DOTTORATO IN

CULTURE E LETTERATURE COMPARATE

XXVII CICLO

DIPARTIMENTO DI

LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

TESI DI DOTTORATO

New Zealand: so far but so near

Paralleli e analogie tra mondi apparentemente lontani

Dottoranda: Simona Nati

Tutor: Prof. Marinella Rocca Longo

INDICE

Introduzione

1) *Il disastro sociale, culturale e linguistico della colonizzazione*
   1.1 Letteratura nazionale o post coloniale? Scontri e incontri di vecchie e nuove identità letterarie
   1.2 Il caso della Nuova Zelanda e lo stato dell'arte degli studi neozelandesi

2) *The Matriarch di Witi Ihimaera*
   2.1 Il romanzo
   2.2 Leggere attraverso il testo: i *Corpora* come strumento di investigazione del testo
   2.3 Il legame con l'Italia attraverso il testo

3) *Witi Ihimaera e Italo Calvino*
   3.1 Cenni storici sul genere della fiaba e sulla tradizione fiabesca in Italia
   3.2 Italia e Nuova Zelanda: i racconti neozelandesi di Witi Ihimaera a confronto con le fiabe italiane raccontate da Italo Calvino

4) *Doppiaggio e Trasmedialità: The Whale Rader*
   4.1 Excursus storico sul doppiaggio
   4.2 Analisi e doppiaggio di The Whale Rader

Bibliografia

INTRODUZIONE

Parlare di letteratura post coloniale oggi può sembrare anacronistico, visto che ormai decenni ci separano dalla fine del periodo coloniale. Molti sono gli studi e gli scrittori che sostengono l'inadeguatezza di questo termine – primo fra tutti Salman Rushdie - ma i temi che queste letterature hanno trattato, diretta conseguenza delle violenze e dei problemi sociali innestati dalla colonizzazione, restano come parte integrante dell'ispirazione letteraria locale anche a distanza di anni dagli avvenimenti storici.

Tra tutte le letterature tuttora definite post coloniali, di particolare interesse appare quella della Nuova Zelanda, una terra che nell'ambito della vicenda coloniale inglese è ultima in ordine di tempo, e che dopo le turbolenze della prima fase di occupazione e conquista, essendosi consolidata come letteratura nazionale, oggi meglio di altre offre uno specchio convincente di integrazione tra cultura indigena e cultura dei colonizzatori. L'identità culturale della popolazione māori è stata dapprima pressoché distrutta: la loro visione della letteratura è stata rovesciata – abituati ad una tradizione orale, per competere con i colonizzatori sono stati costretti a piegarsi all'utilizzo della scrittura – e la loro lingua è stata sradicata a favore dell'inglese.

Entrando nell'ottica della letteratura comparata, oggetto di questo dottorato, la letteratura neozelandese si presta a un doppio paragone. Già di per sé essa può essere definita una letteratura comparata, in quanto si tratta di una produzione letteraria espressa in lingua inglese, rientrando dunque nelle letterature definite

omeoglotte, ma contaminata da temi e parole māori: in essa sono dunque presenti due realtà letterarie assai lontane ma allo stesso tempo coesistenti. Il secondo termine di paragone è rappresentato dal confronto con la letteratura italiana: Witi Ihimaera, lo scrittore neozelandese più rappresentativo nel panorama europeo, nel suo romanzo *The Matriarch* suggerisce un suggestivo parallelismo tra le Land Wars, le guerre combattute dai māori per riconquistare la terra strappata loro dai colonizzatori inglesi, e il Risorgimento, movimento che ha portato all'unificazione dell'Italia. Nel romanzo sono inoltre presenti numerose parole in italiano, la maggior parte legate alla citazione delle opere di Giuseppe Verdi, personaggio chiave per il parallelismo tra i due Paesi all'interno del romanzo.

La visione comparatistica tra due mondi apparentemente lontani – per questo si può parlare di paralleli– non passa dunque attraverso la mera analisi letteraria, bensì attraverso la ricerca, all'interno del testo – fulcro della tradizione letteraria di ogni Paese – di quegli elementi che creano un legame: è per questo che si può parlare di analogie, nonostante l'imponente distanza storico-geografica tra Italia e Nuova Zelanda.

The Matriarch non è l'unica opera di Witi Ihimaera che trova riscontro nella tradizione letteraria italiana. La sua antologia di racconti denominata *His best stories* presenta molti aspetti in comune, in particolare quelli legati alla mitologia, con l'antologia delle *Fiabe italiane* curata da Italo Calvino pubblicata nel 1956.

Attraverso un altro romanzo di Witi Ihimaera, *The Whale Rider*, è possibile inoltre una comparazione intermediale tra due mondi, quello della letteratura e quello del cinema, permesso dalla trasposizione del romanzo in un film del 2002.

La pluralità di approcci, che vanno dunque aldilà dell'analisi dei testi, permette di chiarificare ulteriormente la vicinanza tra i due Paese, che condividono elementi che vanno analizzati attraverso l'utilizzo di diversi *media*, come ad esempio il cinema.

Questa tesi ha inoltre come scopo quello di dimostrare la conquistata indipendenza della letteratura neozelandese dal panorama post coloniale – dal 1973, anno di pubblicazione di *Tangi*, primo romanzo di Witi Ihimaera, i temi trattati riguardano costumi e tradizioni della popolazione māori, per decenni cancellati a causa della colonizzazione – e la vicinanza di questa realtà letteraria ad alcuni aspetti della letteratura italiana, suggellando così un legame tra due Paesi, estremamente lontani a livello spaziale, ma per molti aspetti simili per tradizione e cultura.

CAPITOLO 1

Il disastro sociale, culturale e linguistico della colonizzazione: il caso della Nuova Zelanda e lo stato dell'arte degli studi neozelandesi

La colonizzazione disumanizza l'uomo persino il più civilizzato; l'azione coloniale, l'impresa coloniale, la conquista coloniale, fondata sul disprezzo dell'uomo indigeno e giustificata da questo disprezzo, tende inevitabilmente a modificare colui che la intraprende; il colonizzatore che, per mettersi in pace la coscienza, si abitua a vedere nell'altro la bestia, si riduce a trattarlo come un animale, tende oggettivamente a trasformarsi lui stesso in bestia.

Discours sur le colonialisme

Aimè Cèsaire

1.1. Letteratura nazionale o post coloniale? Scontri e incontri di vecchie e nuove identità letterarie

La colonizzazione è un evento che si ripercuote sulla società che la subisce e su quella che la esercita in ogni ambito della vita sociale, politica e culturale.

Il termine colonia deriva dal latino *colonia*: questa parola indicava originariamente un piccolo terreno che andava coltivato e reso produttivo. La produttività è però passata storicamente solo attraverso lo sfruttamento del territorio e delle popolazioni autoctone, che nella maggior parte dei casi non sono state in grado di reggere all'arrivo degli invasori. Dopo un incontro tra due popoli che avviene in seguito ad una conquista coloniale, nulla potrà mai tornare come prima, e i segni di ciò che è stato rimarranno indelebili nella storia delle due società coinvolte.

Nel processo di conquista e colonizzazione di una nuova terra, l'arrivo dei colonizzatori è dunque un evento traumatico per le popolazioni locali che subiscono l'occupazione del proprio territorio; esse cercano di reagire, ma opporsi all'ondata dei nuovi occupanti non è mai facile, dato che i colonizzatori appartengono a società di norma più forti tecnologicamente e più potenti culturalmente, società che tendono inoltre a non lasciare spazio all'identità culturale dei popoli nativi. Spesso avvengono vere e proprie stragi, di uomini e di culture, e solo in casi rari – come avvenne nel passato con le conquiste dei Romani in Oriente – i colonizzatori lasciano sopravvivere le culture dei popoli conquistati. La norma vede le società più forti imporre la propria visione del mondo a quelle oggetto della conquista.

A livello geo-politico, nel fenomeno della colonizzazione si parla di due concetti fondamentali: *territorializzazione* e *deterritorializzazione* (Deleuze: 1980). Territorializzare significa definire una relazione con la terra, deterritorializzare significa invece sottrarsi o alterare tale relazione, e se poi se ne crea una nuova altrove si parla di *riterritorializzazione*. Rompere il rapporto di un popolo con la propria terra significa distruggere le radici di una civiltà, sviluppatasi intorno a determinati equilibri spaziali.

La lingua poi, elemento chiave della cultura di un popolo, viene profondamente modificata dal contatto di due diverse realtà linguistiche, dando spesso origine a ibridi nei quali la lingua dei colonizzatori si sovrappone a quella dei colonizzati, contaminandosi con termini autoctoni, prevalentemente legati ai luoghi e alla natura. Difficilmente infatti una lingua ne sostituisce completamente un'altra, più spesso accade che due realtà linguistiche si mescolino, creando dei linguaggi *pidgin*. Ai fini della comprensione di un linguaggio nato dalla fusione di più realtà linguistico-culturali è nata la *geolinguistica* (Albertazzi: 2002), scienza che studia la storia delle parole nell'articolazione territoriale delle loro forme e dei loro usi. Le implicazioni ideologiche di questa scienza nel contesto post coloniale sono senza dubbio molte, considerato che la lingua è da sempre specchio della società che rappresenta.

