵¹ *Ibid.* p. 189.

¹⁰⁵² *Ibid.* p. 194.

culture, rafforzato delle convinzioni del medico, la cui sottigliezza gli permette di intuire la vera ragione della visita di Eagle e della presenza del cadavere di Lucy:

DR. BEDDOES

(...)I know you weren't expecting any miracles.
You brought her here to show us what we have done.
That's barbarous, Mrs Weldon. That is cruel.
Please. ¹⁰⁵³

CATHERINE

(...)
I hoped there was time enough to do something.
I'm sorry.

EAGLE

It is okay, it is okay.
This must be to you a stupid expedition.
We hope beyond hope you could revive her. ¹⁰⁵⁴

Nelle parole di Catherine e Eagle, la morte di Lucy, che poteva forse essere salvata se fossero corsi dal medico immediatamente dopo la scoperta del corpo impiccato, sancisce la sconfitta delle credenze indiane di fronte alla potenza della scienza. Tuttavia poco dopo, Catherine, parlando con McLaughlin, afferma che la conversione alla fede cristiana è stata la causa della morte di Lucy:

CATHERINE

Faith. It killed Lucy. Faith killed Swift Running Deer.
She paid the price of that difference. ¹⁰⁵⁵

Per Catherine l'assimilazione del popolo indiano alla cultura "occidentale" conduce alla morte interiore:

CATHERINE

Your wife is dead. You just haven't noticed.

Her heart is dead. She is among the lifeless.
They all are. They knew they were already ghosts. ¹⁰⁵⁶

L'incontro tra Catherine e McLaughlin fornisce importanti elementi che permettono di comprendere meglio la natura del rapporto tra i due personaggi e la loro difficile relazione con il popolo Sioux. Da un lato Catherine rivela a McLaughlin di essere stata innamorata di lui, ragione che spiega la sua disinibita offerta sessuale in occasione dell'invito a cena; dall'altro, McLaughlin confessa di avere temuto che, quanto avvenuto tra loro, fosse solo uno stratagemma della donna per ottenere informazioni sui piani dell'esercito contro i Sioux. In realtà McLaughlin non ha mai rivelato alcun piano segreto, e per questo suo sospetto, Catherine rinnega il suo amore. La scena è una dichiarazione d'amore sbilanciata, in cui Catherine confessa che il suo sentimento per l'uomo è ormai distrutto dal suo comportamento ambiguo, mentre l'agente indiano non può fare a meno di dichiarare l'intensità dei suoi sentimenti:

MCLAUGHLIN

¹⁰⁵³*Ibid.* p. 197.

¹⁰⁵⁴*Ibid.* p. 198.

¹⁰⁵⁵*Ibid.* p. 199.

¹⁰⁵⁶*Ibid.* p. 199.

(...) I caught love's plague. I walk around in fever;
there is lantern in my body, people can see through
my ribs like a leaf in the light, and, Catherine
that leaf is scratched with your name. I am saying
without any more fancy, that I love you now.¹⁰⁵⁷

Per dimostrare la verità dei suoi sentimenti, McLaughlin comincia a rivelarle i piani segreti dell'esercito, mentre infuriata, la donna esce dalla casa urlando, rifiutandosi di ascoltare. McLaughlin prima di andarsene le consegna la lettera sigillata con gli ordini da eseguire:

MCLAUGHLIN

Open your eyes. Don't close your eyes on me.
(...) what they see
is a man who worships you. Print that image there,
let it be like a mirror that keeps his body;
give that mirror a memory. Give that mirror a voice
that can echo like a rifle over the Dakotas.
The Indian agent loved the widow at the Parkin ranch. (...)

There are my sealed orders, which I have opened
and sealed again. They contain, in great detail,
with a map, with positions and times, with placements,
the deployment of cavalry and the Indian scouts,
what the Army intends. This is not treachery.
Take it, it can save thousands of lives.
If they call treachery, well, so be it.¹⁰⁵⁸

L'obliquità dei personaggi appare piuttosto netta nella rappresentazione walcottiana e si discosta abbastanza dal quadro, creato in maniera perentoria, dalle fonti storiche: Catherine Weldon è amica di Toro Seduto e sua squaw bianca, mentre il maggiore McLaughlin appare come il feroce e spietato antagonista del capo indiano. Il rapporto amoroso tra i due non è documentato storicamente e pertanto pare essere una creazione di Walcott. Inoltre è sempre presente la percezione doppia e ambigua nei confronti della comunità indiana. Catherine è molto più "indiana" del maggiore, anche se egli stesso ha sposato una donna nativa. Entrambi i personaggi rappresentano pertanto le contraddizioni e le ambiguità di coloro che hanno agito in nome dell'integrazione e dell'assimilazione. Le sfumature psicologiche risaltano da questo ambito di rapporti in cui mai nessuno di loro è "buono" o del tutto "cattivo", come vuole il genere western hollywoodiano. Anche in questa occasione Walcott non esita a manipolare il genere per le sue esigenze di autore che vuole, a tutti i costi, mostrare le difficoltà dell'incontro/scontro culturale, le pretese di superiorità dei bianchi e le loro conseguenze storiche, così come le difficoltà nella gestione dei rapporti di diverse comunità caratterizzate da opposte percezioni dell'universo e della vita.

Similmente a quello di McLaughlin, anche i gesti di Catherine sono ambigui come sottolineano le *stage directions* mettendo in luce dapprima il rifiuto della donna ad accettare di conoscere le strategie militari, visualizzato dal gesto teso a strappare la lettera; poi dal suo immediato ripensamento, questa volta visualizzato dalla raccolta dei frammenti e dalla ricomposizione della lettera. Si tratta

¹⁰⁵⁷*Ibid.* p. 202.

¹⁰⁵⁸*Ibid.* pp. 205, 206.

probabilmente di una serie di gesti simbolici, dove la lettera, nella sua connotazione ufficiale rappresenta la Storia, l'atto di strapparla si riferisce all'oscuramento di quanto in realtà è accaduto, ricomposto poi, a fatica, dal recupero di frammenti: così la storia vera degli Indiani riaffiora dalle fonti storiche nella stessa maniera obliqua che caratterizza i personaggi dell'opera e con la stessa tensione con la quale Catherine deve ricomporre il "puzzle" della missiva, simulacro di una memoria storica negata, strappata e quindi frammentata.

Nella scena successiva Catherine incontra Kicking Bear. L'indiano, completamente ubriaco, le dice di avere consegnato la lettera a Toro Seduto, ma allo stesso tempo, mostrando un nuovo cappello e soprattutto l'effetto del whisky datogli dal sergente Donnelly, rivela di essere stato oggetto di manipolazione e corruzione da parte degli stessi americani.

L'alcol -- vero e proprio anestetico per Kicking Bear -- agisce come strumento di manipolazione dell'uomo, che, incapace di controllare la propria volontà, rivelerà tutto ai militari presenti al forte. La quarta scena del secondo atto è infatti ambientata in una cella delle prigioni del quartiere generale dei soldati. Qui, interrogato da McLaughlin e dal dottor Beddoes, l'indiano afferma di avere ricevuto le informazioni segrete da Catherine. Rimandato in cella Kicking Bear, il dottor Beddoes accusa McLaughlin di essere il vero responsabile della fuga di notizie segrete e soprattutto di avere tradito sua moglie e l'esercito. Poco dopo le accuse a McLaughlin si trasformano in un vero e proprio processo: in un'aula di tribunale il sergente Donnelly apre la seduta:

DONNELLY

The Army of the United States versus James McLaughlin, Agent, Indian Bureau, on charges of dereliction of duty, of aiding the enemy, and of profiting in the sale of Army goods, will continue. Mrs. Weldon, take the stand.¹⁰⁵⁹

Il generale si appresta ad interrogare Catherine la quale, dopo una certa sensazione di disorientamento, esprime tutti i suoi sentimenti attraverso un efficace monologo:

CATHERINE

(...) Time's answer is silence.

Since I was widowed, ghosts are more substantial,
the way things are in memory, than your hat,

and that is why I find no difficulty
at all crossing the mute line, the boundary

that separated us from the Sioux,

for whom death is both pride and beauty

and the Great Spirit is a lifting wind.

Their victory will be in their defeat

because you, who are so terrified of death,

will be the ones to take them there.(...)

I've caught the fever of Indian despair, that worse, this is un-Christian,
but sometimes I feel exactly like them,

(...)

I have never felt more alive.¹⁰⁶⁰

Le parole dei Catherine evidenziano come la donna -- attraverso l'esperienza della scomparsa del marito -- si sia avvicinata alla percezione della morte secondo le visioni degli Indiani Sioux. La morte è, per il sopravvissuto, la memoria della persona defunta, materializzata nella speranza di una vita

¹⁰⁵⁹*Ibid.* p. 218.

¹⁰⁶⁰*Ibid.* p. 223.

ultraterrena, che prende corpo nella fede in una presenza immateriale, fantasma, spettro o spirito, quale esso sia. Nella visione Sioux non c'è paura della morte in quanto è concepita come passaggio e non fine della vita, a differenza della prospettiva dei bianchi civilizzati che, come il dottor Beddoes, si esprimono basandosi solo su verità scientifiche. In questa accettazione della morte, del tutto inevitabile considerando il destino del popolo indiano, Catherine ritrova la giustificazione della disperazione, che le permette di sopportare la fine dell'esistenza terrena grazie a quella "segreta felicità" che provoca la "grande differenza" tra sé stessa e tutti coloro che le stanno innanzi. L'incomprensione dei bianchi è evidente nel sarcasmo dei militari che unito al loro pragmatismo si scontra con la profondità d'animo della donna. Catherine, infatti, coglie l'occasione per smascherare la volontà del popolo di americano di mercificare la cultura Sioux, spettacolarizzando lo stesso Toto Seduto, ennesima versione del selvaggio che intrattiene il pubblico appartenente alla razza bianca.

CATHERINE

I helped him manage his business when he was displayed in the circus by Colonel William Cody, Buffalo Bill; all his dignity reduced to a Roman spectacle, where he had to re-enact the show business version of a howling, galloping savage at the Little Big Horn. He ended up with no money. Not after Colonel Cody's calculation of "expenses". I painted his portrait.

DR. BEDDOES

Sitting Bull sat for you
(*Laughter*)¹⁰⁶¹

Il ritratto dipinto da Catherine di Toro seduto è, come già sottolineato, l'unica presenza fisica del personaggio storico nell'opera e come afferma la donna è l'elemento tangibile che permette di *ricordare* la sua grandezza.

CATHERINE

(...)

I have brought it with me to remind you gentlemen of the great dignity and beauty of an old enemy.¹⁰⁶²

Le accuse di Catherine non si esauriscono con il monologo sopra riportato. Poco dopo si esprime sul processo di conversione al Cristianesimo realizzato sui nativi e su come la fede cristiana, una volta appresa, sia vissuta intensamente dai convertiti. Tuttavia nella prospettiva del "potente", nemmeno questo è accettabile in quanto i colonizzati non possono vivere attivamente la fede:

CATHERINE

(...) They are Christians, Sergeant Donnelly. We made them.

First, we preach the Resurrection and the life, of a second Coming, of a pale-faced Messiah, whom we have crucified so He can redeem us, whom we must first murder to receive His pardon.

(...)

They believe with us. Now what do you say? You tell these converts that they believe too much. That they exaggerate, they take belief too far. (...) ¹⁰⁶³

¹⁰⁶¹ *Ibid.* p. 224.

¹⁰⁶² *Ibid.* p. 225.

¹⁰⁶³ *Ibid.* p. 226.

La fede è infatti la questione centrale nelle parole di Catherine. Non esiste un colore o una razza per la fede, ma solo l'intensità con cui si crede. La spiritualità degli indiani, opposta al materialismo dei bianchi, alimentata anche dagli insegnamenti cristiani, ha generato il movimento della Danza degli Spettri, creando una grande tensione e incomprensione tra le due comunità. Per questo, Catherine con tono quasi profetico dichiara:

CATHERINE

I worry about madness.

Not theirs, but yours. About this civilisation

that you have brought to the Indians. A plague.

A pox. Sirs, a fever.¹⁰⁶⁴

La scena successiva è introdotta da una lunga *stage direction* che prevede una rappresentazione mimata del viaggio a cavallo di due corrieri: Kicking Bear e il tenente Brandon. Entrambi portano le lettere contenenti gli ordini dati al maggiore. La rappresentazione scenica punta alla comunicazione delle opposte direzioni dei corrieri, uno diretto verso la riserva dei Sioux, l'altro verso il quartiere generale dell'esercito. Le direzioni opposte sono anche, emblematicamente, la metafora dell'impossibilità dell'incontro e della comprensione tra le due comunità. La lettera nelle mani di Kicking Bear è considerata la prova del tradimento di McLaughlin, il quale si difende affermando che era sua intenzione proteggere i Sioux.

Il maggiore McLaughlin -- accusato anche di avere rubato oggetti di proprietà dell'esercito -- viene degradato, licenziato dal suo incarico e momentaneamente rinchiuso in cella. Visitato da Catherine, McLaughlin afferma che i Sioux possono ancora essere salvati dalla follia della *Ghost Dance*, dopo il sacrificio di Lucy.

Incitato dalla donna, McLaughlin progetta di riunire tutti i suoi uomini nella polizia indiana per effettuare un ennesimo tentativo: fermare Toro Seduto dal massacro certo. Le parole di McLaughlin mettono in luce la sua umanità data dalla fedeltà all'esercito e contemporaneamente anche al popolo Sioux verso il quale sente di avere avuto un ruolo fondamentale di protezione. Purtroppo in questo mondo, la "in-betweeness" del maggiore non è accettabile. Non è pensabile trovarsi tra due mondi e non prendere posizioni. L'atto termina con l'uccisione di Toro Seduto, paradossale vittima dell'intervento di McLaughlin e della sua squadra. McLaughlin è passato alla storia come l'artefice della morte del capo indiano, ma Walcott ne fornisce un'immagine diversa. Non solo è riammesso al suo ruolo di maggiore, ristabilendo la sua reputazione agli occhi della comunità dei bianchi, secondo le parole stesse del generale, ma cancella anche la sua responsabilità storica nei confronti della morte di Toro Seduto. McLaughlin appare come il protettore dei Sioux, anche se in realtà è stato solo una pedina abilmente manovrata dall'esercito americano per distruggerli.