Dal punto di vista linguistico quello che accomuna tutti gli scrittori definiti post coloniali è il fatto di esprimere temi e ispirazioni locali con la lingua della cultura dominante; in questi casi si può parlare di *letteratura omeoglotta* (Albertazzi: 2004), ossia di una letteratura scritta in una lingua europea da autori extraeuropei e\o in Paesi fuori dall'Europa.

La commistione è intrinseca nella definizione, che congiunge una lingua europea con una tradizione extraeuropea.

La scelta della lingua inglese è per ovvie ragioni di visibilità, ma il risultato è la creazione di una lingua composita, insieme nuova e antica, e proprio per questo densa di stimoli e di suggestioni che si riverberano nella produzione letteraria, che dalla propria natura ibrida trae nuova linfa e nuovi spunti, con effetti spesso avvincenti.

Timothy J. Reiss (2004) afferma che:

> Consciousness, experience, identity, may change, but in given time and places they are constrained by specificable conditions. It is in relation to such conditions that we speak of "false consciousness", thereby signifying internalization of a self-understanding that actually betrays the subject's own interests: whether of class, gender, race or whatever. This is what Chinweizu means when he describes a colonized population as one "with false historical and cultural consciousness.

Dunque, proprio la letteratura diventa spesso specchio di questa situazione complessa: i popoli colonizzati non possono far altro che cercare di tenere viva la propria identità culturale attraverso il racconto della propria storia ancestrale, ma devono farlo utilizzando la lingua dominante dei conquistatori, nella

speranza che il racconto delle proprie radici possa sopravvivere ed essere trasmesso ai posteri.

Questo è quello che è accaduto in Nuova Zelanda, terra in cui la popolazione autoctona dei māori, tradizionalmente solo capace di espressione orale, attraverso i suoi autori più rilevanti – primo fra tutti Witi Ihimaera - ha iniziato a esprimersi in forma scritta in lingua inglese, affinché le proprie tradizioni potessero essere divulgate anche al di fuori del Paese d'origine.

La lingua è dunque l'inglese, ma, come detto in precedenza, è un ibrido poiché, nonostante abbia la sintassi e l'ortografia della lingua inglese, viene arricchita di parole in lingua māori, che si inseriscono nel testo per rappresentare situazioni e concetti profondamente legati alla cultura d'origine.

Ma non solo questo: in queste nuove realtà linguistiche, quello che sopravvive è il *sound*: suoni e i ritmi della lingua ancestrale. Nel caso specifico della Nuova Zelanda, il māori è una lingua fortemente vocalica, con una grande musicalità che nasce dai ritmi e dalle caratteristiche della vocalità. Il māori, come dicevamo, non è una lingua scritta, e la sua cultura si è tramandata nei secoli attraverso canzoni, racconti e fiabe che fanno dell'oralità e del ritmo la sua struttura portante. L'altro mezzo attraverso il quale la cultura indigena si è espressa è quello visivo: i totem, le incisioni sulle canoe e nella *marae* (Rocca Longo: 1974), ossia le case delle riunioni dei diversi clan o tribù, descrivono e testimoniano in maniera artistica e figurativa il passato ancestrale. Per questo motivo, nel passaggio alla lingua scritta e all'uso della lingua inglese, gli scrittori di origine māori riescono ad arricchire un linguaggio, imposto e ormai acquisito, di tutte le caratteristiche di musicalità e di retorica intuitiva - ripetizioni di suoni per esprimere i rafforzativi, onomatopee, ed estrema sensibilità per le

suggestioni figurative delle parole - che fa parte integrante del loro originario bagaglio culturale.

Date queste premesse, analizzare dal punto di vista letterario le caratteristiche di una letteratura post coloniale, significa già, in un certo senso, avviare uno studio di *letteratura comparata*, in quanto all'interno di una stessa realtà letteraria convivono due diversi spazi linguistici e due visioni del mondo, che finiscono con il fondersi e integrarsi reciprocamente.

La letteratura, questa letteratura, da sempre specchio della società, ha il compito di consegnare al mondo l'immagine di un Paese profondamente trasformato dalla colonizzazione. E in ambito di critica letteraria sono molti gli aspetti teorici attorno ai quali si è cercato di definire il concetto di letteratura post coloniale. Generalmente, *the postcolonial (literature) uses the fantastic to rewrite history as a collective dynamics, a dream of rebirth made by those people who never appear in Western history books* (Albertazzi: 2001) ma costruirne un canone non è impresa semplice, viste le molte differenze che caratterizzano queste letterature, come afferma Bill Ashcroft:

> Post-colonial studies developed as a way of addressing the cultural production of those societies affected by the historical phenomenon of colonialism. In this respect it was not conceived as a grand theory but as a methodology: firts, for analyzing the complex strategies by which colonized societies have engaged imperial discourse; and second, for studying the ways in which many of those strategies are shared by colonized societies,re-emerging in

> very different political and culture circumstances. But the historical provenance and material grounding, the *location* of post-colonial discourse, has often been blurred by the use of this theory to address issues which have very little to do with the historical phenomenon of colonialism.
>
> (2001)

Secondo Ashcroft è anche importante fare una giusta distinzione tra il post moderno e il post coloniale (2001), in quanto la prima categoria include a livello temporale tutta la produzione letteraria a partire dalla seconda metà del '900, mentre per post coloniale si deve intendere solo *the cultural production of colonized people (...) in English of African, Carribean and Indian writers*. La confusione è generata dalla collocazione temporale della letteratura post coloniale, che viene prodotta dal 1930 in poi, ma le tematiche e gli intenti dei due filoni letterari sono molto diversi.

Classificare la letteratura post coloniale è difficile, in quanto la colonizzazione non ha seguito ovunque gli stessi percorsi, come afferma Ashcroft:

> European imperialism took various forms in different times and places and proceeded both through conscious planning and contingent occurences.
>
> (1995)

Nonostante le significative differenze già citate, queste letterature mostrano dei punti in comune. Quello che accomuna tutte le letterature post coloniali è infatti l'interazione tra la cultura imperialista e la complessità della cultura indigena, che nella maggior parte dei casi viene schiacciata dalla prepotenza dei colonizzatori. Intesa in questo modo, la letteratura post coloniale esiste dunque da prima che questo termine venisse coniato. Altra caratteristica comune a tutte le letterature post coloniali è l'essere ancora oggi soggette, in un modo o nell'altro, a qualche forma di neocolonialismo, nonostante esse abbiano politicamente ottenuto l'indipendenza. La colonizzazione è un processo troppo forte da poter essere cancellato, anche a distanza di decenni. Tutte le letterature post coloniali, inoltre, sono soggette ad essere vittime di una certa marginalità nel panorama letterario mondiale, non trovando ancora lo spazio che meriterebbero, data la ricchezza dei contenuti che propongono.

Il termine post coloniale non trova tuttavia tutti gli esponenti del mondo letterario d'accordo (Rushdie: 1983), anche se ha consentito nel corso dei decenni una sorta di classificazione di un genere non ascrivibile, per la sua natura composita, solamente alla letteratura nazionale di un popolo.

Rushdie non condivide dunque questa visione unitaria della letteratura post coloniale, e tende anzi a enfatizzare la mancanza di punti di riferimento comuni e soprattutto l'assenza di una consapevolezza del passato, dovuta alla perdita delle radici culturali locali causato dalla colonizzazione. Essa spesso porta il colonizzato a emigrare, costringendolo così anche fisicamente a lasciare il proprio Paese:

> All migrants leave their past behind, although some try topack i tinto bundles and boxes – but on the journey soomething seeps out of the treasured mementos and old photographs, until even their owners fail to recognize them, because it is the fate of migrants to be stripped of hystory, to stand naked amidst the scorn of strangers upon whim they see the rich clothing, the brocades of continuity and the eyebrows of belonging.
>
> (1983)

Quando due culture si fondono, la rappresentazione dell'*altro*, del più debole, nella letteratura nasce, almeno all'inizio, attraverso lo specchio deformante della mentalità del popolo predominante.

In piena età post coloniale, nel 18° secolo, Rousseau affrontò il problema del difficile incontro tra culture diverse creando il mito del *buon selvaggio*:

> Il concetto di "buon selvaggio" si rifà a un'idea di umanità sgombra dalla civiltà: la normale essenza di uomo senza impedimenti. Poiché tale concetto incarna la convinzione che senza i freni della civilizzazione gli uomini siano essenzialmente buoni, le sue fondamenta giacciono nella dottrina della bontà di base dell'essere umano, espressa nel primo decennio del Settecento da Anthony Shaftesbury, che incitava un aspirante autore "a cercare

> quella semplicità dei modi, e quel comportamento innocente, che era spesso noto ai meri selvaggi".
>
> (Capra: 2011)

Rousseau affermava che:

> *tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme*[1]
>
> (1994 ed. or.1782)

La letteratura inglese del 18° secolo, figlia di una mentalità colonizzatrice, è densa di esempi dell'influenza russeauiana, ma già nell'Inghilterra elisabettiana e giacomiana, il tema del diverso, dell'altro da sé, era stato centrale nella produzione letteraria. E già allora la visione del nuovo, del diverso suscitava sentimenti ambivalenti di rigetto e seduzione insieme. Per fare un esempio su tutti, *La tempesta* di Shakespeare aveva rappresentato l'*altro* nella figura di Calibano, mostro deforme, ma in grado di esprimersi in discorsi profondi e a volte non privi di poesia (Atto 3, Scena 2):

> Be not afeard; the isle is full of noises,
>
> Sounds and sweet airs, that give delight and hurt not. Sometimes a thousand twangling instruments

[1] Trad.: tutto è buono quando rimane nelle mani del Creatore; ogni cosa degenera nelle mani dell'uomo.