McLaughlin legge il suo rapporto chiarendo le modalità dell'arresto di Toro Seduto e spiegando come si sono verificati i fatti che hanno portato alla morte dell'indiano:

MCLAUGHLIN

(...) then an Indian named Catch-the-Bear shot one of our me,
known as Bullhead. Bullhead, as he was falling,
shot Sitting Bull (...) Sitting Bull was wounded seven times.

(...)

There were his sons who died with him.

Crowfoot.

Jumping Bull

¹⁰⁶⁴*Ibid.* p. 226.

Chase- Wounded, his grandson
(...)¹⁰⁶⁵

L'elenco dei nomi degli indiani sacrificati sancisce il ricordo di queste vittime sconosciute alla storia. Non è importante se i nomi elencati dal maggiore siano veri storicamente o siano invenzione di Walcott, ciò che importa è l'atto di pronunciare il loro nome e di ricordare il loro sacrificio. L'amarezza che chiude l'opera si conferma nelle parole di congedo tra Catherine e McLaughlin:

CATHERINE

So you go West, and I go back East, and between us,
this emptiness. That Land That Gives Back Nothing,
This silence they have left us with. ¹⁰⁶⁶

Il vuoto che menziona Catherine non è solo ciò che rimarrà del loro rapporto ma anche quello lasciato dai Sioux, da Toro Seduto e da tutti i nativi morti. Il viaggio di Catherine la allontanerà da queste terre di morte ma non potrà mai allontanarla dal loro ricordo:

CATHERINE

As far as I can.
But we can't escape memory.
Every action has its ghost.
Every thought. ¹⁰⁶⁷

L'opera di Walcott, tra storia e finzione, è un omaggio alla memoria di tutti gli indiani morti e uccisi dai bianchi o da loro stessi nelle assurde guerre di conquista. La Ghost Dance, demonizzata dalle parole di molti personaggi nel corso di tutta l'opera e così in tutta la storia americana come espressione della follia indiana, acquista nelle parole di Catherine un nuovo valore, esprimendo l'essenza e la gioia del ricordo nella speranza del ritorno di chi non è più tra i vivi. Ancora una volta il teatro di Walcott permette di acquisire nuovi valori e nuove percezioni. La Danza degli Spettri si tramuta in un inno alla memoria di tutti coloro che sono morti, ma che, nel ricordo diventato spettro, non moriranno mai:

CATHERINE

(...) I can stand now
at the dead centre, at the heart of Time
where Time itself becomes a Ghost Dancer, and
everything that seemed surely insubstantial
returns, and that is the joy of the Ghost Dance,
that they, the Sioux, if they believe in nature,
must first die to return. (...) ¹⁰⁶⁸

L'opera si chiude con questo intenso ricordo scalfito nel terreno della terra che non "restituisce nulla", nella cui profondità vive la memoria degli Indiani d'America:

CATHERINE

(...) They will come galloping, quiet as clouds,
to the Land That Gives Back Nothing, even to them.
I believe they are always there, always approaching,
like thunder without sound on hooves of smoke,
those whom the land that gave them life belonged to-

¹⁰⁶⁵*Ibid.* p. 238, 240.

¹⁰⁶⁶*Ibid.* p. 242.

¹⁰⁶⁷*Ibid.* p. 243.

¹⁰⁶⁸*Ibid.* p. 244.

Sitting Bull, Kicking Bear, and the leaves of the tribes,
the Black foot, the Sioux, the Ogalalas, the Cheyenne. ¹⁰⁶⁹

4.3.2iv Il teatro come rito di assimilazione della Storia americana: la *Ghost Dance* e la funzione del ricordo

Da quanto appreso leggendo il testo può risultare facile definire *The Ghost Dance* un'opera di carattere storico incentrata sulla rievocazione di parte della storia degli Indiani d'America e del loro difficile rapporto con la cultura dei bianchi.

Ciò che appare evidente è la trasposizione teatrale della vicenda storica, trasformando personaggi storici come Catherine Weldon, James McLughlin e Kicking Bear in personaggi teatrali, mentre Toro Seduto resta inesorabilmente relegato alla memoria storica in quanto non compare mai direttamente nel testo e sulla scena, se non attraverso il ritratto. L'opera è quindi una rievocazione di un episodio apparentemente alla storia degli Stati Uniti percepito come incontro/scontro di almeno tre diverse tendenze culturali rappresentate dalla triade che appare nel testo, anche se l'intento primario è quello di rievocare la storia sommersa dei nativi. Il testo presenta contenuto e modalità comunicative già incontrate nel teatro di Derek Walcott, come da un lato la tendenza postcoloniale a dare voce a coloro che non hanno potuto documentare la propria storia a causa di massacri e di politiche di conquiste coloniali, dall'altro la tendenza a creare una pluralità di voci che interagiscono in relazioni molto più complesse di quanto possa essere riportato dalla storia ufficiale, in cui le prospettive -- anche nello scontro -- si fondono in una visione che tenta di superare le barriere culturali.

Catherine Weldon è divisa tra la sua eredità culturale WASP e il suo tentativo di assimilarsi alla cultura indiana. Nel testo di Walcott è originaria di Boston, città simbolo della storia e della cultura puritana degli Stati Uniti, punto di approdo dei padri pellegrini che diffusero il credo puritano gettando le basi di importanti e fondamentali sviluppi sociali e culturali della nazione americana. Boston e così il Massachusetts rappresentano la culla del Trascendentalismo americano di Emerson e Thoreau, punto di partenza del primo grande movimento culturale della società americana e quindi centro indiscusso di quella cultura ufficiale, bianca che ha rappresentato -- per molto tempo -- l'autorità. Tuttavia Catherine è una donna aperta e coraggiosa, e così lo fu anche storicamente, disposta ad accettare il cambiamento e l'assimilazione con la cultura "altra", disposta a combattere per gli ideali in cui credeva; è una donna animata da una grande spiritualità che si sviluppa e si amplia a contatto con i Sioux, secondo anche il giudizio di Baugh:

Walcott's portrait of Catherine Weldon is a memorable achievement. She is a flesh-and-blood woman of character, courage and felling, who is not romanticized in her capacity to be an agent of desirable change, however much her immediate effort may have failed. (...) she embodies Walcott's belief in the efficacy of the cross-cultural imagination. ¹⁰⁷⁰

La centralità del personaggio femminile è significativa, in quanto – come visto nel sottocapitolo precedente – è capace di fare valere le proprie ragioni di fronte a coloro che rappresentano il potere e così facendo, esprime tutta la forza di una nuova voce storica. A differenza di McLaughlin che, vuole

¹⁰⁶⁹*Ibid.* p. 246.

¹⁰⁷⁰Edward Baugh *Derek Walcott, op. cit.* p. 149.

riscattarsi a tutti i costi di fronte all'autorità, Catherine dispone solo della propria coscienza e della propria dignità.

James McLaughlin è una figura doppia, divisa tra più culture: il background irlandese e la cultura indiana. E' un servitore di due padroni: da un lato avverte profondamente il senso di responsabilità verso la comunità Sioux, esemplificata anche dal suo matrimonio con una donna assente e passiva. Purtroppo è propria questa l'idea che ha degli indiani: molto probabilmente li ama e li rispetta ma la sua prospettiva si basa unicamente su un concetto di protezione e di totale assimilazione alla sua cultura e al suo modo di pensare. Non è un caso se infatti James McLaughlin è stato uno delle figure centrali dello show di Buffalo Bill. Il Wild West Show di Buffalo Bill, nonostante l'umanitarismo del fondatore, William Cody, ha rappresentato nell'immaginario popolare, il mito di conquista del territorio occidentale e l'incontro tra la cultura dei bianchi e quella indiana. Sebbene Cody più volte agisse e parlasse a favore delle comunità native, il suo show ha rappresentato un sistema di addomesticamento culturale nelle mani dei bianchi: l'eroismo è affidato ai cowboys, e alla rappresentazione dell'epopea del West come crescita economica e di potere dell'uomo bianco. Toro Seduto apparve più volte nello show del colonnello Cody, ma mentre il capo indiano sperava di trarre vantaggio dal grande pubblico per diffondere la conoscenza sui reali problemi dei Sioux, quella di Cody restava sempre una grande impresa commerciale. Il *Wild West* di Buffalo Bill ha infatti realizzato uno dei primi esempi di grande spettacolarizzazione della storia "bianca" degli americani, dove il nativo, anche se mitico come Toro Seduto, è sempre rimasto inascoltato e marginale.

La riabilitazione della "voce" di Toro Seduto, già dopo l'efficace tentativo negli anni settanta con il film di Robert Altman, *Sitting Bull and the Indians*, che anticipa in un certo senso la tematica legata al binomio fantasma-indiano presente nel testo di Walcott, provoca un'intensa riflessione sull'eredità del passato di conquista della storia americana.

Nell'opera di Walcott la memoria relativa a Toro Seduto si esprime attraverso la figura di Kicking Bear, oltre che attraverso Catherine e McLaughlin. Esso non è mai un "corpo" sulla scena, bensì aleggia il suo spirito come quello di un fantasma, rievocato da una danza che -- come suggerisce il titolo -- è, metaforicamente, l'opera stessa. Il testo e la rappresentazione walcottiane diventano la "danza degli spettri" che permette di vivificare lo spirito di Toro Seduto e con esso un caso emblematico della storia degli Stati Uniti. La *Ghost Dance*, come appurato, nasce come volontà di rinascita di coloro che sono morti nei massacri ma, secondo il parere di alcuni studiosi, come forte unione tra il Cristianesimo e la religione animista indiana.¹⁰⁷¹ In questo senso essa assume il valore simbolico nel tentativo di recuperare i frammenti storici di un dramma umano che ha coinvolto più protagonisti e ha causato sofferenze multilaterali. *The Ghost Dance* di Derek Walcott ha lo scopo di inscenare la memoria di una grande figura storica. La storia degli Stati Uniti è quindi quella che emerge dalle imprese di donne come la Weldon, dal difficile e ambiguo ruolo di McLaughlin e dalla incisiva fede di Kicking Bear. Ognuno di questi personaggi ha un rapporto stretto e intenso con Toro Seduto, fantasma incancellabile delle loro vicende e della storia di un'intera nazione. La *Ghost Dance* assume pertanto un nuovo significato non solo e non più come rituale dei Sioux e come movimento di protesta, ricordato brevemente nella pagine di storia in relazione al massacro di Wounded Knee. Al contrario, nell'opera di Walcott essa diventa il rituale del ricordo di ciò che è veramente stato il passato e parte della storia degli Stati Uniti. L'opera diventa un rito per vivificare un trauma del passato, per riacutizzare una cicatrice dolorosa nella storia americana, e, allo stesso tempo per cercare un terreno comune in cui,

¹⁰⁷¹ Francesco Lamendola "La Religione degli Indiani d'America prima di Wowka", in <http://www.scrib.com/doc/3842996/La-religione-degli-Indiani-dAmerica.pp>. 1-21, visionato il 9 gennaio 2009.

nella memoria, il trauma possa appartenere a tutti quelli che hanno “fatto” la storia americana. Non solo i bianchi cowboys, gli eroi del genere western hollywoodiano, non solo i pionieri o i cercatori d'oro o i patrioti che hanno combattuto per una nuova nazione: la storia americana è infestata di nuovi e grandi “fantasmi”: le donne come Catherine Weldon e i grandi capi indiani come Toro Seduto.

4.3.3 Walker

David Walker, personaggio principale dell'opera, è un rivoluzionario. Questa è la ragione per la quale si è scelto di chiudere questo viaggio tra le opere di Derek Walcott: presentare una figura di un eroe della “rivoluzione” in netta opposizione agli eroi araldici delle prime opere (Henry Christophe in particolare) e quelli come Makak e come Ti-Jean le cui vicende si concentrano su piccoli atti di vendetta contro la potenza colonizzatrice. Scrive Edward Baugh in riferimento a Walker:

The intellectual and moral issue which the play raises is the age-old one of the justification for the use of planned, bloody violence in pursuit of a just revolutionary cause. In light of Walcott's critical portrayal of the apparent blood-lust of a Dessalines, or of the Makak who, in his African fantasy of power and splendour calls for “War. Fire, fire and destruction” (DMM, 295) of all white people, and in the light of Walcott's view of black revolutionaries of his time and place as giving in to a misguided and racist rage for revenge, it is particularly interesting to note the tact with which *Walker* is presented. There is no theoretical critique of his position¹⁰⁷².

Walcott -- nella rievocazione di un altro episodio della storia americana -- riabilita, in parte, il mito del rivoluzionario che per quasi tutta la sua opera restava relegato a una dimensione fallimentare, sia per l'omologazione ai meccanismi di violenza e di potere degli imperi conquistatori, sia per l'impossibilità di concepire una diaspora e una vendetta razziale ipotizzata dal sogno di Makak. Centrale in *Walker* è sempre la rievocazione del passato, e quindi la memoria storica e sociale della nazione americana, che l'autore manipola per affrontare le tematiche ormai consolidate nella sua visione poetica. Il problema è quindi, a questo punto, oltre scoprire il ruolo della memoria in quest'opera, capire perché Walcott ha deciso di riabilitare storicamente un'eroe rivoluzionario e come, pertanto, si differenzia dai primi eroi walcottiani.

4.3.3.i Memoria e scrittura della storia

L'opera non presenta divisioni in atti ma è composta da quattro lunghe scene. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che inizialmente il testo è stato concepito come libretto per un'opera cantata, con musica composta da T. J. Anderson, per un'unica rappresentazione realizzata nel 1993 al Boston Athenaeum. Una nuova versione scritta da Derek Walcott e musicata da Galt MacDermot (*O' Babylon!*) fu realizzata per la produzione dello spettacolo al Boston Playwrights Theatre nel Novembre 2001. Il testo in esame è quello scritto, riferito alla rappresentazione del 2001.