> Will hum about mine ears, and sometime voices
> That, if I then had waked after long sleep,
> Will make me sleep again: and then, in dreaming,
> The clouds methought would open and show riches
> Ready to drop upon me; that, when I waked,
> I cried to dream again.
>
> (Shakespeare: 2008)

L' Inghilterra, nazione colonizzatrice per eccellenza – l'impero creato durante il regno della regina Vittoria (1837 – 1901) arrivò a coprire un quarto dell'intera superficie terrestre, e per questo fu definito *The Empire in which the sun never set* – ha basato gran parte del proprio sviluppo economico sullo sfruttamento delle colonie.

L'impero britannico, il più grande nella storia dell'umanità (Sabbatucci: 2008), nel 1952 poteva contare su un totale di 34.066.426 km di terre conquistate.

L'essere, o il considerarsi "madre patria", però, non ha impedito alla popolazione inglese di essere vittima di un certo senso di colpa generato dalle violenze inflitte alle popolazioni indigene, violenze consumate per secoli.

Nella *Royal Society*, l'Accademia Nazionale Inglese delle Scienze fondata nel 1660, gli indigeni venivano osservati e studiati come fenomeni scientifici – la società stessa incaricò l'esploratore James Cook di effettuare delle ricerche sia sui territori inesplorati della *Terra Australis* che sulle popolazioni autoctone. Nelle spedizioni di scoperta e conquista di nuove terre, lo scienziato naturalista era una parte integrante dell'equipaggio delle navi e a lui veniva dato l'incarico di descrivere e riportare in patria "esemplari" di vita diversi ed esotici. Su questo

nascevano racconti fantasiosi e a volte inverosimili. Il popolo dunque continuava a considerare gli indigeni come dei fenomeni da baraccone, facendoli esibire in spettacoli di piazza, incuriosito da fisionomie così diverse da quelle europee.

In questo periodo vengono alla luce i grandi romanzi che hanno come argomento centrale i viaggi in terre lontane e gli incontri con creature diverse e misteriose. Nel 1719, Daniel Defoe pubblica il suo capolavoro *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, più noto semplicemente con il nome di *Robinson Crusoe*. La trama è ben nota: Robinson, giovane inglese di origine borghese, decide di girare il mondo sfidando il destino e costruendo la sua fortuna, delineando il concetto di *self made man* che caratterizzerà l'epoca vittoriana. Durante una delle tante navigazioni, la nave su cui viaggia affonda e il protagonista si ritrova su un'isola deserta, sulla quale vive per 28 anni prima di tornare in Inghilterra, Robinson è per certi versi contento di trovarsi su un'isola deserta, non contaminata dalla corrotta mentalità europea:

> And now I saw how easy it was for the Providence of God to make the most miserable Condition Mankind could be in worse. Now I look'd back upon my desolate solitary Island, as the most pleasant Place in the World, and all the Happiness my Heart could wish for, was to be but there again. I stretch'd out my Hands to it with eager Wishes. O happy Desart, said I, I shall never see thee more. O miserable Creature, said I, whether am I going: Then I reproach'd my self with my unthankful Temper, and how I had repin'd at my solitary Condition; and now what

> would I give to be on Shore there again. Thus we never see the true State of our Condition, till it is illustrated to us be its Contraries; nor know how to value what we enjoy, but by the want of it.

Ben evidente è il gusto per l'esotico, per il diverso – stimolato nel lettore dal fiorente genere della *letteratura di viaggio* – e imponente è il personaggio di *Friday*. Indigeno non alfabetizzato riuscito a scappare da un gruppo di cannibali, Friday rappresenta il già citato concetto del *buon selvaggio*: mite e non aggressivo, si presta con pazienza e attenzione alle lezioni impartite da Robinson, che gli insegna a leggere, scrivere e lo converte alla religione cristiana. L'immagine dell'*altro* consegnata da questo romanzo è dunque quella di un essere inferiore da catechizzare e istruire secondo i dettami europei, senza tener conto della sua cultura di origine.

A causa di questa opera di sottomissione imposta per secoli, dall'epoca vittoriana in poi la maggior parte dei cittadini inglesi iniziò ad avvertire ciò che venne definito *the white's man burden* – il fardello dell'uomo bianco – una sorta di rimorso per le azioni compiute su popolazioni non in grado di difendersi.

Definito come *the supposed duty of the White race to bring education and Western culture to the non-white inhabitants of their colonies* (Collins English Dictionary: 1994), questo senso di colpa sociale si può sintetizzare come la sensazione di aver danneggiato irreparabilmente popolazioni innocenti.

L’espressione deriva dalla nota poesia di Rudyard Kipling, scritta nel 1899 dopo la presa delle Filippine da parte dell’America, in seguito alla guerra Ispano Americana:

Take up the White Man's burden, Send forth the best ye breed
Go bind your sons to exile, to serve your captives' need;
To wait in heavy harness, On fluttered folk and wild--
Your new-caught, sullen peoples, Half-devil and half-child.

Take up the White Man's burden, In patience to abide,
To veil the threat of terror And check the show of pride;
By open speech and simple, An hundred times made plain
To seek another's profit, And work another's gain.
Take up the White Man's burden, The savage wars of peace--
Fill full the mouth of Famine And bid the sickness cease;
And when your goal is nearest The end for others sought,
Watch sloth and heathen Folly Bring all your hopes to nought.
Take up the White Man's burden, No tawdry rule of kings,
But toil of serf and sweeper, The tale of common things.
The ports ye shall not enter, The roads ye shall not tread,
Go mark them with your living, And mark them with your

dead.

Take up the White Man's burden And reap his old reward:

The blame of those ye better, The hate of those ye guard--

The cry of hosts ye humour (Ah, slowly!) toward the light:--

"Why brought he us from bondage, Our loved Egyptian night?"

Take up the White Man's burden, Ye dare not stoop to less--

Nor call too loud on Freedom To cloke your weariness;

By all ye cry or whisper, By all ye leave or do,

The silent, sullen peoples Shall weigh your gods and you.

Take up the White Man's burden, Have done with childish days--

The lightly proferred laurel, The easy, ungrudged praise.

Comes now, to search your manhood, through all the thankless years

Cold, edged with dear-bought wisdom, The judgment of your peers!

Non è dunque solo la letteratura dei popoli più deboli ad essere influenzata dagli eventi della colonizzazione, ma anche quella dei più forti, che non possono non vedere i danni causati ad una popolazione innocente ed esprimono il senso di colpa nelle opere letterarie.

Lo stesso senso di colpa si ritrova anche in *Heart of Darkness* di Joseph Conrad. Il romanzo, pubblicato ufficialmente nel 1902, è ambientato a bordo di un battello ancorato in un porto lungo il Tamigi; un vecchio marinaio di nome Marlow prende la parola e racconta di un viaggio che molti anni prima aveva fortemente voluto per entrare in contatto con un continente per quell'epoca ancora misterioso e pieno di fascino: l'Africa nera. Addentratosi nel continente dopo un lungo viaggio, giunge alla sede della Compagnia che lo aveva assunto, i cui ricchi introiti si fondavano sulla razzia dell'avorio, materiale molto ricercato in Europa a fine Ottocento. Marlow inizia a parlare di un misterioso Kurtz, protagonista in vita di eventi violenti e inverosimili.

Marlow racconta di quando ha avuto la ventura di riportare Kurtz, ormai vecchio e malato, in patria. Kurtz muore durante il viaggio, ma prima di morire pronuncia la celebre frase:

The horror, the horror!

Anche il più spietato dei colonizzatori, prima o poi, si rende conto degli errori compiuti - ai quali spesso non è possibile porre rimedio - per questo anche la società colonizzatrice non potrà essere più la stessa dopo i tragici eventi che l'hanno vista come protagonista in negativo.

In epoca moderna, un altro romanzo chiave ai fini della comprensione dei danni generati dalla colonizzazione è *A passage to India* di Edward Morgan Forster. Pubblicato per la prima volta nel 1924, il romanzo è ambientato a Chandrapore, in India - colonia inglese - e mostra perfettamente la differenza nello stile di vita

tra gli indiani, costretti a vivere nella parte bassa della città, e gli inglesi, ai quali era destinata la cittadella. L'incontro con "l'altro" in questo caso è impedito da rigide regole sociali, che vietano l'integrazione tra i due popoli – quello dei colonizzati indiani e quello dei colonizzatori inglesi – e tra le due culture che vivono all'interno della stessa città. In questo caso, l'*only connect*, il semplice connettere più elementi della stessa realtà sociale, portato avanti dall'autore in un'altra sua opera fondamentale, *Howards End*, non ha visto la sua realizzazione, lasciando così la realtà indiana divisa a metà:

> Only connect! That was the whole of her sermon. Only connect the prose and the passion, and both will be exalted, and human love will be seen at its height. Live in fragments no longer. Only connect, and the beast and the monk, robbed of the isolation that is life to either, will die.