La prima scena si apre al mattino, in un paesaggio innevato: siamo a Boston nell'Ottocento, precisamente nel 1830. È il giorno del Ringraziamento, festività che, rievocata anche nell'opera precedente, racchiude parte del significato della memoria collettiva della storia americana: la storia dei

¹⁰⁷²E. Baugh *Derek Walcott, op. cit.* p. 151.

padri pellegrini, il cui insediamento e conseguente ringraziamento hanno significato la distruzione delle popolazioni native. La festività -- come anche in *Remembrance* -- definisce il tono dell'opera inserita in un momento di commemorazione del passato, che in qualche modo si riflette sulla vita del personaggio centrale. Come spiegano le *stage directions*, questo particolare giorno del Ringraziamento coincide anche con l'ultimo giorno di vita di Walker. Il senso di una morte imminente e inesorabile è dato in maniera esplicita attraverso la presenza di una figura sinistra, chiamata nel testo semplicemente "Figure", che si aggira furtivamente nei pressi dell'abitazione di David Walker, attivista nero e commerciante di abiti. La misteriosa figura, incontrando l'amico di Walker, l'irlandese William Lloyd Garrison -- altro noto personaggio storico -- che si sta dirigendo a casa di David, gli chiede informazioni. Garrison visibilmente preoccupato ricambia la richiesta di informazioni, mentre si rendono sempre più evidenti l'intento assassino e il tono minaccioso dell'inquietante personaggio:

FIGURE

(...) I won't eat until I see that nigger
spread-eagled in the snow.¹⁰⁷³

La minaccia è rivolta all'azione rivoluzionaria in cui pare essere impegnato David Walker: la pubblicazione di un libello volto alla diffusione delle idee anti-schiaviste. Già dalla prima scena è quindi possibile notare un parallelismo con il testo precedente, ovvero l'inserimento di personaggi storici, William Lloyd Garrison e David Walker, e il loro possibile, anche se ambiguo, rapporto in quanto entrambi coinvolti nel movimento abolizionista. La fusione tra storia e finzione è ancora determinante nello svolgimento della vicenda che si rende come rappresentazione della storia degli Usa in relazione alla comunità afro-americana. Mostrando l'interazione storica tra bianchi e neri, l'intento è quello di riflettere sulle eque responsabilità storiche e sulla memoria del passato di una nazione che è nata dal rapporto e dalla fusione -- anche se sbilanciata -- tra diverse comunità. L'incontro tra Garrison e la Figura si avvale di una sottile simbologia creata dalla luce sul palcoscenico. La misteriosa figura appare quasi sempre avvolta dall'oscurità, mentre, all'opposto il personaggio di Garrison appare illuminato dalla luce che si riflette sulla strada innevata. In maniera significativa, i due personaggi si scambiano i ruoli, e per un breve istante la Figura è illuminata e Garrison volto verso l'oscurità, a riprova che non è sempre possibile definire in maniera perentoria la causa negativa delle scelte che hanno determinato gli eventi storici. Il paesaggio freddo e oscuro sono tuttavia dominanti come presagio della vittoria della morte sulla vita. Il contrasto tra l'oscurità che avvolge la figura e il bianco della sua pelle rimanda al contrasto razziale di cui si rende portavoce. La Figura è quindi l'emblema del male e della morte della libertà di azione di Walker e delle idee di Garrison. Rappresenta il male della storia che ha distrutto inutilmente per motivi basati sul pregiudizio razziale. Essa rappresenta la follia distruttiva come forza invincibile della storia, è come un fantasma immateriale relegato alla memoria oscura e infernale, ma che, riaffiorando, e minaccia e incute terrore.

L'apparente scomparsa della Figura dalla scena è seguita dalla battuta di Garrison, rivolta alla moglie di Walker allo scopo di informarla dell'imminente pericolo. Le *stage directions* indicano tuttavia che la figura è ancora sulla scena e osserva ciò che sta avvenendo nella casa di Walker, rimanendo in disparte, come "aria bianca"¹⁰⁷⁴ che inquina, osservandoli, i movimenti del rivoluzionario. All'interno dell'abitazione, Eliza, la moglie di David Walker, si prepara a festeggiare la festa del Ringraziamento. Il dialogo tra Walker e la moglie rivela il radicalismo dell'uomo e la sua decisione irremovibile di

¹⁰⁷³Derek Walcott, *Walker in Walker and The Ghost Dance*, op. cit. , p. 8.

¹⁰⁷⁴*Ibid.* p. 13.

pubblicare il pamphlet rivoluzionario. Eliza esprime nostalgia per la loro vecchia patria, il Sud: nelle sue parole emerge il ricordo di una paradossale felicità vissuta nel caldo e avvolgente spazio della Carolina, contrapposto al freddo e all'oscurità del Nord.

ELIZA

The tall green pines. And blood-red dirt.
Maybe I'm just tired of the snow,
maybe I'll never get used to winter,
but I wish, this Thanksgiving,
with the bells muffled in cotton,
I wish I was back there now.

WALKER

(...) Miss Carolina? The cotton
and the niggers bending low?¹⁰⁷⁵

La risposta di Walker si collega a quanto aveva affermato poco prima a proposito della sua vera patria:

ELIZA

I miss the land

WALKER

where, what land, Africa?

Because, Liza this is our true land.

Eliza

Which Africa? Whose Africa?

I don't know no Africa¹⁰⁷⁶.

Eliza non capisce le parole di David e associa questo suo atteggiamento all'attività editoriale abolizionista in cui pare essere coinvolto. Eliza registra infatti un cambiamento del modo di comportarsi di Walker, reso evidente anche nell'incontro con Garrison, il quale avverte una nuova distanza che lo separa da Walker, sempre più isolato nelle sue intenzioni.

WALKER

There is a deep division
between us, William Garrison,
and that's how it must end. (...) ¹⁰⁷⁷

Dopo essere stato informato del pericolo imminente, Walker adotta un atteggiamento ironico nei confronti dell'amico, mettendo in luce il suo rapporto di subalterno creato dalla differenza razziale. Il personaggio di Walker si definisce quindi nel radicalismo del suo spirito rivoluzionario, destinato alla morte e al fallimento. In questo senso il personaggio non si discosta dagli altri eroi "fallimentari" precedentemente delineati da Walcott. Tuttavia, qui esiste, sin dall'inizio, la minacciosa presenza del fato, personificata dalla "Figure", che segna inesorabilmente il destino dell'uomo. In questa prospettiva, Walker appare molto più relegato alla dimensione dell'eroe tragico, nel senso che non c'è possibilità di salvezza: il suo ossessivo radicalismo, l'incapacità di scendere a patti anche con chi si era dimostrato amico come Garrison, gli precludono ogni via di scampo. Nelle parole di Eliza, Walker appare infatti già destinato alla sconfitta, nell'immagine ribaltata della battaglia di Davide contro Golia. Il nome del personaggio, David si associa automaticamente a quello dell'eroe biblico, che accetta la sfida del

¹⁰⁷⁵*Ibid.* p. 21.

¹⁰⁷⁶*Ibid.* p. 20.

¹⁰⁷⁷*Ibid.* p. 33.

filisteo. Nelle parole di Eliza, tuttavia, l'esito della lotta appare a favore del nemico, come si legge nel testo del canto che conclude l'opera:

ELIZA
I wasn't wrong.
Goliah won,
Goliah won.
David is slain,
David is slain,
Goliah won again.¹⁰⁷⁸

L'immagine biblica in realtà non è stata una creazione di Eliza, infatti, molto prima, Walker aveva definito sé stesso il Davide biblico.¹⁰⁷⁹ Il riferimento al potere è sotteso nel sogno che David Walker rivela alla moglie. Questa parte ripercorre il paradigma sogno-rivoluzione, come desiderio di potere e di riscatto già rappresentato in *Dream On Monkey Mountain*.

WALKER
I was walking alone through a forest
of black trees whose leaves were like print,
but their language was different
and the leaves were letter I had learnt
but forgotten, from the Africa kingdoms,
and I was both lost and not lost. (...)¹⁰⁸⁰

Non è difficile riconoscere nel nome del personaggio e nelle parole del monologo, la metafora del "cammino" verso una liberà e una patria che non è certo quello idealizzata da Makak, anche se i "regni africani" continuano ad emanare una lingua dimenticata. Cosa significa tutto questo? A mano a mano ci si addentra nel testo ci si rende conto della vera natura dello spirito rivoluzionario di Walker: la creazione artistica. In questo senso la memoria che riaffiora di terre e lingue dimenticate animano il suo attivismo che non è più politico, ma artistico e culturale. E' possibile comprendere la divisione di cui parlerà con Garrison, così come i riferimenti alla sua scrittura. L'eroe salvato da Walcott altri non è che sé stesso. Le iniziali del personaggio coincidono con quelle dell'autore, D.W., per il quale l'unica vera rivoluzione avviene in campo artistico e creativo. La memoria di Walker riflette il suo passato diviso, l'eredità degli schiavi il cui colore della pelle si schianta con il candore del presente, la neve di Boston. Il ricordo di una lingua ancestrale, di un potere legato alla parola si esprimono nel rifiuto di Walker a rinunciare alla sua pubblicazione. La memoria è la sua arte. Il suo sacrificio avviene in nome di una libertà e di un sogno che nessuna legge può impedire e sottrarre. In base a questa nuova prospettiva, le parole di Garrison appaiono come la minaccia di una censura sottile e penetrante, mascherata da amicizia, in cui Walker non riesce più a riconoscersi. L'ambiguità di Garrison -- personaggio in questo simile al McLaughlin di *The Ghost Dance* -- è riscontrabile nel suo atteggiamento caritatevole verso la Figura, che attende la morte di Walker nel gelo della strada innevata di fronte alla casa di Walker. Nella scena successiva si introduce un nuovo personaggio: Catherine, giovane serva irlandese della famiglia Walker. Il personaggio è interessante non solo come rappresentate della comunità di immigrati

¹⁰⁷⁸*Ibid.* p. 112.

¹⁰⁷⁹*Ibid.* pp. 17.18.

¹⁰⁸⁰*Ibid.* p. 19.

irlandesi ma anche per il suo valore funzionale alla rappresentazione, come una nuova versione del rapporto manipolato tra servo e padrone, tema decisamente ricorrente nella produzione teatrale di Walcott. Non solo *Pantomime*, ma anche *The Last Carnival* aveva messo in luce la possibilità del “nero” di avere un servitore “bianco”, anche se in entrambi i casi si tratta di una donna, figura storicamente e sessualmente considerata “subalterna”. Tuttavia nello sviluppo della scena, ciò si rende evidente solo attraverso l'intervento di un ulteriore personaggio Barbados, un ex schiavo che si guadagnerà la libertà grazie al tradimento. La volontà di Walcott è sempre più visibile nell'annullare le “etichette”: non c'è il nero buono e il bianco cattivo. C'è il nero buono e quello cattivo. Barbados è anche una figura negativa, disposto a tradire un “fratello” in cambio della libertà. Paradossalmente tradisce l'uomo che afferma di combattere per salvarlo dalla follia dello schiavismo e viene manipolato astutamente dalla Figura, colui che agisce per abbattere quelli che combattono per la liberà di tutti. Walcott mostra l'ipocrisia e l'insensatezza della storia le cui responsabilità gravano su tutti, anche su un ex- schiavo. Vale la pena confrontare il rapporto tra Walker e la ragazza irlandese, Catherine e quello con Barbados. All'inizio della seconda scena Catherine è intenta a realizzare il consueto lavoro domestico, mentre Walker sta ultimando di stampare il suo libello. Nello scambio di battute è possibile percepire il tentativo dell'uomo di istruire la ragazza, alquanto riluttante:

WALKER

Catherine, aren't you curious?
That' s why you keep your innocence.
You've no curiosity, have you?
(...) you should be curious

CATHERINE

I've no proper education.
I never had time for one, not if you're an orphan.
Life went down another road.
A country road in Ireland
then a rough ship to Boston.
Sir, you taught yourself to read?¹⁰⁸¹

Il monologo successivo di Walker elabora un'ulteriore metafora sulla scrittura creativa. Il cammino di Walker si evidenzia ancora come il suo atto personale di rivolta all'interno di un processo di formazione del linguaggio. La rivoluzione di Walker è concepita come una scoperta linguistica, come una luce che si forma dall'intricato groviglio di suoni e segni. La lingua nasce da un viaggio (il cammino) nella realtà, volto a comprendere il suo significato sotto forma di simboli e suoni. La lingua è una conquista personale e per questo dettata da un assoluto senso di libertà. L'inizio di ogni cosa, del mondo e della storia umana è la Parola. Walker afferra la Bibbia mentre pronuncia la battuta finale del monologo. Come la Bibbia ha inciso nella mente dell'umanità immagini e linguaggi, ora Walker sa che grazie alla sua scrittura potrà diffondere le sue idee.

WALKER

Now I can print my own forest
of thoughts on this page ,
circulate it, in this abolitionist
and seditious rag.¹⁰⁸²

¹⁰⁸¹ *Ibid.* pp. 50. 51.

¹⁰⁸² *Ibid.* p. 53.

Se è la scrittura è il risultato del cammino personale dello scrittore, ciò vale per tutto ciò che è stato scritto, dalla Bibbia ai documenti storici. Tutto può essere manipolato attraverso la creatività della parola. Questo infatti è il motivo che induce Walker a leggere a Catherine un documento storico redatto nel 1641, dagli abitanti del Massachussets, e seguendo con il movimento della mano le lettere che formano le parole del manoscritto, quasi volesse riformularle attraverso la sua presenza corporea, Walker denuncia la falsità e l'ipocrisia che si nascondono nel testo:

WALKER

Lies, subtle treacheries
here, right here in your hand,
right hand and left hand
in opposite contradiction.
This is a contract, a fiction;
on the one hand it condemns,
on the other it saves;
it abhors slavery, but lets them
keep slaves who have slaves.¹⁰⁸³

Il suo potere è nella capacità di leggere e di scrivere. Walker rappresenta il *counter-discourse* del soggetto postcoloniale, che dopo la colonizzazione e la raggiunta indipendenza, è riuscito a dare voce a una nuova verità. La tematica abolizionista agisce come forte elemento di coesione tra la realtà afroamericana e quella di tutti i popoli schiavizzati dagli imperi coloniali, ma rappresenta anche la rivoluzione culturale degli artisti postcoloniali che hanno permesso di aprire nuove prospettive e quindi di elaborare nuovi spazi di memoria storica. La festa del Ringraziamento diventa quindi una paradossale forma di rituale in cui si consolida la visione di quanto la storia sia stata distorta ad uso e consumo della cultura "occidentale". Il Ringraziamento dei padri pellegrini che approdarono nel Massachussets, sancisce la vittoria dei bianchi sui nativi e la falsa dichiarazione di una libertà limitata ad una sola razza. Grazie alla sua abilità di lettore critico e di scrittore, Walker è in grado di vedere la storia come una creazione linguistica, e a questa pretesa risponde con la sua creazione: il suo libello anche se ciò significa morire. In questa sua impresa Walker, come già sottolineato, è solo. Nemmeno la povera Catherine riesce a capirlo. In lei, come in Eliza, domina il ricordo della patria abbandonata, l'Irlanda, come esprimono le parole del suo canto:

CATHERINE

Oh, tell them I'll be coming home,
No seas can ever ban me,
Nor pelting gale nor blinding foam,
Until I see Killarney.
I know the sorrow I must bear,
Tears are my rainy parish,
But all I love are waiting there
And speak the Irish language. (...) ¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸³ *Ibid.* p. 54.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.* p. 62.

La memoria agisce come momento consolatorio e come speranza di un lontano ritorno. Il ricordo è quindi il legame esistenziale per la ragazza, in cui si uniscono il passato di povertà, il presente, rappresentato dalla fuga negli Stati Uniti, per scappare alla carestia, la vita ancora più difficile nell'ambiente alieno, e il futuro proiettato nel desiderio di ritornare a casa. Il canto di Catherine coincide con l'arrivo di Barbados. L'uomo entra a casa e si presenta immediatamente come l'erede della rabbia degli schiavi. Incuriosito dalla stampatrice di Walker, ironizza sul ruolo di Catherine:

BARBADOS

They've got theirselves a white slave.¹⁰⁸⁵

Stranamente anche Barbados è contrario alla pubblicazione di Walker, e continuando a fare domande, si informa sul tragico destino della ragazza, sottintendendo il parallelismo tra i loro drammi esistenziali dominati dal mare:

CATHERINE

(..) My parents perished in the crossing.

BARBADOS

They call me Barbados, after the island.

You know Cromwell sent a lot of Irish
to Barbados in chains. Just like me.

(He sings)

I been sold in Charleston,

But I broke free,

And when I smell freedom,

*It smells of the sea.*¹⁰⁸⁶

Mentre Barbados si mostra sempre più impegnato a danzare e a cantare la sua rinata condizione di uomo libero, Eliza e Walker spaventati dall'intrusione pretendono spiegazioni dall'uomo dopo averlo immobilizzato utilizzando la pistola di Walker, regalo di Garrison a scopo difensivo. Barbados dichiara di essere un corriere incaricato di consegnare delle lettere a Garrison; Walker accetta di aiutare l'ex-schiavo e gli confida la sua vera attività. In realtà Barbados è nella casa di Walker per ucciderlo. La scena finale li ritrae mentre cenano. I canti di Walker e Barbados si sovrappongono alle preghiere di Eliza e alla voce della figura misteriosa che, dopo avere assoldato Barbados, si avvicina implacabilmente a realizzare il destino di Walker, il quale sembra recitare il proprio testamento spirituale, leggendo i brani dal suo pamphlet:

WALKER *(Reading)*

The American Negroes are the only people in the history of the world, as far as I know, that ever became free without any effort of their own. They twanged banjos around railroad stations...(..)

*sang melodious spirituals (that's you Liza) and believed that some Yankee would soon come along and give each of them forty acres and a mule.*¹⁰⁸⁷

La critica mossa da Walker, in cui si insinua anche quella dell'autore, è quella della mancanza di cultura -- in quanto non concessa, ben inteso -- di buona parte del popolo afroamericano. Oltre a ciò Walker

¹⁰⁸⁵*Ibid.* p. 66.

¹⁰⁸⁶*Ibid.* pp. 68, 69.

¹⁰⁸⁷*Ibid.* p. 82.

lamenta anche la mancanza di vera azione dei neri. dal suo punto di vista radicale, Walker non ammette la passività degli afroamericani, sia intellettuale che politica, che li rende incapaci di trovare alternative concrete all'attesa di una libertà concessa e non conquistata. Questa mancanza di azione non ha permesso loro di vedere la realtà e la verità della loro storia. Come tutti gli altri personaggi, anche Barbados è un simbolo: da un lato rappresenta quell'ignoranza autodistruttiva che Walker vuole abbattere anche attraverso la pubblicazione del suo pamphlet; dall'altro lo smisurato desiderio di libertà, che lo conduce ad una fine inevitabile. Adulati dai falsi ideali di proprietà e di ricchezza, hanno rinunciato a quella dello spirito, come infatti Barbados ammette.

La scena procede con l'"ultima cena" di Walker, mentre Garrison cerca inutilmente di corrompere la Figura che, al freddo, attende la morte di Walker. Garrison ammette la cecità di Walker, intesa come incapacità di accettare il destino tragico del suo impeto rivoluzionario, ma allo stesso tempo lo comprende e lo giustifica. La rabbia di Walker è la rabbia dei ricordi del popolo africano, strappato senza ragione dalla propria casa. Garrison parla dell'ipocrisia della compassione e della storia che non è stata in grado di ammettere la validità della rivoluzione di tutti coloro che avevano subito la peggiore delle violenze.

La risposta della Figura non sancisce rinunce a quanto stabilito e definisce l'impossibilità di accettare la violenza da parte di chi l'ha subita. Nel monologo successivo, la Figura esprime il timore della soppressione della razza bianca causata dalla "marea nera"¹⁰⁸⁸ metafora dell'impeto rivoluzionario degli afroamericani. Diversamente da Garrison che parla di amore, la Figura incarna le ragioni storiche che hanno regalato alla razza bianca il senso di superiorità e che hanno insegnato l'odio razziale a uomini come Walker. Le immagini create dalle parole della Figura minacciano una fine apocalittica della civiltà bianca, causata dalla diffusione delle idee di Walker:

FIGURE

(...) a Niagara of niggers,
a black waterfall
sounding like tribal drums,
will drown, drown us all,
and with this white pamphlet comes
a roaring in our ears,
a civic, a national turmoil,
of massacre, revolution(...)¹⁰⁸⁹

Il monologo è accompagnato dal suono di tamburi e dal canto di un coro tribale, mentre le parole del canto di Eliza dichiarano la vittoria del bianco sul nero:

ELIZA

I see the snow whitening, whitening
Your body, your language, our life.(...)
The flakes powdering my face¹⁰⁹⁰

La scena si chiude con la rivelazione del tradimento di Barbados, ormai evidente anche a Eliza,

ELIZA

I don't trust him, David.
He ain't one of us.

¹⁰⁸⁸*Ibid.* p. 92.

¹⁰⁸⁹*Ibid.* pp. 92. 93.

¹⁰⁹⁰*Ibid.* p. 94.

I don't trust his eyes.¹⁰⁹¹

La donna è in grado di percepire la sua reale natura e lo scopo della sua falsa amicizia, come fu Giuda con Cristo:

ELIZA

Judas was Jesus' brother
he had the same look in his eyes,
and Jesus saw it; now he's another
Judas sitting inside my own house.¹⁰⁹²

Consapevole di quanto sta accadendo, Walker si esprime attraverso il suo ultimo monologo, che agisce come una potente lezione di storia:

WALKER

To answer excess,
that is, to return a horror
even worse than its origin,
that will make its creator exclaim:
Brutal, coarse, uncivilized,
wild beasts who leap over the boundaries
of our polite persecution. (...)
Tonight I will go to the press(...)
But the Garrisons want a discreet
liberation, emancipating that's neat.
Only Boston is allowed to revolt
the way it was decently done.
Our liberal deliverers want
a decent black revolution¹⁰⁹³.

L'amarrezza delle parole di Walker ripercorrono la storia dell'"educata persecuzione" dei bianchi a cui deve corrispondere -- così come un altro bianco come Garrison insegna -- una decorosa azione rivoluzionaria dei neri. Nessuno ha veramente capito Walker e la sua profonda consapevolezza e conoscenza della storia. Nessuno -- nemmeno Garrison -- ha capito dove si nascondeva la forza rivoluzionaria di Walker: nella sua lingua. Sa di essere stato tradito da Barbados, l'ex-schiavo accecato dalla libertà e dalle promesse della Figura, ma soprattutto Walker sa di essere stato tradito dall'ignoranza. Barbados pretende infatti la sua ricompensa dalla Figura, mostrandosi disinteressato al contratto che questa gli vuole sottoporre. Durante questa discussione, Walker, ferito a morte, compare nuovamente sulla scena, camminando. La Figura uccide anche Barbados, vittima della sua infinita stupidità e superficialità. L'opera si chiude con il triste canto di Eliza, che celebrando il martirio del marito, ne invoca la memoria e come la sua di tutti quelli che hanno sacrificato la propria esistenza in nome dell'arte, costruendo parte di una nazione, la cui identità storica si confonde troppo spesso con la violenza.

La vicenda concentra diversi riferimenti storici racchiusi nello spazio della rappresentazione. Dalla scelta temporale ben precisa, il 1830, coincidente con la morte di Walker, è tuttavia possibile percepire vari riferimenti alla storia americana. A parte quelli relativi alla conquista delle terre in epoca coloniale, sia grazie alla scelta di ambientare la vicenda nel giorno del Ringraziamento, sia grazie alla lettura del

¹⁰⁹¹*Ibid.* p. 99.

¹⁰⁹²*Ibid.* p. 100.

¹⁰⁹³*Ibid.* p. 104.

documento datato 1641, da parte di Walker, il testo produce una continua e fitta serie di rimandi a eventi politici e sociali che hanno composto la storia degli Stati Uniti. Tra quelli più rilevanti, anche se non esplicitato direttamente, compare il riferimento l'ondata migratoria che iniziò dall'Irlanda già a inizio Ottocento verso l'America, acuita poi nel 1850, anno della Grande Carestia irlandese causata dalla malattia dell'unica coltura della popolazione agricola del paese: la patata. Il personaggio di Catherine, in cui si concentra tutta la disperazione degli immigrati irlandesi, è esemplificativo della diaspora irlandese, immediatamente collegata a quella degli schiavi afroamericani provenienti dal Sud. David Walker e la moglie Eliza rappresentano la duplice eredità diasporica della popolazione afroamericana, racchiusa nella tensione verso l'Africa di cui si fa portavoce Walker, ma anche in quella verso le terre del Sud degli Stati Uniti che spesso menziona Eliza come ricordo e nostalgia di una patria perduta. La "homesickness" dei personaggi -- Catherine, Eliza, Walker -- li accomuna in una dimensione del ricordo che rafforza la loro identità diasporica, da cui nasce il multiculturalismo storico della nazione americana. Anche l'ex-schiavo Barbados rappresenta questa eredità anche se il suo nome potrebbe indicare la provenienza caraibica, come è dato dalla sua battuta nel testo.

BARBADOS

(...)

the sea loosed my ball and chain,
on the sea's the only freedom (...)¹⁰⁹⁴

Barbados riconosce nel mare la sua vera patria, per questo la sua origine è forse ancora più radicata alla diaspora degli altri personaggi. La sua unica "home", come spesso dichiara nelle sue parole, è il mare, in cui si riflette la sua gratitudine per averlo salvato dalla schiavitù. Il rito del passaggio, come compare anche nelle parole di Catherine, assume una doppia valenza come causa di morte da una parte e fonte di vita dall'altra. Entrambi, Catherine e Barbados, sono tuttavia accomunati dalla traversata come simbolo del loro cambiamento esistenziale. In questa presenza diasporica nella società americana, irlandese e afroamericana, Walcott ricava notevoli spunti per la creazione del rapporto tra Barbados e Catherine, in particolare quando l'uomo si rivolge alla ragazza accomunando la storia degli irlandesi a quella degli schiavi neri.

La questione, come ormai evidente, ruota attorno alla percezione storica della lotta per la liberazione dei neri dalla condizione di schiavitù. La scelta di rendere due personaggi storici protagonisti della vicenda, William Lloyd Garrison e David Walker, delimita in maniera abbastanza netta la scelta del tema relativo al dibattito abolizionista. Vediamo in dettaglio le informazioni storiche relative alle due figure. William Lloyd Garrison è nato nel 1805 e morto nel 1879: il personaggio che ci regala l'opera di Walcott ha circa 25 anni. L'anno indicato dall'autore corrisponde infatti al periodo in cui Garrison entrò a far parte del movimento, restandovi attivo soprattutto come editore di giornali e pubblicazioni atti alla diffusione delle idee anti-schiaviste. In particolare collaborò alla pubblicazione della rivista di *Baltimore Genius of Universal Emancipation*, assieme a Benjamin Ludy, altra figura di spicco nel dibattito abolizionista. La pubblicazione diede la possibilità a Garrison di denunciare le barbarie dello schiavismo. Dopo avere subito varie condanne nel Maryland, Garrison pubblicò nel New England, *The Liberator*, in cui l'autore, adottando un linguaggio radicale e trasgressivo, cercò di provocare il pubblico invocando i pericoli di una società in cui si accetta la tratta degli schiavi. Già nel 1832, nel New England si era mostrato come uno dei membri più radicali, auspicando la necessità di realizzare un'immediata azione per impedire l'esistenza dello schiavismo negli Stati Uniti. Il radicalismo di

¹⁰⁹⁴Derek Walcott, *Walker, op. cit.* p. 77.