Questo è quello che accadeva in passato, dalle ceneri della colonizzazione può dunque nascere qualcosa di nuovo, una nuova realtà socio-culturale in grado di tener conto sia del passato che del presente, senza peraltro rinnegare il passato ma guardando al futuro.

Le ex colonie iniziano dunque a esprimersi mediante una letteratura propria, definita per l'appunto letteratura post coloniale.

Nel corso del ventesimo secolo, questa presenta delle tappe fondamentali.

Patrick Victor Martindale White, scrittore australiano, vinse il premio Nobel per la letteratura nel 1973. Molti storici e studiosi di letteratura indicano questa data

per l'inizio della letteratura post coloniale: per la prima volta, uno scrittore originario di una ex colonia del dominio inglese aveva vinto il premio Nobel. Il pubblico, tuttavia, non dimostrò una particolare emozione per questo fatto nuovo, in quanto Patrick White, di origine europea e cresciuto in Inghilterra, veniva considerato a tutti gli effetti un inglese.

Negli anni a seguire Wole Soyinka, Nadine Gordimer, J. M. Coetzee,V. S. Naipaul, Chinua Achebe, Salman Rushdie e molti altri scrittori non occidentali vinsero questo ambito premio, e la loro etnia coloniale venne portata all'attenzione del grande pubblico. Questi autori sono universalmente riconosciuti come alcuni tra maggiori scrittori di lingua inglese della seconda metà del Novecento, ma il loro background non si può riferire all'Inghilterra, bensì a territori che hanno subito la colonizzazione in forme e tempi diversi.

Dunque, se ci si riferisce ad autori nati in territori sotto il controllo di una madre Patria – in questo caso l'Inghilterra – si parla ancora di letteratura post coloniale (Albertazzi: 2004); questa definizione è però imprecisa, e non rispecchia pienamente le caratteristiche di alcune letterature che, oltre ad essere nascenti, sono anche apprezzate e riconosciute al di là del territorio in cui si sono generate (Ashcroft: 2007).

Negli anni Settanta, per definire e diffondere queste letterature provenienti da culture di nuova formazione appartenenti all'area di influenza britannica, si consolidò l'etichetta di *letteratura del Commonwealth* (Kellner: 1997), che aveva fornito il nome alla prima rivista del settore, il *Journal of Commonwealth Literature*, e alle prime cattedre che nelle università anglosassoni erano state dedicate all'insegnamento e allo studio della nuova disciplina.

Gli scrittori in questione non si trovarono però d'accordo con tale definizione, in particolar modo Salman Rushdie si oppose a tale classificazione. Nel suo saggio del 1983, egli definì questa dicitura come *un concetto segregazionista da un punto di vista topografico, nazionale, e magari anche razziale*. Rushdie pose l'attenzione sulle enormi diversità esistenti tra gli scrittori del Commonwealth, ritrovandone la vicinanza nel mero uso della stessa lingua letteraria. Secondo l'autore, il termine letteratura inglese, che per lui ha il significato di letteratura scritta in lingua inglese, già include la letteratura generata da autori appartenenti ad ex colonie, dunque non c'è la necessità di fare un'ulteriore differenziazione.

La critica letteraria ha per lo più ignorato le sue teorie (Ashcroft: 1989), continuando a tenere separate le diverse realtà letterarie.

Homi K. Bhabha insiste nella necessità di superare queste barriere, affinchè queste nuove letterature possano trovare il posto che meritano nel generale panorama letterario mondiale.

Il lavoro di frontiera della cultura ha bisogno di incrociarsi con una novità che non sia parte del continuum del passato e presente, per creare un senso del nuovo come atto nascente di traduzione culturale:

> Quest'arte non può vedere nel passato solo una causa sociale o un precedente estetico, ma deve riconfigurarlo come spazio contingente "intermedio", che innova e ostacola lo svolgersi del presente: il "passato – presente

> diviene così parte della necessità di vivere, non della nostalgia.
>
> (Bhabha: 1994)

Bisogna dunque riconoscere a queste letterature la condizione di essere state colonizzate (Mellino: 2013) ma allo stesso tempo si riscontra in esse la necessità di superare classificazioni storiche ormai anacronistiche.

La situazione della Nuova Zelanda è lo specchio della rinascita delle letterature ancora definite post coloniali. Dopo decenni di silenzio e di difficoltà di trovare una giusta classificazione, è arrivato il momento di riconoscere il riscatto culturale di queste realtà.

1.2. Il caso della Nuova Zelanda e lo stato dell'arte degli studi neozelandesi

La cultura della Nuova Zelanda rispecchia, nella sua fase iniziale, il ruolo del più debole solitamente tipico del Paese colonizzato.

La Nuova Zelanda era una terra incontaminata, lontana – non solo a livello spaziale –da quel mondo europeo, frenetico già alla metà dell'800.

Nel 1769 il Capitano inglese James Cook arrivò in Nuova Zelanda – non fu il primo, dato che nel 1642 ci era già stato il navigatore olandese Abel Tasman - e una nuova colonia si aggiunse così al dominio inglese. L'impatto che i nativi ebbero con i *pākehā* (Rocca Longo: 1974) all'inizio non fu poi così drammatico, ma la convivenza si dimostrò presto impossibile a causa dell'profonda differenza di civiltà tra i māori e i pākehā: i primi appartenevano a un mondo rurale, regolato da superstizioni e antiche tradizioni, mentre i secondi erano già immersi nella nuova mentalità portata dalla Rivoluzione Industriale ed erano di religione cristiana. Soprattutto, però, si sentivano superiori rispetto ai nativi e per questo cercarono in tutti i modi di civilizzarli.

Ma la cosa che più li distanziava era senz'altro la concezione della natura. I māori ne avevano, e ne hanno tuttora, un assoluto rispetto: è la loro fonte di sostentamento, la loro Madre, non un qualcosa di inanimato da sfruttare per arricchirsi.

Nonostante gli ingenti danni causati a tutto il territorio, il problema più grande fu quello dell'alienazione della terra, che fu letteralmente strappata dalle mani dei māori con l'inganno. Il 6 febbraio 1840 fu infatti siglato il Trattato di

Waitangi, in cui, per un errore di traduzione, i māori, firmando nella convinzione di dare semplicemente in prestito i loro possedimenti, cedettero tutta la terra ai coloni. La parola *hau*, spirito del dono in māori, utilizzata per intendere la cessione della terra ai coloni inglesi, comprende in sé il significato di ritorno. Tuttavia, non fu solo un errore di traduzione a far sì che i māori cedessero la terra, ma anche la diversa concezione del termine "possesso" che i māori e i pākehā avevano (Della Valle: 2010).

I māori si ritrovarono così senza patria nella loro stessa terra, e furono continuamente vittime di soprusi e violenze. Da allora, non persero solo la terra, ma anche la lingua e la cultura. I māori identificavano se stessi attraverso il legame con la propria tribù e il territorio: per questo con l'alienazione della terra tutto il loro mondo scomparve. Nel 1860, nel tentativo di riavere ciò che era stato loro sottratto, iniziarono le *Land Wars*. Il popolo māori si unì per combattere la causa; molti morirono e lo spirito nazionalista si fece sempre più forte.
Secondo lo scrittore Witi Ihimaera, da sempre alla testa del movimento *Māori Renaissance*, che dell'orgoglio nazionale fa la propria bandiera, esiste un forte legame ideale tra le Land Wars e il Risorgimento italiano. E' un argomento che Witi sviluppa con grande intensità nel suo romanzo *The Matriarch*, nel quale il legame con l'Italia rappresenta un punto fondamentale per lo sviluppo della storia.

Dal 1970 la *Māori Renaissance*, fondata da Witi Ihimaera, e che vede tra i più convinti attivisti altri grandi scrittori di etnia māori come Patricia Grace, Keri Hulme e Alan Duff, ha messo al centro dell'attenzione della cultura e della produzione letteraria la realtà neozelandese, con il preciso scopo di denunciare

al mondo intero le ingiustizie sociali del Paese e la necessità di recuperare un'identità strappata con la violenza.

È con Witi Ihimaera che la realtà letteraria del Paese cambia: nel 1973 l'autore pubblicò il suo primo romanzo, *Tangi*, spostando completamente l'attenzione dal mondo pākehā a quello māori, scrigno di una tradizione per decenni dimenticata a causa della colonizzazione. Questo cambiamento ha aperto le porte a numerosi altri autori, che hanno iniziato a descrivere la realtà autentica dei māori, tenuta viva nel cuore e nei racconti degli anziani, sopravvissuti all'impatto con gli occidentali.

Da qui parte la rinascita della cultura e della letteratura māori, che all'inizio si distacca parzialmente dai temi strettamente inerenti alla colonizzazione per far conoscere al mondo le proprie tradizioni e la propria cultura.

I quattro autori citati, assai differenti nella loro produzione letteraria, mostrano un approccio duplice nei confronti della loro società: da una parte hanno a cuore il recupero delle tradizioni e delle radici antiche, il rispetto della natura e la diffusione della loro identità nel resto del mondo, dall'altra portano avanti una denuncia sociale delle violenze familiari innescate dalla perdita dei punti di riferimento culturali, che hanno condotto a violenze e alcoolismo.