Garrison abbracciò anche il movimento femminista e per questo motivo la sua figura appare come tra le più innovative del periodo. Garrison si contrappose infatti a molti membri del movimento che preferivano un'emancipazione più graduale. Da queste brevi e sintetiche informazioni biografiche emerge la figura di un uomo impegnato sul fronte della diffusione del pensiero abolizionista e dell'educazione della gente. L'unica arma che Garrison utilizzò fu quella della scrittura e della parola, come espresse nelle sue pubblicazioni. William Lloyd Garrison ha combattuto cercando di modificare la percezione razziale e la cultura dei suoi contemporanei, giungendo persino a bruciare una copia della Costituzione pubblicamente (1844), definendola un patto con l'inferno. L'episodio a cui può essere in parte ricondotta l'opera di Walcott, potrebbe riguardare il famoso processo in cui Lloyd Garrison fu coinvolto nel 1849 a Boston a causa dell'atteggiamento di difesa che assunse nei confronti di un condannato a morte, Washington Goode. L'uomo, un marinaio nero, fu condannato a morte per avere ucciso un compagno, sempre nero. L'articolo che Garrison scrisse nel suo giornale mise in evidenza che l'intenzione del governo e quindi delle autorità era quello di colpire la razza e non tanto il crimine, le cui prove erano del tutto circostanziali. La figura di Garrison appare quindi come quella di un uomo che credeva veramente nella libertà e nei diritti di tutti gli uomini. E' oramai risaputo che il movimento abolizionista e il successivo scontro che sfociò nella Guerra di Secessione non aveva tra le sue motivazioni, innegabilmente, solo quella umanitaria. Al contrario, gli Stati del Nord, molto più industrializzati rispetto a quelli del Sud, intendevano realizzare un'omologazione dei sistemi di produzione basati sullo sfruttamento di una manodopera poco costosa. Diversamente dalla schiavo che doveva essere mantenuto, l'operaio salariato non aveva bisogno di un'assistenza "filiale" per tutta la vita. In base alle idee dell'economista Adam Smith, il lavoro servile rappresentava un costo molto più elevato rispetto a quello dell'operaio, essendo convinto che

(...)greater intelligence and interest with which free men work, the faithfulness and personal responsibility they show, the cheapness of their wages, let all this be appreciated on the one hand, and then on the other consider the sickness, flights, captures, baptisms, marriages and burials of the slaves, all expenses of which fall to the owner; the thefts and court proceedings; the absenteeism resulting from punishments, sickness and laziness; finally let the endless and continuous expense of maintenance, medical care and so many others be added...¹⁰⁹⁵

Senza addentrarsi troppo a lungo nella questione, questo basta per rendere percettibile una visione della storia che si discosta nettamente dalla percezione -- elaborata nel corso dei decenni -- di una sanguinosa guerra civile americana per regalare ai neri la libertà. Le ragioni del capitalismo sono alla base del secessionismo statunitense e le questioni razziali restarono per sempre un problema, si potrebbe affermare fino a oggi. L'intento di Derek Walcott è quindi da un lato mostrare l'esistenza di una vera forza rivoluzionaria in ambito culturale come quella rappresentata da William Lloyd Garrison, sottolineandone l'incisività carismatica all'interno di un dibattito (molto variegato e ricco anche culturalmente), che puntava a mostrare come spesso le vere ragioni di lotta fossero spesso dettate dagli interessi economici della società bianca. Dall'altro lato, la volontà dell'autore appare sempre più volta a definire -- nello spazio scenico del suo teatro -- nuovi modi di ricordare il passato, percependolo in tutta la complessità. Accanto a Garrison emerge la rievocazione di David Walker ricordato storicamente per la pubblicazione del pamphlet nel 1829 *David Walker's Appeal*. Il documento punta a denunciare l'ipocrisia degli Stati Uniti di fronte al problema dello schiavismo ed è concepito come strumento educativo per le masse di neri condannati a subire discriminazione e degrado sociale, come si deduce leggendo direttamente dalla parole di Walker:

¹⁰⁹⁵Adam Smith *The Wealth of Nations*, Modern Library Edition, Random House, New York 1994., p. 138.

..I must observe to my brethren that at the close of the first Revolution in this country, with Great Britain, there were but thirteen States in the Union, now there are twenty-four, most of which are slave-holding States, and the whites are dragging us around in chains and in handcuffs, to their new States and Territories to work their mines and farms, to enrich them and their children-and millions of them believing firmly that we being a little darker than they, were made by our Creator to be an inheritance to them and their children for ever-the same as a parcel of *brutes*. (...)

What nation under heaven, will be able to do any thing with us, unless God gives us up into its hand? But Americans. I declare to you, while you keep us and our children in bondage, and treat us like brutes, to make us support you and your families, we cannot be your friends. You do not look for it do you? Treat us then like men, and we will be your friends. And there is not a doubt in my mind, but that the whole of the past will be sunk into oblivion, and we yet, under God, will become a united and happy people. The whites may say it is impossible, but remember that nothing is impossible with God. (...)

See your Declaration Americans! ! ! Do you understand your won language? Hear your languages, proclaimed to the world, July 4th, 1776 -- "We hold these truths to be self evident -- that ALL MEN ARE CREATED EQUAL! ! that they are *endowed by their Creator with certain unalienable rights*; that among these are life, *liberty*, and the pursuit of happiness! !" Compare your own language above, extracted from your Declaration of Independence, with your cruelties and murders inflicted by your cruel and unmerciful fathers and yourselves on our fathers and on us -- men who have never given your fathers or you the least provocation! ! ! ! ! ¹⁰⁹⁶

In base alle fonti storiche, emerge chiaramente come il pamphlet di Walker riflettesse sulle cause della condizione dei neri, e tra queste riuscisse ad intravedere non solo lo schiavismo ma anche l'ignoranza e l'atteggiamento passivo della popolazione di colore. Tale prospettiva pare essere profondamente recepita da Derek Walcott grazie all'inserimento della figura di Barbados. Il ruolo educativo di David Walker è infatti uno degli elementi maggiormente visibili nel testo e così la sua profonda cultura in netta opposizione all'ignoranza di Barbados. Il Walker storico, infatti, nacque da madre libera, nel 1785 nel North Carolina. Per questa sua condizione viaggiò negli stati del Sud, prima di stabilirsi a Philadelphia e successivamente a Boston dove sposò una donna di nome Eliza, aprì un negozio di abiti e, a partire degli anni venti, fu membro attivo dei circoli abolizionisti della città. Non risulta documentato un rapporto diretto o una collaborazione con Garrison ; resta fermo il fatto che entrambi sono personaggi degni di nota nella storia abolizionista americana. L'opera elaborata da Walcott mantiene il background storico intatto, a pare l'amicizia profonda che lega i due personaggi. Tuttavia – come si è avuto modo di capire- Walcott sottende una certa ambiguità nel legame tra Garrison e Walker. Probabilmente ciò è dovuto dal fatto che lo stesso Garrison pur ammirando le idee di Walker, considerava la circolazione del pamphlet troppo imprudente e quindi pericolosa. L'atteggiamento poco chiaro di Garrison è evidente nella vicenda delineata da Walcott David Walker era considerato effettivamente un pericolo dalle autorità di diversi stati americani: la Georgia e la Virginia chiesero formalmente al sindaco di Boston di catturare e condannare Walker; la Georgia emise una taglia sulla cattura dell'uomo, vivo o morto. Come nell'opera anche la biografia di David Walker rimanda al mistero.

Le informazioni storiche restano quindi abbastanza frammentate e negli archivi le figure di Garrison e Walker rimangono piuttosto isolate. Nell'opera di Walcott, al contrario, pur rimanendo fedele ai fatti

¹⁰⁹⁶David Walker *David Walker' s Appeal* in <http://www.pbs.org/wgbh/aia/part4/4h2931.html>. visionato il 12.12.2008.

realmente accaduti, e pur delineando la vera tragedia dell'eroe afroamericano, le due figure compongono un quadro più compatto e armonico. Entrambi – seppure con le loro contraddizioni e debolezze -- appaiono impegnati in un fronte comune che comprende il miglioramento e l'emancipazione della condizione sociale dei neri americani. L'opera di Walcott acutizza la percezione di una storia troppo a lungo dimenticata e troppo frammentata. I frammenti, di cui Walcott parlava nel suo famoso discorso dopo il Nobel, sono anche quelli di una memoria da ricomporre, sia essa quella del popolo caraibico o afroamericano. Tale memoria riaffiora come un passato dimenticato, e come storia rimossa, ora riscritta con lo scopo di sviluppare una nuova consapevolezza sulle vicende storiche che hanno coinvolto persone appartenenti a gruppi sociali, culturali e razziali eterogenei. E' l'uguaglianza degli uomini quella che conta, e quella che permette a Walcott di ri-scrivere, attraverso il suo teatro della memoria, una “storia diversa”:

Si tratta di una storia che è intrecciata per forza di cose con quella dello sterminio e dello sfruttamento, del capitalismo e della sua evoluzione, ma è anche una *storia diversa* da quella raccontate dalle storie delle letterature nazionali, o anche da quelle “comparate” ed “europeiste”.¹⁰⁹⁷

4.3.3ii Il teatro come spazio sincretico e multiculturale

La volontà walcottiana di riformulare le modalità di scrittura e/o ri-scrittura della storia, come si è visto anche in *Drums and Colurs*, si realizzano nelle scelte comunicative finalizzate alla creazione del testo e della messa in scena teatrale. L'azione di Walcott è stata quella di sfruttare a pieno la molteplicità della tradizione teatrale per affrontare le questioni postcoloniali. Nel caso specifico di *Walker* la raffigurazione del personaggio afroamericano si rende funzionale per creare un parallelismo tra la storia dei popoli caraibici e quella dei neri d'America, allo scopo di tracciare nuove elementi di indagine in campo storiografico. Anche in questo caso, il testo walcottiano presenta rimandi a diverse tradizioni sia in campo teatrale che in quello culturale. Per fare alcuni esempi, in *Walker* si elabora un ulteriore collegamento con le pratiche ritualistiche africane, da un lato, e con pittori americani che hanno rappresentato la diaspora dei neri in America, essendo anche il testo scritto in memoria di Romare Bearden. Questi due riferimenti sono importanti in quanto ancora una volta ci permettono di accostare il teatro di Walcott a una prospettiva di “semiotica multiculturale”. Il primo riferimento si riferisce alla musica africana, come rappresentazione della presenza marcata della cultura e dell'azione del popolo afroamericano. Il suono dei tamburi, ad esempio, è spesso accompagnato da grida di rivoltosi ed esprime la voce penetrante anche di chi è fisicamente soppresso e non visibile (come in questo caso sulla scena).

(Tribal chorus, drums)

CHORUS (*Warriors in Yoruba*)

Olutorin

Omo okunkun lorin

Tannatanna tonfo ninu imole atupa re

(...)¹⁰⁹⁸

Significativo è la trascrizione del canto in Yoruba, come espressione della minaccia africana – nella prospettiva della Figura – concepita come trasformazione linguistica e come imposizione di una nuova cultura - quale fu quella dei bianchi per i popoli schiavizzati, oppressi e colonizzati. Il riferimento alla cultura africana pone il testo in relazione alla tradizione del “Black Theatre” e la sua validità come

¹⁰⁹⁷A. Gnisci, *Una storia diversa*, op. cit. p. 25.

¹⁰⁹⁸*Ibid.* p. 93

strumento di comunicazione della memoria dell'oppressione. In tal senso si è espresso anche il drammaturgo August Wilson, in occasione di una conferenza tenutasi all'Università di Princeton. Il discorso di Wilson puntava proprio a delineare quanto il Black Theatre abbia agito come strumento di attivazione della memoria dello schiavismo, della segregazione razziale e degli abusi subiti dalla popolazione afroamericana. Secondo Paul Carter Harrison, l'affermazione di Wilson si concentra su riflessioni che riguardano l'obiettivo principale del Black Theatre, ovvero quello di recuperare parte delle tradizioni africane e vivificarle nell'ambiente sociale americano.¹⁰⁹⁹ Alla luce di quanto riportato, ciò è quello che in parte avviene in *Walker*, dove si conferma la volontà di creare nuove immagini simboliche. La qualità poetica della lingua di *Walker* non si limita alla struttura del testo caratterizzato da rime, assonanze, allitterazioni, ripetizioni, rime interne al verso, ma include la creazione di una serie di simboli, spesso presenti anche nella poesia di Walcott. Nel breve monologo di Eliza, l'immagine della paura della morte è associata al bianco della neve, ma anche a quello della stessa misteriosa figura. Una delle immagini più "sfruttate" da Walcott si collega alla neve e al paesaggio innevato. In alcune parti del testo la neve della città del Nord, Boston, diventa la metafora della volontà dei bianchi di nascondere la verità:

WALKER

Know what the snow does? It blinds.
It blinds us with whiteness,
until everything we see
is white, and it hides the truth.¹¹⁰⁰

La cecità, a cui si riferisce Walker, rimanda al senso di paralisi, simboleggiato dal paesaggio ricoperto di neve nel finale di *The Dead*, in *The Dubliners* di Joyce,¹¹⁰¹ che impedisce ai personaggi di percepire la loro reale condizione. Walker teme la neve in quanto è sinonimo di paralisi spirituale, più o meno nello stesso modo in cui lo concepì Joyce.

Nelle parole della Figura, la neve è il simbolo del candore e dell'innocenza¹¹⁰², mentre per Garrison la neve è definita come "damned"¹¹⁰³. Per Eliza, il paesaggio innevato e il freddo di Boston si contrappongono al calore della Carolina, e per questo, come afferma la donna stessa, le impediranno di abituarsi all'inverno.

Nel long poem *The Prodigal*, Walcott descrive spesso i paesaggi innevati dell'Europa e Stati Uniti, elaborando talvolta connotazioni più pacate e serene del candore, anche se comunque date da forti immagini simboliche.

Chasms and fissures of the vertiginous Alps
through the plane window. Meadows of snow
on powdery precipices, (...)
a paradise of ice and camouflage (...)
everything was white,
white was the colour of nothing(...)¹¹⁰⁴

¹⁰⁹⁹Paul Carter Harrison "Praise Word" in Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker II, Gus Edwards, *Black Theatre, Ritual Performance in the African Diaspora*, Temple University Press, Philadelphia, 2002.