Alan Duff concentra la sua produzione letteraria sul dramma della perdita della terra, e descrive le violenze familiari spesso attraverso la figura della madre, donna troppo debole per sopportare uno sradicamento culturale come quello subito dai māori. Grande importanza è data inoltre alla natura, altro elemento fortemente violato durante la colonizzazione.

Patricia Grace, prima donna māori ad aver pubblicato una raccolta di racconti nel 1975 – si tratta di *Waiariki* –, famosa anche per aver scritto numerosi libri

per l'infanzia, si caratterizza, tra gli altri autori per descrivere, all'interno delle sue opere, una grande varietà di personaggi appartenenti al mondo māori, di solito in un certo senso stereotipati.

Keri Hulme ha scritto un solo romanzo – *The Bone People*, nel 1984- e numerosi racconti.

E' interessante notare come il racconto sia il genere più praticato tra gli scrittori māori; è stato detto che il racconto si sviluppa in letterature non in possesso di un forte quadro di riferimento (Rocca Longo: 2008) a causa di una situazione socio-culturale non stabile.

Anche *The Bone People* racconta di violenze familiari, in questo caso subite da un bambino per opera del padre. Il bambino diventerà a sua volta un adulto violento, ma in questo caso si ha un *happy ending*, con il riavvicinamento tra i personaggi principali.

Alan Duff, nel suo capolavoro *Once were Warriors*, mostra i suoi protagonisti segnati da un destino di alcolismo e ghettizzazione, relegati in fatiscenti periferie, lasciati soli a incattivirsi e a sbranarsi gli uni con gli altri. Qui non c'è *happy ending*, e i protagonisti sono destinati a rimanere schiavi delle violenze subite.

Oggi la Nuova Zelanda, il luogo più lontano dall'Europa, ha conquistato una propria identità biculturale (o multiculturale) unica, è famosa in tutto il mondo per la bellezza dei suoi paesaggi e non più solo per gli *All Blacks*, la squadra di rugby che ha avuto il merito di far conoscere al mondo l'*haka*, la tipica danza māori erroneamente considerata di guerra. E' divenuta una società composita ma estremamente vivace e stabile, fortemente ancorata alle proprie tradizioni, così a lungo negate.

Tutti questi elementi si riflettono in *The Matriarch*, forse il romanzo più famoso di Witi Ihimaera, pubblicato per la prima volta nel 1986.

CAPITOLO 2

The Matriarch di Witi Ihimaera

2.1. Il romanzo

Witi Ihimaera è senz'altro lo scrittore neozelandese più conosciuto in Europa. Nato a Gisborne nel 1944, è attraverso la sua la penna che oggi sta passando la rivincita dei māori. Sempre incoraggiato dai suoi genitori, nonostante lo scetticismo dei suoi insegnanti, si è laureato alla Victoria University nel 1971, dopo aver lavorato per il *Gisborne Herald* come giornalista e all' Ufficio Postale di Wellington, prima come postino e poi nel settore risparmi. Dopo la laurea ha lavorato come diplomatico per gli Affari Esteri per poi iniziare ad insegnare all'Università di Auckland, incarico che ha lasciato da pochi anni.

Le sue opere sono state lette, tradotte, adattate per il cinema – come ad esempio *The Whale Rider*, uscito nelle sale nel 2002 – e sono diventate il simbolo della *Māori Reinassance*.

Nel novembre 2014 è stata pubblicata la sua ultima autobiografia, *A Memoir of Childhood*, nella quale l'autore ripercorre le tappe fondamentali della sua vita privata e della sua carriera.

La sua narrativa è molto particolare, e si differenzia sia da quella degli autori europei che da quella degli altri scrittori neozelandesi di fama internazionale,

come Patricia Grace o Alan Duff. Ihimaera parte infatti dal presupposto che non esista la Storia (*History*), bensì più storie (*stories*) che compongono la vita di tutti noi. Questo continuo avvolgersi e svolgersi di storie rimanda all'immagine della spirale, tema ricorrente nelle opere di Ihimaera e simbolo della visione che i maori hanno del mondo e della storia; *the lack of a centre* (*English studies*: 2006) è stata infatti la critica che più è stata mossa a *The Matriarch* dai critici europei, ma questa è la caratteristica più rilevante del suo stile. Molto della sua esperienza personale viene riportato nelle opere, che forniscono sempre una spaccato della società neozelandese.

Anni fa le luci della ribalta si sono accese sulla sua vita privata: Witi, sposato e con figli, ha infatti dichiarato di essere omosessuale. Lui stesso racconta[2] così le reazione scatenate dal suo *outing*:

> I declared my homosexuality when I wrote "Nights In The Gardens of Spain." The first few years were difficult withy anonymous letters, phone calls and people who would walk away from me at social gatherings. Since then I get the occasional prejudicial remark or media comment but the world has gone onward from that time of homophobic reaction and, after all, in New Zealand, homosexuality between consenting adults over the age of 18 is legalised. "Nights In The Gardens of Spain" has been made into a very fine television film; it is premiering on New Zealand.

[2] Tutti gli stralci dell'intervista risalgono a uno scambio di mail tra Witi Ihimaera e Simona Nati nel Gennaio del 2011.

Molto significativa per la realtà letteraria māori è stata la pubblicazione di *Pounamou Pounamou* nel 1972: in questi racconti, che gettano le basi per lo sviluppo dei suoi romanzi più importanti, come *The Matriarch* e *The Whale Rider*, l'autore regala al lettore una visione di cosa significhi vivere in Nuova Zelanda dal punto di vista māori.

È grazie a Witi Ihimaera che la realtà letteraria del Paese cambia: nel 1973 l'autore pubblicò il suo primo romanzo, *Tangi*, primo romanzo scritto da un autore di origine autoctona, spostando completamente l'attenzione dal mondo pākehā a quello māori, per decenni dimenticato a causa della colonizzazione. Questo cambiamento ha aperto le porte a numerosi altri autori, che hanno iniziato a descrivere la realtà māori.

Oltre a *The Matriarch*, considerato il suo capolavoro, Witi Ihimaera è noto per aver scritto altri romanzi come i già citati *The Whale Wider*, pubblicato nel 1987 e *The Trowenna Sea*, pubblicato nel 2009; molto conosciuta è la sua raccolta di racconti, *His Best Stories*, pubblicata nel 2003 dopo trent'anni di carriera.

La produzione ultra trentennale dell'autore si può dividere in due fasi, quella mitologica e quella sociale: ci sono infatti opere di carattere sociale, come ad esempio *Nights in the garden of Spain*, nel quale l'autore tratta anche il tema della propria omosessualità, ed altre che trattano temi inerenti alla mitologia māori, come i racconti collezionati nella raccolta *His Best Stories* e in parte *The Matriarch.*

Il percorso della pubblicazione di *The Matriarch* è stato molto particolare.

Inizialmente, la storia raccontata in questo romanzo era contenuta nel racconto intitolato *The Mother*, non pubblicato. Non soddisfatto del risultato, convinto di

non essere riuscito a spiegare tutte le dinamiche presenti nella trama, nel 1986 Witi pubblicò *The Matriarch*. Nel 1997 uscì invece *The Dream Swimmer*, che può essere considerato il seguito di *The Mother*. Molte delle questioni lasciate aperte in *The Matriarch* trovano infatti risposta in *The Dream Swimmer.* Ad esempio, così come *The Matriarch* cerca di dare una spiegazione alle misteriose vicende di Riripeti (la matriarca, la nonna del protagonista), *The Dream Swimmer* si focalizza sulla misteriosa esistenza di Tiana, madre del protagonista ed elemento di centrale importanza per lo sviluppo della storia.

Nel 2009 *The Matriarch* è stato nuovamente pubblicato, con l'aggiunta di riferimenti al Risorgimento e a Giuseppe Garibaldi. Inoltre, le *Land Wars* sono raccontate in maniera più dettagliata e la figura del mitico eroe patriottico Te Kooti è descritta con maggiore attenzione.

L'autore spiega così il bisogno di tornare a riscrivere la stessa storia:

> The Matriarch originally started out as a short story, "The Mother" based on my own mother Julia with whom I had a loving but somewhat mercurial relationship. I was halfway into it when I realized that to understand my mother I would have to write about my grandmother Teria, so I had to drop what I had intended to do and take up the storywhich eventually became the novel, "The Matriarch." The sequel to it was "The Dream Swimmer" which enabled me to do justice to the original short story. The reason why I decided to republish "The Matriarch" a second time was because a) I had written it very fast and my use of pastiche as a device (involving letters, historical

> material, hansard etc) was not as smoothly written as it could have been. I also thought some of the "fantasy" elements were overdone. b) The publication of "The Dream Swimmer" some fifteen years later mean that there was a huge mis-match with respect to narrative and character development and I therefore wanted, in the second draft of "The Matriarch" to improve the joins between the two books. c) I wanted to look at both books more holistically as a total experience rather than two different experiences. My expectations as a writer, both ashethetically and politically, had altered, and I wanted to use my skills as a more experienced novelist to add and revise accordingly.

Accusato di plagio – non solo per *The Matriarch* ma anche per *The Trowenna sea* – l'autore ha ammesso di aver preso spunto, per la stesura delle sue opere, da materiale storico già esistente.

La trama di *The Matriach* è particolarmente intricata, e rispecchia pienamente l'immagine della spirale: in essa si intrecciano esperienza di vita personale, riferimenti storici e descrizioni della società māori dello scorso secolo.

Tutto inizia con Tama, il protagonista, che dopo anni di oblio decide di scoprire qualcosa in più in merito alla nonna Riripeti, la matriarca del villaggio. I ricordi personali – l'infanzia trascorsa insieme, le gite, i racconti – si intrecciano con la storia māori: attraverso la figura di Riripeti, guida spirituale della sua tribù, l'autore fa rivivere il dramma della colonizzazione inglese e i suoi effetti sui māori, che, espropriati della loro terra, furono costretti a piegarsi alle dinamiche

del mondo occidentale. Riripeti, infatti, è sempre in prima linea nelle battaglie contro i pākehā: partecipa a ogni *iwi*, a ogni riunione, e ogni volta che in Parlamento viene presentata una petizione lei è presente, e con lei c'è sempre il nipote, che impara ben presto il valore dell'attaccamento alla terra. Crescendo però, Tama finisce col distaccarsi dal mondo māori: lavora infatti come diplomatico, nel mondo dei pākehā quindi, ed ha sposato una donna pākehā.

Molti anni dopo la morte di sua nonna, Tama decide di riaprire la porta ai ricordi, che a lungo aveva tenuto nascosti. Tornano così a galla le violenze subite dalla madre Tiana, riaffiora il conflittuale rapporto con nonno Ihaka, ed emerge l'affettuoso rapporto con il padre Te Ariki[3]. Tama appare dunque diviso: da una parte ha voglia di riscoprire le proprie radici e di riavvicinarsi a quel mondo nel quale la nonna ha cercato di introdurlo, ma dall'altra rimane convinto delle proprie posizioni, non sentendosi un traditore per aver scelto una carriera e una vita nel mondo pākehā. In famiglia però non è facile reinserirsi: le sue sorelle lo rimproverano di non essere stato loro vicino quando ne avevano bisogno – lui viveva in casa della nonna, lontano da loro - suo cugino arriva ad accusarlo ritenendolo in parte responsabile della tossicodipendenza della cugina Raina che, come tutti gli altri nipoti, non ha ricevuto le attenzioni della nonna, tutte dedicate a Tama – il rapporto con sua madre non è ancora risolto e suo padre lo rimprovera di non passare il tempo dovuto con la famiglia d'origine.

Le vicende personali del protagonista si inseriscono nello spaccato storico offerto dall'autore: l'arrivo dei coloni, il trattato di Waitangi fatto firmare ai capi tribù con l'inganno, le *Land Wars* e le numerosissime vittime, i numerosi

[3] Il padre viene sempre chiamato con l'appellativo Te Ariki, ossia *il capo*, e mai con il nome proprio.

interventi in Parlamento nel tentativo di riottenere la terra, la difficoltà di doversi adattare a una società lontana anni luce dalla tradizionale concezione di vita.

Un altro elemento fondamentale di questo romanzo è la mitologia.
Questo aspetto della cultura māori è molto caro all'autore, che ne fa il punto centrale dei suoi racconti, antologizzati nella raccolta *His Best Stories* (2003).
Nel romanzo si racconta il mito di Ranginui e Papatuanuku, il Cielo e la Terra, che vengono separati dai figli per far entrare la luce nell'abbraccio che li tiene avvinghiati l'uno all'altra (p.2):

> Then from Te Kore arose the first gods, Rangi awatea and Papatuanuku, the Sky Father Above and the Earth Mother Below. The Sky Father began to create the Heavens but, during his labours, he thought to make love to Papatuanuku because she was so beautiful. They pressed together in a close embrace, so close that they shut out the light. So it was that when they had children, who were gods themselves, the children were born into the darkness— Tane mahuta, God of Forests; Tangaroa, God of Oceans; Rongo ma tane, God of the Kumara Plant; Tu matauenga, God of Man and War; Haumia tiketike, God of the Fern Root; Ruaumoko, God of Earthquakes; and Tawhiri matea, God of Storms. At first the god children thought to kill their parents so they could live in the light, but it was Tawhiri matea who pitied his parents and argued that they should only be separated. One by one the god

> children tried to break Rangi's embrace from Papa, and one by one they failed. Then Tane conceived of the idea of standing on his hands on Papa and thrusting against Rangi with his feet. His manoeuvre was successful and, with great grieving, Rangi and Papa were separated until one was far above and the other was far below.

Gli stessi personaggi del romanzo sono intrisi di elementi magici e mitologici; Riripeti ad esempio sembra in grado di fermare il sole o attirare a sé i ragni, creature mitiche secondo la cultura māori (p.152):

> People used to think that your grandmother Riripeti was some kind of witch. That she could stop the sun. Or change into a spider. Or cause nga pungawerewere to fall upon Timoti, the elder of the paepae[4].

Grazie ai racconti dei suoi familiari – in particolare quello dello Zio Alexis, ormai cieco, da cui parte tutta la ricostruzione – Tama riesce a fare un po' d'ordine nei ricordi legati alla nonna. Inoltre, la morte del nonno segna la fine del loro conflitto; il rapporto con la madre non è del tutto recuperato, ma forse Tama inizia a capire il suo punto di vista e le sorelle sembrano essersi definitivamente riavvicinate a lui. Tutto sembra dunque risolversi, proprio come la situazione della Nuova Zelanda.

[4] C'è un chiaro riferimento alla mitologia māori, secondo la quale il dio cielo e la dea terra fossero stati separati dal dio albero, uno dei loro figli.

In quest'opera il confine tra realtà e finzione non è ben delineato; non è chiaro quanto ci sia di autobiografico ma l'autore stesso ha dichiarato che si tratta in gran parte di fiction:

> Both "The Matriarch" and "The Dream Swimmer" are works of fiction. The relationships have, however, been based on a) those I had with my grandparents and parents and b) to enable authenticity, they are placed firmly within the context of my own tribal history involving Te Kooti and c) with the tribal and personal natural and spiritiual worlds that I have inherited from both my ancestry and iwi. For instance, I do have a kaitiaki called Hine Te Ariki who our family calls on whenever we need assistance, and I venerate spiders.

Il romanzo presenta dunque molte tematiche importanti, che possono essere più facilmente individuate attraverso l'utilizzo dei *Corpora*.

L'analisi del testo attraverso uno strumento scientifico offre chiavi di lettura diverse da quelle tradizionali, ed è interessante scoprire come la collocazione delle parole all'interno del testo sia significativa ai fini della spiegazione dello stesso.

2.2. Leggere attraverso il testo: i *Corpora* come strumento di investigazione del testo

Si definisce *corpus* un insieme di testi in formato elettronico che possono essere letti, suddivisi e analizzati attraverso appositi software (Gandin: 2009).

L'utilizzo dei *corpora* come strumento di investigazione del testo è un fenomeno relativamente recente ma in costante crescita. Molti sono gli scopi che si possono raggiungere mediante questa nuova tecnologia: è possibile infatti individuare una terminologia specialistica accurata, analizzare le strutture grammaticali, sintattiche e stilistiche e risalire al significato concettuale di un termine grazie all'individualizzazione del suo contesto di utilizzo.

Uno dei software più utilizzati è *WordSmith Tools*. Di proprietà della *Oxford University*, è in circolazione dal 1993 e oggi è disponibile nella versione 5.0.

WordSmith Tools offer possibilities you may not have considered before. Così recita il manuale della versione 3.0 del programma, e ciò che viene detto corrisponde a verità.

Nello specifico, la funzione che verrà utilizzata per analizzare *The Matriarch* è *WordList*.

Con *WordList* è possibile vedere l'elenco di tutte le parole presenti nel testo, ordinate sia in ordine alfabetico che secondo la frequenza con cui compaiono.

Semplicemente dando uno sguardo alla lista, sarà possibile rendersi conto delle parole, e quindi delle tematiche, che più caratterizzano il testo.

Con questa metodica il romanzo *The Matriarch* di Witi Ihimaera sarà analizzato per mettere in luce, attraverso l'indagine linguistica, le tematiche centrali che ne costruiscono la struttura.

Analizzando il romanzo con la funzione *wordlist* dei *corpora* è possibile vedere quali siano le parole più ricorrenti: non verranno tenuti in considerazione gli elementi del discorso che hanno una semplice funzione di legame o supporto ai concetti, come gli articoli o le congiunzioni – per questo sono stati eliminati dalla tabella-, e verranno analizzati i nomi, i pronomi, i verbi, gli aggettivi e gli avverbi sui quali si fonda il contenuto del testo.

Nella tabella seguente sono riportate le parole più ricorrenti nel testo.

A destra della tabella c'è il numero progressivo, che regola la loro presenza all'interno del testo, e a sinistra la frequenza, ossia il numero di volte in cui le parole compaiono nel testo (ex., la parola *māori* è la quarantacinquesima parola più presente nel testo, e compare 517 volte).