¹¹⁰⁰Derek Walcott, *Walker*, op. cit. p. 22

¹¹⁰¹James Joyce "The Dead" in *The Dubliners*, Cideb, Genova, 1995. pp. 207-279

¹¹⁰²*Ibid.* p. 12.

¹¹⁰³*Ibid.* p. 14.

¹¹⁰⁴Derek Walcott, *The Prodigal*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2004, p. 9.

La neve è spesso simbolo della cultura bianca – come appurato anche in *Walker* – ma nella lingua del poeta essa diventa un'immagine addomesticata dalla stessa poesia e come tale non più aliena. La capacità del poeta di nominare poeticamente, anche un elemento della natura, come la neve, che non gli apparterebbe in quanto avvezzo allo spazio tropicale, lo rende padrone e dominatore dello spazio inizialmente alieno.

And what was altered was something more profound
Than geography, it was the self. It was vocabulary.
Now it was time for the white poem of winter, (...) ¹¹⁰⁵

La forza dell'arte poetica permette al poeta di “colonizzare” un territorio ora solo apparentemente distante e nemico. Similmente David Walker si è recato a Boston per inventare un nuovo mondo attraverso la sua “arte” rivoluzionaria e, come si legge nelle parole di Garrison, per “seguire il sole”. L'immagine della neve conduce ad un'ulteriore contrapposizione di immagine presente nel testo, quella tra il bianco e il nero. Come già visto il bianco è un simbolo di innocenza e purezza, ma si trasforma nel suo esatto contrario nelle parole di Walker, come simbolo di cecità e di ignoranza per i neri. Similmente il nero è il colore della marea che minaccia la popolazione bianca, come esprimono le parole, precedentemente citate, della Figura. Il contrasto tra bianco e nero è reso ancora efficacemente nell'idea espressa da Walker a proposito della scrittura. Il candore della pagina era per Walker un'intricata foresta, incomprensibile alla sua mente fino al momento in cui ogni albero-lettera è diventato uno strumento di lettura e di scrittura, che gli ha permesso di trasformare l'oscurità delle pagine in luce e comprensione. La simbologia legata al bianco e nero è fluida e non si limita a definire la sostanziale dicotomia razziale, ma, come sempre in Walcott, si rende più complessa e sottile, alludendo alla possibile complementarità tra i due toni luminosi: la luce e l'oscurità non potrebbero avere ragione esistere l'una senza l'altra.

Altro simbolo potente nel testo è rappresentato dal mare, in cui già in altre occasioni sono state individuati significati legati alla poetica walcottiana, come la storia, la lotta per la sopravvivenza e la rappresentazione di un destino implacabile (*The Sea at Dauphin*). Qui il mare assume una doppia valenza: simbolo del rito del passaggio espresso da Catherine ma anche simbolo di libertà e d'identità per Barbados.

Non resta che concludere affermando che l'intensità della lingua poetica di Walcott si concretizza in un'opera musicata il cui scopo è quello di incidere le menti del suo pubblico con una rievocazione della storia del popolo afroamericano. Come osserva Harrison, l'attualizzazione di una cultura “black” deve passare attraverso un processo di ribaltamento simbolico che conduce ad una “nuova consapevolezza”¹¹⁰⁶ :

Symbolic reversal of social and sacred codes is vital for the “transformation of consciousness” needed to overcome the negative connotations of blackness constructed in Western consciousness for more than 2000 years. Black and White are symbolized in Judeo-Christian mythologies as polarities of darkness and light in eternal struggle; they have thus become racialized signifiers in contemporary Western language. ¹¹⁰⁷

¹¹⁰⁵*Ibid.* p. 12.

¹¹⁰⁶Paul Carter Harrison “Praise Word” in Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker II, Gus Edwards, *Black Theatre, Ritual Performance in the African Diaspora*, op. cit. p. 2

¹¹⁰⁷*Ibid.* p. 3

Il ribaltamento simbolico di cui scrive Harrison porta a riconoscere una “blackness” non tanto come reazione alla “whiteness”, bensì come elemento di “sensibilità”. Harrison mette in evidenza come l'attività artistica di autori come Amiri Baraka, Adrienne Kenndy, Ntozake Shange, per nominarne solo alcuni, hanno condotto all'elaborazione di una nuova estetica afroamericana condivisa anche da altre culture diasporiche, tra cui quella caraibica. Non solo, quindi Walcott si è addentrato nell'atmosfera del Black Theatre, ma ne condivide le modalità performative giocate sull'accostamento di parole, musica e sulla creazione e inversioni simboliche, allo scopo di consolidare una memoria del passato degli afroamericani e dei caraibici basata sull'annullamento di dicotomie e visioni polarizzate. La profondità e la vastità della produzione del Black Theatre attualizza miti e rituali in una cultura “metropolitana” puntando alla commistione di diversi codici comunicativi: parola e canto.

Il sincretismo di Derek Walcott non si limita agli effetti sonori, e anche in questa opera cerca di attivare un processo molto simile a quello sviluppato in *Drums and Colours*, con la pittura:

(WALKER and ELIZA and FRIENDS, *with baggage, leaving North Carolina. ELIZA, turns to look, WALKER turns her around. Projections, Bearden, Pippin, Lawrence*)¹¹⁰⁸

I quadri proiettati sulla scena dei pittori menzionati nella canzone di Walker, rappresentano la memoria della cultura degli afroamericani. Le opere di Romare Bearden, artista vissuto ad Harlem a partire dagli anni venti (nasce nel 1911, ed è attivo dal 1935 in poi) sono essenzialmente dei collages, definiti anche puzzles di memorie dell'ambiente metropolitano afroamericano. I “frammenti” che compongono i suoi quadri sono pezzi di ricordi che si moltiplicano nell'immagine prodotta. Simile all'arte di Walcott, quella di Bearden rievoca attraverso un linguaggio visuale basato sulla fusione e sulla contrapposizione di piccoli pezzi di ricordi, una storia offuscata e sommersa da quella ufficiale. Bastano le sue immagini per ricomporre una nuova prospettiva della storia di migrazioni e di sofferenza di quegli americani che per secoli non hanno avuto voce propria. L'altro pittore che ha dipinto l'esodo dei neri americani, menzionato in *Walker*, è Jacob Lawrence. Ricordato proprio per le sue “Migration Series”, Lawrence rappresenta l'artista che negli anni quaranta ha riprodotto la migrazione interna dei neri come fenomeno epico. Significativo è l'impegno di Lawrence di rappresentare la storia della popolazione a livello universale e ancora più significativo è il dipinto che riproduce l'immagine del generale Toussaint L'Overture. Forte punto di collegamento con Derek Walcott, il ritratto del rivoluzionario di Haiti, diventa anche per Lawrence un modo per attivare una diversa percezione della storia dei neri e per contribuire alla formazione di una memoria storica che possa coinvolgere anche i popoli discriminati. La fusione tra storia e arte figurativa regalano una qualità narrativa alla produzione artistica di Lawrence, concepita come la possibilità di scrivere parte della storia americana attraverso le immagini. La “Migration of the Negro” o i dipinti della vita del pioniere afroamericano George Washington Bush, conservati allo State of Washington History Museum, sono infatti documenti storici che comunicano attraverso un linguaggio visuale e non scritto, come in parte lo è anche l'opera di Walcott. Ancora storia, quella della prima Guerra Mondiale e quella americana, resta il soggetto principale dei dipinti di Horace Pippin. Pittore autodidatta, riuscì attraverso la forza espressiva della sua arte ad ottenere quel prestigio e quel riconoscimento che nessun'altra arma gli avrebbe mai regalato. La forza di questi artisti è completamente contenuta nell'incisività dei loro linguaggi, vero e proprio strumento rivoluzionario. Così è stato per Walcott e così è nel suo personaggio, David Walker, il cui carisma si espande nella rievocazione di questi grandi autori, a cui si rivolge la citazione come *incipiti* del testo teatrale:

¹¹⁰⁸*Ibid.* p. 26.

I see them walking in a cloud of glory
Whose light doth trample on my days.

— HENRY VAUGHAN ¹¹⁰⁹

Poco importa se Walker è antecedente a loro, ciò che importa è lo spirito del ricordo in una dimensione storica che rifiutando, ogni cronologia, punta alla rappresentazione del valore della cultura. Il David Walker è un personaggio storico, ma anche una potente immagine simbolica, che nel teatro sincretico di Derek Walcott rappresenta la possibilità di dare voce al suo popolo attraverso l'arte, sia essa musica, iconografia o parola. I “mondi possibili” del teatro di Derek Walcott producono un vero e proprio squarcio negli orizzonti culturali: i nuovi spazi della memoria di tutti popoli oppressi, ma anche di quello degli oppressori, si mescolano e annullano le barriere in una prospettiva sempre più interraziale e interculturale.

Non è sicuramente possibile considerare concluso il discorso sul teatro di Walcott. Tornando con la mente alle opere analizzate nella terzo capitolo, sappiamo tuttavia che sono state un punto di partenza in cui l'autore ha raggiunto obiettivi concreti: la realizzazione di un teatro e di una compagnia nazionale con base a Trinidad e il riconoscimento internazionale delle sue opere drammatiche. I testi più marcatamente postcoloniali si esprimono attraverso il trauma della colonizzazione che supporta i contenuti delle vicende analizzate. Riprendendo i “markers” presentati all'inizio del terzo capitolo desunti da Gilbert e Tompkins, si potrebbe affermare che le opere teatrali di Walcott sono conformi ai presupposti dettati dalle autrici. I testi rappresentano, in rapporto allo spazio o alla storia, l'esperienza dell'imperialismo e cercano di rappresentare la “rigenerazione” dei popoli colonizzati.

Tale “rigenerazione” implica un rifiuto della violenza e del massacro interno agli atti delle rivoluzioni. La condanna ai metodi repressivi che si ispirano alle imposizioni occidentali sono già evidenti in *Henri Christophe* ma portati a maturazione in *The Haithian Earth*.

Il passato deve essere accettato anche se significa causa di trauma e di schizofrenia: tutto può trasformarsi creativamente nel linguaggio poetico e nel teatro per Walcott. Questa maturazione giunge attraverso la capacità dell'autore di assimilare innumerevoli forze culturali e rielaborarle in una prospettiva tradizionale e innovativa, secondo quanto ipotizzava T.S. Eliot in “Tradition and the Individual Talent”. Il percorso artistico di Derek Walcott mostra, alla fine di questa fase, una fiducia nel proprio spazio, nell'isola, e nella possibilità di ricondursi ad esso -- come Makak -- dopo avere desiderato fuggire. Questa fede nella natura dell'isola tropicale si mescola con la fede nel “proprio Dio” (come recitano le battute finali di Makak): un Dio che ha permesso la sofferenza di milioni di neri strappati dalle terre africane, ma un Dio che ha anche dato ai figli e nipoti di quegli uomini la possibilità di riscattarsi attraverso la lingua e l'arte per approdare a “interminati spazi” e “sovrumani silenzi”¹¹¹⁰, in una dimensione di assoluta eternità dei valori umani.

La tensione verso una spazio “oltre i confini” in senso multietnico e multiculturale, terminato ormai questo percorso nei testi drammatici di Derek Walcott, ci riporta alle considerazioni iniziali di Patrice Pavis, riguardanti la semiotica interculturale. Ricordando quanto scritto nel primo capitolo, il testo di Pavis auspicava una nuova prospettiva semiotica (desemiotica) basata sulla contaminazione e l'integrazione di diversi stili performativi. Sempre in riferimento a quanto introdotto all'inizio, è doveroso ricordare il concetto espresso da Pavis a proposito della necessità di considerare il teatro

¹¹⁰⁹*Ibid.* p. 3.

¹¹¹⁰Giacomo Leopardi *L'infinito* Testo in “*Letteratura italiana: testi e critica con lineamenti di storia letteraria*”, vol. 3, di Mario Pazzaglia. Ed. Zanichelli, Prima edizione, marzo 1979.

come spazio aperto, inserito in una dimensione relazionale e “marginale”, in cui si modificano i concetti di confine e di appartenenza geografica/territoriale. Pavis definiva l'ambito culturale caraibico particolarmente significativo nella realizzazione di una nuova cultura teatrale basata sullo scambio e sull'interazione, sia in riferimento all'approccio testuale che in quello della performance. In quell'occasione si era infatti riportata la teoria generale di Pavis, senza soffermarsi sulla definizione data di “semiotica interculturale”, che, come appare anche dal volume *The Intercultural Performance*, rappresenta un punto centrale nella sua elaborazione teorica. Supportato dalle ricerche di Erika Fischer-Lichte, l'intento del volume di Pavis è quello di mostrare come la tendenza interculturale sia rintracciabile già nel teatro occidentale, a partire dal Settecento, in particolare con Goethe.¹¹¹¹ Delineando quindi lo sviluppo storico della tendenza interculturale, Fischer-Lichte giunge a definire le pratiche teatrali postcoloniali nell'ambito dell'interculturalità.¹¹¹² Quello che si cerca di mettere in evidenza è comunque la possibilità di “scegliere” le culture che possono essere rappresentate in un determinato ambito rappresentativo. Da questo punto di vista, si sviluppa il concetto di “scelta culturale” che deriva dal modello interculturale, come emerge dall'intervista di Pavis a Richard Schechner.¹¹¹³ Tuttavia, come sottolinea anche Pavis, si tratta di una pratica teatrale che ha lo scopo di “combattere”, particolarmente in Europa, la tendenza opposta, concentrata sul mantenimento di nazionalismi e di atteggiamenti discriminatori verso l'Altro¹¹¹⁴. La pratica teatrale walcottiana è in parte leggibile secondo queste premesse teoriche, in quanto l'accostamento di materiali di diverse culture, la fusione e il sincretismo a cui giunge, non sono “forzate”, ma riflettono la realtà culturale caraibica, tenuto conto dei suoi aspetti inter- e multiculturali. Tuttavia è importante sottolineare la differenza tra il testo e la cultura. Partendo dal presupposto che l'interculturalità si evince dal rapporto dialogico di culture plurime¹¹¹⁵ – quanto risulta dai testi drammatici analizzati – il contesto *reale* resta multiculturale. Considerando la specificità postcoloniale, non si può non tenere conto delle implicazioni di una realtà “data”, come referente culturale, multiculturale. A tal proposito scrivono Oriana Palusci e Simona Bertacco:

Awareness of the colonial and postcolonial dimensions in English Studies has increased in the past fifty years as well as the acknowledgements that most English speaking countries have been or have become fundamentally *multicultural*. (...) Ideally postcolonialism is a multicultural and multilingual phenomenon. It is multicultural in so far it rejects a unified idea and essentialist idea of community and it sees “identities as multiple, unstable (...) the products of ongoing differentiations and polymorphous identifications and pluralizations (...) And it is multilingual in so far it articulates itself in a multiplicity of idioms and accents.”¹¹¹⁶

La realtà postcoloniale è quindi multiculturale, ma nel rapporto tra arte e realtà esiste sempre uno scarto temporale e nel nostro tentativo di definire la relazione tra il testo teatrale e la generazione di una nuova cultura non è possibile prescindere da questa considerazione. Vale a dire: i testi di Walcott anticipano o profetizzano – come è avvenuto in altri casi letterari – quanto potrà accadere da qui a qualche decennio. La prospettiva del testo teatrale di Walcott è interculturale e postcoloniale, e come tale si riflette

¹¹¹¹Erika Fischer-Lichte “Interculturalism in Contemporary Theatre” in P.Pavis (ed.) *The Intercultural Performance*, Routledge, New York, 1996 p. 27. Il riferimento alla metodologia artistica del poeta tedesco rimanda ad un'ulteriore citazione di Goethe, quella di Eugenio Barba, riportata nel primo capitolo.