Dalla lista sono stati eliminati articoli, congiunzioni e altri modificatori che non influenzano il significato del testo.

N	**Word**	**Freq.**
45	MĀORI	517
47	LIKE	508
48	WOULD	504
50	LAND	473
51	ONE	472
52	THEIR	459
53	PEOPLE	453
54	OUT	445
58	ARE	416
59	US	407
60	WILL	403
61	OUR	392

62	IF	386
63	NO	373
64	RIRIPETI	373
67	COULD	349
70	TIME	320
71	NOW	313
75	BEGAN	283
76	BACK	273
77	SOME	271
78	ONLY	267
79	ITS	266
80	KNOW	260
81	DOWN	258
82	HOUSE	257
83	HAS	255
84	ARIKI	253
85	PĀKEHĀ	253
86	GRANDFATHER	247
87	COME	244
88	DID	244
89	CHILD	243
90	LET	243
91	AGAIN	238
92	AFTER	233
93	AWAY	230
94	MADE	227
96	SAW	223
97	SHOULD	223
98	OTHER	222
99	SEE	219
100	BECAUSE	217

Il sostantivo più ricorrente nel testo è *māori.*

Usato anche come aggettivo, questo termine è la chiave di lettura per tutto il romanzo. Tutto gira infatti intorno ai māori e alle loro vicende: Tamatea Manaha, protagonista e voce narrante, racconta le ingiustizie subite dal suo popolo – i māori per l'appunto – e fa rivivere attraverso le sue parole e i suoi ricordi la storia del proprio Paese, fortemente segnato dalla colonizzazione da parte dei *pākehā.* Il nome pākehā, che indicava inizialmente i coloni bianchi e che ora indica tutti i neozelandesi di origine europea, si presenta all'ottantacinquesimo posto della lista ed è il sesto sostantivo/aggettivo più ricorrente. I mondi rappresentati da queste due parole sono fortemente in conflitto: da una parte ci sono i māori, popolazione per certi versi primitiva che ancora vive in perfetta simbiosi con la natura, e dall'altra ci sono i *pākehā*, europei per lo più di origine inglese – che per necessità oltre che per formazione sembrano privi di scrupoli, interessati solo allo sfruttamento del territorio. Il romanzo è costellato da numerosi episodi che raccontano l'inaudita violenza perpetrata dai coloni nei confronti dei nativi:

> The slave handler's whip cracks above their heads. "Get back, niggahs, back into line, and keep them little nigrah piccaninnies from a-cryin' afore they feel the massah's lash". (p. 88)

Tamatea, detto Tama, si trova al centro dei due mondi in conflitto: primo di sei fratelli, ha trascorso buona parte dell'infanzia con Riripeti, la nonna materna e matriarca del clan Manaha; era infatti tradizione che il primogenito del figlio

maschio fosse allevato dalla nonna paterna. E' stato così anche per Tama che, nonostante l'opposizione di sua madre Tiana, è stato cresciuto dall'anziana donna.

Riripeti's beloved (p.11): è così che tutti descrivono Tama, viste le attenzioni che la nonna gli riserva. Teria, una delle sorelle di Tama, parlando della nonna afferma infatti (p. 59):

> She made all the grandchildren line up because she wanted to give us all 10 shellings. Except in your case, she gave you twenty shellings.

Non solo: suo cugino Sammy arriva ad accusarlo dei problemi di droga della cugina Raina. Non è l'unico a pensarla così; ecco nuovamente Teria che esprime la sua opinione riguardo allo speciale rapporto che c'è tra Riripeti e Tama (p. 39):

> When Grandmother raised you to be her heir, she gave you everything. That's why your own life and career have taken you to the heavens. You have been protected. Whereas others, like Raina, have been without protection.

Nonostante gli anni trascorsi a stretto contatto con il mondo māori, da grande Tama si distacca da esso intraprendendo una brillante carriera diplomatica nel mondo dei *pākehā.* Questo gli crea non pochi dissidi con la famiglia, che lo accusa di tradimento. Specialmente suo padre, Te Ariki, soffre moltissimo la lontananza, sia fisica che sentimentale, dal suo primogenito.

Inoltre, Tama si è sposato con Regan, donna *pākehā* che è rimasta sempre estranea alle dinamiche del clan dei Manaha, e ha due figlie, Bianca e Miranda. La posizione di Regan non è certo facile, dato che anche lei si trova schiacciata tra due mondi opposti: da una parte, rimane vicina al marito in ogni circostanza, dall'altra, spesso non è in grado di capire a pieno le dinamiche che regolano il mondo māori.

La donna afferma infatti (p. 8):

> The one thing that your mother and I have got in common, except for you, is that we're outsiders". Regan came back into the sitting room. "I don't belong because I'm a pākehā Your mother doesn't because she's from Ngati Porou. That clan of yours is quite overpowering. If we lived in Gisborne it would take over our lives, I know it. I'm sure if your grandmother had been alive now she would never have allowed us to come to Wellington, let alone to marry.

Il conflitto atavico tra māori e pākehā ha come causa principale la terra, the *land.*

> The land, always the land. (p. 88)

E' questo il secondo sostantivo più ricorrente all'interno del romanzo, ed è attorno alla terra che si sviluppa la storia della colonizzazione della Nuova Zelanda da parte dell'Inghilterra.

L'alienazione della terra è la diretta conseguenza dello storico Trattato di Waitangi, siglato dai capi tribù il 6 febbraio 1840. I capi māori erano convinti di

dare semplicemente in uso temporaneo i loro possedimenti ma, a causa di un errore di traduzione, si ritrovarono a cedere il possesso della loro terra. La parola *hau*, spirito del dono in māori, utilizzata per intendere la cessione della terra ai coloni inglesi, comprende in sé il significato di ritorno: il concetto di proprietà è infatti molto diverso per i māori, che non contemplavano lo sfruttamento della terra per fini economici. Inoltre, per i māori non erano culturalmente né giuridicamente stipulabili scambi che prevedessero il guadagno a favore di una sola delle parti, e il trattato di Waitangi è stato un simbolo del colonialismo giuridico-culturale subito dai Maori: esso fu infatti un contratto o patto reciproco tra due parti, la Corona inglese e i Maori, interpretato in modo totalmente diverso, a totale sfavore della cultura autoctona.

Di conseguenza, ben presto i māori si unirono nel tentativo di riconquistare il proprio territorio; nel 1845 iniziarono le *Land Wars* che terminarono solo nel 1872, con un bilancio di morti e feriti pesantissimo per i nativi.

Uno degli episodi più significativi di quelle guerre ha come protagonista Te Kooti, antenato della matriarca. Il conflitto che lo vide protagonista iniziò a Matawhero nel 1868: nonostante fosse stato più volte raggiunto dall'esercito nemico, riuscì sempre a fuggire portando in salvo i suoi guerrieri. Fondò anche la religione Ringatu, della quale anche la matriarca è sacerdotessa.

Definito il *Garibaldi māori* (p. 194) per il suo spirito patriottico e la sua abnegazione verso la patria, dalla sua figura scaturisce il paragone che l'autore stabilisce tra la condizione della Nuova Zelanda – i suoi drammi, i continui tentativi di riavere ciò che era stato ingiustamente sottratto - e il Risorgimento italiano. Questo importante avvenimento viene rivisitato e riadattatto dall'autore alla cultura māori in due modi differenti: se da una parte viene valorizzata l'importanza e la somiglianza storica tra i percorsi che hanno portato

rispettivamente all'Unificazione di Italia e alla riconquista delle terre da parte della popolazione māori, dall'altra viene esaltato l'aspetto mitico dell'evento: il Riorgimento viene idealizzato come momento mitico (Scazzola: 2013) e preso come immagine per la rinascita di un Paese che ha sofferto la violenza degli invasori, ma che ha ancora la forza di rialzarsi e portare avanti la sua storia in maniera indipendente.

Questo è quello che è accaduto alla Nuova Zelanda, un tempo schiava della storia coloniale e oggi realtà culturalmente indipendente.

Tornando al testo, Tama, dopo aver ricevuto un libro sul Risorgimento da Rhys, un amico diplomatico dal quale spera di scoprire qualcosa in più sulla misteriosa vita di Riripeti, e in particolar modo su un suo probabile soggiorno a Venezia, afferma (p. 64):

> I opened the book Rhys had sent me. It was about the *Risorgimento*. I was initially puzzled as to why he had sent it. Ostensibly, it concerned the nineteenth-century movement for Italian unification that culminated in the establishment of the Kingdom of Italy in 1861. Up until that time, Italy comprised a number of independent states under the domination of Austria. Then the parallels between this history of Italy and the māori fight for sovereignty during the Land Wars—they had begun just as the *Risorgimento* ended—hit me like a thunderbolt. Was this why Wi Pere had taken Riripeti to Venice? Had he been inspired by the *Risorgimento* to believe that she would be better educated there in political activism in the

> Venetian Republic, one of the last to be added to the Kingdom of Italy? I read on, and the parallels became even clearer, particularly between the great patriot Garibaldi and the stirring epic accounts of his army, called 'I Mille', the Thousand, and Te Kooti, the ' māori ' Garibaldi. Between Giuseppe Mazzini, the nationalist propagandist and Wi Pere Halbert, who tried to lead the māori toward the same goal of unification against the pākehā

Riripeti è stata sempre in prima linea nella lotta per la restituzione della terra, e ha fatto di tutto affinché anche il nipote capisse l'importanza dell'attaccamento alla patria. La matriarca, è un personaggio reale e non di fantasia. Non a caso, al sessantaquattresimo posto, il suo è il primo nome proprio che compare nella lista delle parole più frequenti.