¹¹¹²*Ibid.* p. 35.

¹¹¹³P. Pavis “Interculturalism and the culture of choice” , *ibid.* p. 42.

¹¹¹⁴*Ibid.* p. 42.

¹¹¹⁵Simonetta Lelli, “Interculturalità”, in *Abbecedario postcoloniale*, op. cit. p. 115.

¹¹¹⁶Oriana Palusci, Simona Bertacco *Postcolonial to Multicultural, an Anthology of texts from the English-speaking World*, Hoepli, Milano, 2004, p. 1.

nell'ipotesi di Pavis di giungere a una semiotica interculturale, dove lo spazio teatrale si relaziona, di per sé come luogo del testo spettacolare, al sincretismo e all'integrazione di molteplici tradizioni performative e letterarie. Ciò riflette il concetto di caos-mondo sviluppato da Glissant, l'ibridismo transnazionale del linguaggio delineato da Homi Bhabha e pertanto in ambito testuale, la prospettiva è del tutto interculturale. Se il "mondo possibile" della scena walcottiana resta interculturale, la prospettiva è quella multiculturale, ovvero riferito ad un contesto "in progress" verso il "vero" dialogo e la "vera" relazione. La distanza che separa il teatro dalla realtà dei Caraibi è tuttavia, a detta di Walcott, destinata ad essere superata:

I mean, Caribbean culture is — since it was permitted to be articulate — is just about two-hundred years old. And that is "babyhood", compared to any other culture. Right? But, as I've said before, there has never been a place that has had such concentration in a tight space of all the cultures of the world — in places like Trinidad and Jamaica. It is actually a more interesting place than ancient Greece. Because — I mean: How many tribes are there, now? And how many cultures were fed into ancient Greece — Egypt, or whatever?

We can't tell how deep this dispossession, or apparent dispossession, seems to go. And, right now, we see the preponderance of the peoples writing in the Caribbean — it's African and Indian. But we have a lot of Chinese. We have a lot of Lebanese. When these people, out of a generation whose fathers are not merchants, or whatever — who came after slavery and indenture — when *they* begin to articulate themselves — we don't know who our really great poet is gonna be — what he's gonna look like. He's not necessarily going to be African — or Indian. He may be Chinese. He may be Lebanese. He may be white. He may be anything.¹¹¹⁷

Le parole di Derek Walcott, nell'intervista rilasciata a Luigi Sampietro, rendono l'idea della rappresentazione dei Caraibi come spazio multiculturale e multi-etnico. Il concetto dell'identità culturale caraibica, identificato attraverso le immagini del caos-mondo e della relazione elaborate da Glissant, si risolvono nella battuta del poeta, in cui afferma che non esiste *una* identità razziale all'interno delle isole caraibiche, ma esiste la possibilità di articolare diverse, e "qualsiasi" identità. Secondo Walcott, lo "status" di una cultura non è rapportabile o identificabile attraverso il suo grado di antichità, come potrebbe essere quella greca, né sulla base di una definizione geografica e nazionale, bensì sulla base della possibilità di essere "articolata", ovvero pronunciata e tradotta artisticamente, e per questo inscritta nella memoria sociale. Il presupposto dell'interculturalità si fonda anche sulla possibilità di ri-scrivere la storia di tutti i popoli e di tutte le culture che convivono nello stesso spazio. I Caraibi dispongono di questa immensa potenzialità, grazie all'ibridismo, alla mescolanza di razze e religioni, alla fusione linguistica, elementi tali da rendere lo spazio caraibico un magma culturale che condensa la storia di innumerevoli popoli e nazioni. Questa -- nel corso degli anni -- è l'idea che Walcott ha cercato di esprimere attraverso le sue opere teatrali, in una prospettiva multiculturale, proiettata nell'interculturalità.

¹¹¹⁷Derek Walcott on *Omeros*: An Interview, di Luigi Sampietro in <http://users.unimi.it/caribana/onOmeros.html>. visionato il 10.12.2008.

Bibliografia

Testi Primari (teatro e poesia di Derek Walcott)

Derek Walcott *The Haitian Trilogy*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2002

----- *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, Farrar, Giroux and Strauss, New York 1970

----- *The Joker of Seville & O' Babylon, Two Plays*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1978

----- *Three Plays, The Last Carnival, Beef, No Chicken, A Branch of the Blue Nile*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1986

----- *Odissea. Una versione teatrale*, (edizione italiana a cura di Matteo Campagnoli), Crocetti Editore, Milano, 2006.

----- *Remembrance & Pantomime*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1980

----- *Walker and The Ghost Dance*, Farrar Straus and Giroux, New York, 2002

----- *In a Green Night: Poems, 1948-1960* Cape, London, 1962.

----- *The Castaway in Collected Poems 1948 1984*, Farrar Straus and Giroux, New York, 1987

----- *Another Life*, Farrar Straus & Giroux, New York, 1973

----- *Mappa del nuovo mondo*, Adelphi, Milano 1992

----- *Omeros*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1990

----- *Tiepolo's Hound*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2000

----- *The Prodigal*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2004

Saggi di Derek Walcott:

Derek Walcott "What The Twilight Says" in *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*, Farrar, Giroux and Strauss, New York, 1970

-----"The Antilles: Epic of a fragmented Memory", Nobel lecture, *Literature 1991-1995*, Sture Allén, World Scientific Publishing Co.,Singapore 1997

----- "Meanings" in R. Hamner *Critical Perspectives about Derek Walcott*, Three Continents Press, Washington, 1993

-----"The Caribbean: Culture or Mimicry?", in R. Hamner *Critical Perspectives on Derek Walcott*

-----"The Muse of History" in *Critics on The Caribbean Literature*, Edward Baugh (ed.), George Allen & Unwin,London, 1978

Opere letterarie di altri autori

Maryse Condè, *Moi Tituba, sorcière...Noire de Salem*, Mercure de France, Saint-Amand, 1996.

J. M. Cotzee, *Foe*,Penguin Books, 1986

Gabriele D'Annunzio *La pioggia nel Pineto* in *Poesie*, Garzanti, 2007

D. Defoe, *Robinson Crusoe*, Penguin Books, 2001

F. Dürrenmatt, *Das Versprechen, Requiem auf den Kriminalroman*, Diogenes verlag, Zurigo, 1985.(trad. it *La promessa, un requiem per il romanzo giallo*, Feltrinelli, Milano, 2007

U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1986

W. Goethe *Faust*, BUR, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2005

A. Gosh *Incendiary Circumstances*,Houghton Mifflin Books, New York 2005, trad. it. *Circostanze incendiarie* Neri Pozza, Vicenza, 2006

J. Joyce, *The Dubliners*, Cideb, Genova, 1995

F.G. Lorca *Il maleficio della farfalla*, Newton Compton, Roma, 1993

Christopher Marlowe *The Complete Plays* , Penguin Books, New York, 1983

J. Milton *Paradise Lost*, Penguin, 2003

L. Pirandello *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, 1994

V.S. Naipaul, *The Middle Passage: Impressions of Five Societies, British, French and Dutch in the West Indies*, Vintage Books, USA, 2002.

W. Shakespeare *The Tempest*, by the Folger Shakespeare library, Washington Square Press, 1994

-----*Hamlet*, William Farnham (ed), The Pelican Shakespeare, Penguin Books, 1970.

----- *Antonio e Cleopatra*, in Mario Praz (ed.) *Shakespeare. Tutte le opere*. Sansoni, Firenze, 1977

J.M. Synge *The Complete Plays*, T.R. Henn (ed.), Methuen, London, 1990

A. Tennyson *Ulysses* in *Tennyson's Poetry*, Norton Critical Edition, London, 1999

O. Wilde, *The Importance of Being Earnest*, Literary Touchstone Press, USA, 2005

OPERE CRITICHE

Semiotica e teatro.

R. Amossy "Semiotics and Theater: By Way of Introduction", in *Poetics Today*, Vol. 2, no. 3, pp.5-10

A. Artaud, *Le théâtre et son double* Gallimard, Parigi, 1938

----- *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000

Aston, G. Dodd, Mullini R. Pugliatti P., Zacchi R. (a cura di), *Interazione, Dialogo, Convenzioni, il caso del Testo Drammatico*, Clueb, Bologna, 1982

C. Balme, *Decolonizing The Stage*, Oxford University Press. 1995

E. Barba, *La Canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993

C. Barker, S. Trussler *New Theatre Quartely* 71, Vol. 18, Cambridge University Press, 2009

B. Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Surhkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1957

----- *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1962, 2001

P. Brook, *The Empty Space*, Touchstone, New York, 1996

- *La Porta aperta* Einaudi, Torino, 2005
- *The Open Door*, Theatre Communication Group, New York, 1995
- P. Carter Harrison, V.L.Walker II, G. Edwards(ed) *Black Theatre, Ritual performance in the African Diaspora*, Temple University Press.
- F. Contin, "Streghe nel teatro rinascimentale inglese" in *Antropos* 2005, Vol. 1 n. 1, 17-20
- F. Coppetiers "Performance and Perception", *Poetics Today*, Vol. 2, no, 3, 1981.
- B.Crow, Banfield C. *An Introduction to Post-colonial Theatre* Cambridge University Press. 1996
- M.De Marinis, *Capire il Teatro, lineamenti per una nuova tetralogia*, Firenze, La casa Usher, 1994
- *Semiotica Del Teatro*, Bompiani, Milano, 2003
- C. Demaria, *Teorie di Genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*. Bompiani 2003
- U. Eco, *Semiotica e Filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1964
- *Trattato di semiotica generale* , Bompiani, Milano, 1975
- K. Elam, *The semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London , New York, 1980,
- *Semiotica del Teatro*, Il Mulino, Bologna, 1999
- P. Fabbri, *La svolta semiotica*, Laterza, Bari,2001
- G. Marrone, (a cura di) *Semiotica in nuce , Vol. 1 I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Meltemi, Roma, 2000
- G.Ferroni, (a cura di) *La semiotica e il doppio teatrale*, Liguori ,Napoli, 1981
- H.Gilbert, J.Tompkins *Post-colonial Drama, Theory, Practice, Politics* , Routledge,New York, 1996.
- A.J.Greimas, *Del senso 2*, Bompiani, Milano,1994
- E. Hill, *Jamaican Stage, 1655-1990. Profile of a Colonial Theatre*, University of Massachusetts Press, 1992
- T. Kowzan, *Le signe au théâtre*, in "Diogène", 61, pp. 59-90
- Mark Kanzler, "The Communicative Function of Dream", *Int. J.Psycho- Anal.* 36, 260-266.
- R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, 2005

C.Molinari, *L'attore e la recitazione*, Laterza, Bari, 1992.

P. Pavis, *L'analyse de spectacles*, Armand Colin, Parigi, 2005, (trad. It. *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, 2008)

----- *Dictionnaire du théâtre*. Éditions Sociales, Parigi, 1980.

-----, "Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre." *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. 1989. Trans. Loren Kruger, Eds. Hanna Scolnicov and Peter Holland. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 25-44.

P.Pavis (ed.) *The Intercultural Performance*, Routledge, New York, 1996

----- *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montréal de l'Université de Québec. 1976

----- "Problems of a Semiology of Theatrical Gesture." *Poetics Today* 2.3. 1981, 65-93.

F. Ruffini, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Bulzoni, Roma, 1981

J.P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Armand Colin, Parigi, 2005

----- *L'analisi del testo teatrale*, Audino, Roma 2006

O. Rossi "Il teatro del sogno come flusso di condotta", in "Informazione Psicologia, Psichiatria", n. 31, maggio-agosto, Roma, 1997. pp. 56-73

A. Ronald, *Dreams and Drama*, Wesleyan University Press, UPNE, 2003.

C.Segre, J.Meddemen, "A Contribution to the Semiotics of Theatre" in *Poetics Today*, Vol. 1, No. 3, pp. 39-48.

----- *Avviamento all'analisi del testo letterario* Einaudi, Torino, 1999

----- *Teatro e romanzo* Einaudi, Torino 1984 (pp. 3-26).

P. Szondi, *Teorie del Dramma Moderno*, Einaudi, Torino, 1962.

----- *Teorie des modernen Dramas* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1956

R. Tessari, *Teatro e antropologia, tra rito e spettacolo*. Carocci, 2004

A. Ubersfeld *Lire le théâtre I* Belin, Parigi, 1996

R. Zacchi, *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, Liguori, Napoli, 2006

M. Warton, "Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text" in *The Cambridge Companion to Beckett*, John Pilling (ed.) Cambridge University Press, 1994

Opere critiche su Derek Walcott (teatro e poesia)

B. King *Derek Walcott and West Indian Drama*, Clarendon Press, Oxford, 1995

W. Baer (ed.) *Conversations with Derek Walcott*, University Press of Mississippi, 1996.

E. Baugh *Derek Walcott*, Cambridge University Press, 2006.

P. Breslin *Nobody's Nation: Reading Derek Walcott*, University of Chicago Press, Chicago and London, 2001

P. Burnett *Derek Walcott: Politics and Poetics* University Press of Florida, 2001

S. Brown, *The Art of Derek Walcott*”, Seren Books, Cardiff, 1991

R. W. Dasenbrok, “Imitation versus Contestation, Walcott's Postcolonial Shakespeare” in *Callaloo*, Vol. 28. 2005, pp. 104-115.

F. D'Aguiar “ In God We Trust”; Derek Walcott and God , *Callaloo*, 28.1 (2005), 216-223

B. Bridges Gunter *Don Juan Plays the USA: Translating the World's First Don Juan Play (El Burlador de Sevilla And Tan largo Me Lo Fiais) for Twenty-First Century Performances in the United States*. The Florida State University College of Visual Arts, Theatre and Dance, 2005

P. Ismond *Abandoning Dead Metaphors*, University of the West Indies Press, Kingston, 2001.

R. D. Hamner *Critical Perspectives on Derek Walcott*, Three Continents Press, Washington, 1993.

----- “Derek Walcott's Theatre of Assimilation”, *West Virginia University Philological Papers* 25 (1979)

G. Huggan, “A Tale of two Parrots: Walcott, Rhys and the Uses of Colonial Mimicry” in *Contemporary Literature*, 22 dic. 94 (University of Wisconsin Press)

Martinez- Duenas Espejio, J.M. Perez- Fernandez., *Approaches to the Poetics of Derek Walcott*, Caribbean Studies, Vol. 9, Edwin Mellen Press, New York 2001

J. Stone, *Studies in West Indian Literature. Theatre*, London Macmillian Caribbean , 1994

D.Sinnewe *Divided to the Vein? Derek Walcott's Drama and the Formatin of Cultural Identities*. Würzburg Konigshausen & Neuman, 2001

J. Thieme *Derek Walcott*, Manchester University Press, 1999

Teoria postcoloniale e Caribbean Studies

S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro*, Carocci, Roma, 2004

-----, *Abbecedario Postcoloniale* , Quodilibet, Macerata, 2002

Ashcroft, Griffith, Tiffin *The Empire Writes Back*, Routledge, New York, 1989

E. Baugh, (ed.) *Critics on The Caribbean Literature*, George Allen & Unwin, London, 1978.

----- “Of Men and Heroes, Walcott and the Haitian Revolution” in *Calloloo*, 28.1 (2005)

H. Bhabha *The Location of Culture*, Routledge , New York, 1994

----- (ed.) *Nation and Narration*, Routledge, New York, 1994

----- *Forward* in Frantz Fanon *Black Skin White Mask*, Manchester University Press, 2006

E. Boehmer *Colonial and Post-colonial Literatures*, Oxford University Press, 1995

J. Bernabé, P. Chamoiseau, R. Confiant *Eloge de la Créolité*, édition bilingue français/anglais, Gallimard, Parigi, 1993

B. Brereton, *Race Relation in Colonial Trinidad, 1870-1900*, Cambridge University Press, 2002

R.Coglitore, F.Mazzara, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2004

A. Donnell, *Twentieth Century Caribbean Literature*, Routledge, London 2006

T. Döring, *Caribbean English Passage, Intertextuality in a Postcolonial Tradition*, Routledge, New York, 2002

M. P. De Angelis, C. Fiallega e C. Fratta, *I caraibi: la cultura contemporanea*, Carocci, Roma, 2003

F. Fanon, *Peau noir masques blancs*, Editions du Seuil, Parigi, 1952

----- *Black Skin White Masks*, (trad. Charles Lam), Grove Press, New York, 1967.

----- *Black Skin White Mask*, Manchester University Press, 2006

V. Fortunati, G. Golinelli, R. Monticelli (a cura di), *Studi di genere e memoria culturale, Women and Cultural Memory*, Clueb, Bologna, 2004,

E. Glissant, *Poétique de la relation*, Gallimard, Paris, 1990.

----- *Poetica del diverso* (trad. italiana di *Introduction à une poétique du divers*). Roma, Meltemi, 2004.

----- *Le Discours antillais*. (1981) Gallimard, Parigi, 1997.

P. Gilroy, *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, Verso, London-New York, 1993

----- *The Black Atlantic, l'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Roma, 2003

P. Hulme, *Colonial Encounter: Europe and the Native Caribbean: 1492-1797*, Routledge, New York, London, 1992

M. Kuss, *Music in Latin and The Caribbean: An Encyclopedic History. Vol. 2 Performing the Caribbean Experience*, University of Texas Press, Austin, 2004

M.H. Laforest, (a cura di) *Questi occhi non sono per piangere, donne e spazi pubblici*. Liguori, Napoli, 2006

G. Lamming. "Concepts of the Caribbean" in F. Birsbalsing (ed.) *Frontiers of Caribbean Literature in English*, Macmillan Caribbean, 1996

A. Lombardo, (a cura di) *Le orme di Prospero*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1995.

M. Past, "Representation and Exploitation : the Haitian Revolution and Carpentier's *The Kingdom of this World*, paper presentato alla conferenza "Conflict and Crisis in Literature and Film", UPENN, 23 marzo 2002

D. Panton, *Jamaica's Michael Manley, the Great Transformation, (1972-1992)*, Publisher Limited, Kingston 1993

A. Ruprecht, C. Taiana, *The Reordering of Culture: Latin America, The Caribbean and Canada in The Hood*, Carleton University Press, 1995

O. Palusci, S. Bertacco *Postcolonial to Multicultural, an Anthology of texts from the English-speaking World*, Hoepli, Milano, 2004

T. Olaniyan, *Scars of Conquests Masks of Resistance*, Oxford University Press, 1995.

----- "On Post-Colonial Discourse, An Introduction", *Callaloo* (1993),

E. Said, *Culture and Imperialism* Vintage Books, 1994 *Cultura e Imperialismo* (trad. it. *Cultura e imperialismo*, Gamberetti ed., Roma 1998, p. 49)

B. Thomas, "The *femme Matador and the Butterfly*: Gendered strength in Maryse Condé's *Les derniers rois*", University of Western Australia, 2008

G. Spivak e R. Guha, (trad. it. a cura di Gaia Giuliani) *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Ombre Corte, Verona, 2002

D. Walder, *Post-Colonial Literatures in English*, Blackwell Publisher, Oxford, 1998

N.W. Wangari wa, 1950-. *From liminality to a Home of Her Own? The Quest Motif in Maryse Condé's Fiction* Callaloo - Volume 18, Number 3, Summer 1995, pp. 551-564.

Altre opere consultate:

L. Abbott, "Spiderwoman Theatre and the Tapestry of Story" in *The Canadian Journal of Native Studies XVI*, 1 (1996), 165-180.

Aristotele, *Poetica* in *Opere*, vol. 10°, Universale Laterza, 1973

E. Auerbach, *Figura* in D. Della Terza (a cura di), *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 1991

- J. Baudrillard, *Lo scambio impossibile*, Asterios, Trieste 2000
-----*L'Echange impossible*, Galilée, Parigi, 1999.
-----*Il patto di lucidità o l'intelligenza del male*, Cortina Raffaello, 2006,
-----*Le pacte de lucidité ou L'intelligence du mal*, Galilée, Parigi, 2004
----- *Simulacri e impostura*, 1977-78, Cappelli, Bologna, 1981
----- *Simulacres et simulation* , Galiée, Parigi, 1980
-----Interview with Jean Baudrillard” in *International Journal of Baudrillard Studies*, Vol. 1, No. 1, gennaio 2004
- H. Bergson ,*Matière et mémoire*, Les Presses universitaires de France, 1965
P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Il Mulino Bologna 1992
- A. Burgess, *Shakespeare*, Penguin Books, 1972
- R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Milano, Adelphi, 2006
P. Citati, *La mente colorata. Ulisse e l'Odissea*, Mondadori, Milano, 2002.
- J. Clifford, G.E. Marcus, *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Los Angeles, 1986,
M. D'Aponte, (ed.) *Seventh Generation; An Anthology of Native American Plays*, New York, Theatre Communication Group, 1999.
M. de Certau, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Parigi, 2002. *La scrittura dell'altro*, Cortina, Milano, 2005
T.S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, in *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. II, a cura di Frank Kermode, John Hollander, Oxford University Press, 1973
-----“Notes on the Blank Verse of Christopher Marlowe”, in *The Sacred Wood,: Essays on Poetry and Criticism*, 1922
S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Orsa Maggiore, Torriana (FO), 1994
----- *Die Traumdeutung*, Elbron Classics, Leipzig, Wien, 2005
A. Gnisci, *Una storia diversa*, Meltemi, Roma, 2001

- E. Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor, New York, 1959; Allen Lane, London, 1969
- *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1997
- Carl G. Jung *Über Psychische Energetik und das Wesen der Träume*, Zweite, Vermehrte und Verbesserte Auflage von " *Über die Energetik der Seele*", Rascher Verlag, Zurigo, in *The Psychoanalytic Review*, 39: 383-384. 1948
- , *On the Nature of Dreams*, a cura di Raymond Soulard Jr e Cassandra Kramer. Buning Man Books 2004
- J. Kristeva, *La révolution du langage poetique*, Editions du Seuil, Paris, 1974
- *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, 1979
- F. Kermode, J. Hollander, (a cura di) *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol. II, Oxford University Press, 1973
- L. Lipperini, *Don Giovanni, Il potere della seduzione, la musica, il mito*, Castelvechi, Roma, 2005
- J.M.Lotman, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975
- Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura, Laterza, Bari 1980
- F. Merrell, "Lotman's semiosphere, Peirce's categories, and cultural forms of life" *Sign System Studies* 29. 2, 2001. 385-413.
- R. Marinoni Mingazzini, L. Salmoiraghi, (a cura di) *A Mirror of the Times*, English section 1, Morano, Napoli, 1992
- L.Mittner, *Storia della letteratura tedesca.vol. 111. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970), Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1971
- W.J. Ong, *Orality and Literacy*, London Methuen, 1982
- V. Propp, *Morfologia della fiaba*, NewtonCompton, Roma, 1976
- *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000
- G. Perrucchini, A. Pajalich, *The Literary Reader, After Modernism and Post-Colonial Literatures*, Principato, Milano, 2001
- S.Rushdie, *Imaginary Homelands*, Penguin Books, London, 1992

A. Smith, *The Wealth of Nations*, Modern Library Edition, New York, Random House, 1994

V. Fusco, *Oltre la parabola*, Borla, Roma, 1982

Sitografia:

P.Fabbri “Le Forze del Segno”, in Rivista dell’Associazione Italiana degli Studi semiotici <http://www.paolofabbri.it/articoli/>

David O. Lichtenstein *Polyrhythm and the Caribbean* in <http://www.postcolonial.web.org/caribbean/themes/rhythm/intro.html>.

G. Monte “Cosmopolitan Multilingualism” (traduzione dall'italiano di Liliano Lo Giudice) in <http://www.nobleworld.biz/images/Guido3.pdf>.

A. Badella “Il tafarismo e la sua integrazione nelle strutture socio-politiche giamaicane” in *Osservatorio Scenari Internazionali*, <http://www.scenarinternazionali.org>,

A. Melitopoulus “Before the Representation Video Images as Agents in *Passing Drama* and *TIMESCAPES*”, pubblicato on-line su www.republicart.net,

Florinda Fiamma “Lipperini: il mito di Don Giovanni fino a Mozart”, in <http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=288>

Ciani, S. *L'Erotico e il Politico nell'Antonio e Cleopatra di Shakespeare*. <http://www.psicolab.net>

C.Molinari, “L'attore e la recitazione. Chi era costui?”in <http://www.icavalierimari.it/spettacolo/documenti>.

F. Carta *Alle origini della civiltà occidentale: i poemi omerici tra mito e storia*, in http://www.martinosanna.de/materiali/i_poemi_omerici_tra_mito_e_storia.pdf.

D. Walcott : “The Antilles, Fragment of Epic Memory”, in [Nobel Lectures, Literature 1991-1995](#), Editor Sture Allén, World Scientific Publishing Co.,

Derek Walcott on *Omeros*: An Interview, di Luigi Sampietro in <http://users.unimi.it/caribana/onOmeros.html>.

Giovanna Bozzolo, “The Odyssey. Un'epica tra Caraibi e Mediterraneo” in <http://www.giovanabozzolo.it/odyssey.htm>.

<http://siouxme.com/kickbear.html>.

Francesco Lamendola “La Religione degli Indiani d'America prima di Wowka”, in <http://www.scrib.com/doc/3842996/La-religione-degli-Indiani-dAmerica>.

David Walker *David Walker's Appeal* in <http://www.pbs.org/wgbh/aia/part4/4h2931.html>.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare la Prof.ssa Romana Zacchi, per avermi aiutato a svolgere un lavoro di grande approfondimento in un campo di ricerca per me quasi del tutto sconosciuto; la Prof.ssa Rita Monticelli, per il suo paziente contributo alla stesura della tesi e i suoi consigli; la dott.ssa Amanda Nadalini per il suo aiuto meticoloso e prezioso.

Vorrei anche ringraziare altri professori, tra cui la Prof.ssa Silvia Albertazzi e il prof. Franco Minganti, anch'essi per l'aiuto offerto in svariate occasioni.

Un ringraziamento particolare va allo stesso Derek Walcott, con il quale ho avuto modo di parlare della mia tesi in fase di stesura, in occasione di alcuni seminari e incontri tenuti in Italia dallo stesso poeta.

Ringrazio anche Matteo Campagnoli e Giovanna Bozzolo per le preziose informazioni relative allo spettacolo di *The Odyssey*, realizzato a Siracusa.

Infine, un grazie di cuore, alla mia famiglia, in particolare alle mie due figlie Nicole e Andrea Vittoria, e a mio marito Maurizio, forza e sostegno di tutto.