Whai, cugino di Tama, parlando di lei dice:

> She was a real māori woman of the kind about whom legenda are told (p. 35)

ne fa dunque una figura quasi mitologica, la cui vita è avvolta dal mistero. Nata nel 1850, anni di vivo fermento per la vita dei māori, Riripeti muore nel 1957 a 67 anni.

Per Tama il lutto è devastante (p. 37):

> When she died seventeen years ago I had been totally

bereft. I was uncontrollable at her tangihanga, shouting at the funeral that she wasn't dead; after all, she had told me that she was immortal, and I believed her. Just before they took her to be buried, I reached a point of emotional collapse, especially when the lid was placed on her casket. 'Why are you doing that? How can she breathe?' It was only when she was being committed to the earth, and I saw the wet clay covering her casket, that I fully realised: she was dead and she wasn't coming back. I fainted at the graveside. I spent two months in hospital in a mental delirium that was complicated by pneumonia. I would wake up, thinking that it was me, not she, who had been buried alive in the casket. Screaming, I would thrust my arms up and about me and, if I ever felt something—cloth, sheets, blankets, anything—I would collapse into my delirium again. The old priest, Tamati Kota gave me blessing after blessing. My boyhood mind could barely cope with the enormity of the loss. An entire year is missing from my memory.

Figura di centrale importanza per la vita del clan:

She was like a goodness (p.23)

e per stessa ammissione dei suoi familiari, nessuno dopo di lei è stato in grado di tenere unito il popolo māori e per questo, secondo il clan Manaha, una maledizione – *mate* in lingua māori – è stata lanciata sul loro popolo.

La relazione che intercorre tra Riripeti e il nipote è molto particolare. A tratti sembra quasi che in essa si insinui un rapporto incestuoso.

Interrogato a riguardo, l'autore ha dichiarato (intervista fatta dall'autrice nel Gennaio 2011):

> Yes, the relationship between Tama and Riripeti is quite strange. In fact a lot of the relationships are strange! I still consider "The Dream Swimmer" to be my most psychotic work! Why is it like that? Well I like to think of text as being both text/subtext but also involving the real/unreal and surreal. I wanted to explore, and I still do explore, all the various elements of Māori identity and, in "The Matriarch" (which I must remind you was written 25 years ago, it was important to create a different model of Māori identity, one which was transgressive and took the construct out of the somewhat simplistic linear model of the times. I hint at incest, but there is no incest between Tama and Riripeti; he does recognize, however, that his huge love for her has a sexual level to it. And the reason why his grandfather is jealous of him is both on that level and on the level of competitiveness: Riripeti loves Tama even more than she does her own husband and he, not the grandfather, will be her successor.

Il quarto nome più ricorrente è *Te Ariki*. L'uomo, che non viene mai chiamato con il nome proprio ma con l'appellativo di *padre* (*Te Ariki* in lingua māori), ha un ruolo fondamentale nel riavvicinamento del figlio al mondo māori. Infatti, è l'unico a non biasimare il figlio per le sue scelte ed è l'unico sinceramente dispiaciuto della sua lontananza; per questo, lo rimprovera spesso perché le sue visite sono sempre troppo brevi (p. 38):

> Come home to Gisborne for longer next time. And bring Regan and Bianca with you. Are you ashamed of us or something? I want to see my mokopuna soon. So don't forget to give them a kiss from Grandfather. Ma te Atua koe e manaaki. You know I love you.

Te Ariki comprende le scelte del figlio poiché anche lui, in passato, si è ribellato alle decisioni che la sua famiglia aveva preso per lui, quando ha sposato Tiana, che di certo non era la donna che sua madre Riripeti aveva scelto per lui (p. 165):

> "Te Ariki knew all along that he had to marry Awhina", Uncle Pita told me. "They were well matched, really. About the same age and same temperament. But, even if he is my brother, I have to admit that Te Ariki was a bit of a ram and liked to play around. He had a lot of girlfriends and, boy did he treat them like dirt. Here today, gone tomorrow. Then he met your mother in Hastings and she wouldn't allow him to trample all over her. You know what Tiana's like; she can be tough when she wants to be.

> I can still remember when he came back from Hastings, after she had spurned him. He had this huge black eye. He was too proud to tell us that a woman had given it to him. But we knew, we knew".

Te Ariki è il primogenito e quindi è investito dalla responsabilità di essere l'erede della propria tradizione, e tenta in tutti i modi di far capire a Tama, anche lui primogenito, l'importanza di questo ruolo, cercando di farlo riavvicinare al nonno Ihaka. Il rapporto tra i due è stato da sempre conflittuale a causa della gelosia che l'uomo prova nei confronti del nipote, colpevole, a suo avviso, di portare via troppo tempo e troppe attenzioni alla moglie Riripeti. Te Ariki riesce parzialmente nel suo intento, convincendo Tama a far visita al nonno, ormai in fin di vita. E' proprio in quel momento che Tama si rende conto che un giorno, anche non troppo lontano, i ruoli saranno invertiti, e saranno le sue figlie ad andare dal vecchio nonno per l'ultimo saluto (p. 101):

> Te Ariki was waiting alone in the drawing room, staring out at the stormy nightscape. He looked so old and tired, so uncharacteristi-cally vulnerable sitting there that I thought: "Oh Te Ariki, one day my children will come to you for their blessing from your hands, and I will be waiting as you are now for them to return from bidding you farewell".

Te Ariki è quindi l'anello di congiunzione tra Tama e il nonno che, nonostante l'ostilità nei confronti del nipote, ha avuto un ruolo fondamentale nella sua crescita.

E' significativo notare come decisamente ricorra più spesso il nome Te Ariki, e non la parola *father*. Interrogato a riguardo, l'autore spiega così questa singolare situazione (intervista fatta dall'autrice nel Gennaio 2011):

> In the novel, Tama has both a formal and informal relationship with his parents. Hence, at moments when he does not want his natural affection to them both to get in the way of his critical relationship with them, he calls them Te Ariki and Tiana. It's a way of dividing their political significance from their personal significance. But don't forget that the novels are set in the 1950s and 1960s mainly when these kinds of distinctions were more common rather than today where they have been blended.

Grandfather è il sesto sostantivo più ricorrente.

Da sempre infastidito dall'ingombrante figura del nipote, il nonno arriva a minacciare Riripeti per convincerla a far allontanare un po' il ragazzo (p. 164):

> Always the boy first and me second. Night after night, Riripeti, I will not stand for it. I'll thrash the living daylights out of him, one day, you mark me, kui. "You touch him, Ihaka", Riripeti answered, "and you will pay for it".Grandfather turned away, but his voice still echoed

> in the deep well of the night. Go to him, your man-child, but remember this Riripeti, if we fight, he and I, in future times, I will give him no quarter. It will be his mana against mine. You'd better be there to protect him. He has taken you away from me, he whose boy-cock is a match for that of a full-grown man. You'll come begging me for it, Riripeti, one of these nights, ah yes, one of these—.

La situazione tra i due peggiora ulteriormente dopo la morte di Riripeti. Ihaka fa di tutto per dimostrare che Toroa, figlio della donna che Te Ariki avrebbe dovuto sposare, è anche figlio di quest'ultimo. In questo modo, Tama perderebbe il ruolo di primogenito della sua generazione e non gli spetterebbe il mantello del potere, tramandato di generazione in generazione. I due si confrontano a lungo su questo punto, e nonostante Te Ariki abbia più volte negato di essere il padre di Toroa, Ihaka decide comunque di adottare il ragazzo. In questo modo, al ragazzo spetterebbero gli stessi privilegi degli altri membri del clan. Inoltre, dopo la morte di Riripeti, Ihaka abbandona la religione Ringatu, di cui la donna era sacerdotessa, per abbracciare una nuova fede. Anche questo avvenimento viene visto da Tama come un tradimento.

Un riavvicinamento tra due avviene solo quando Ihaka, quasi in punto di morte, esprime il desiderio di vedere il nipote. Forzato da Te Ariki, Tama si reca all'incontro, ma le sue parole non sono certo di perdono (p. 100):

> In silence, Grandfather and I watched the burning wood, like white bones in the fine powdered ash. Ash to ash, dust to dust. We had been in the presence of ghosts. We had

> been making invocations to the past. We had cast runes among the embers. Now, exhausted, the old recriminations had been voiced between us. We had passed beyond that gateway called duty, beyond the politeness that should exist between grandfather and grandson, beyond even rage and tears, into that dark place of inevitable acceptance that neither blood nor duty would ever bring us to any emotional communion. Yet, he had wished to give his mantle to me and, oh, I had won, I had finally won.
>
> 'So it is done,' I said.
>
> Grandfather was beyond answering. It was as if the decision to give me the mantle of Riripeti had required a price to be paid: the price of Ihaka's life. His face was gaunt. His body was a mere shell from which his eyes burnt brightly. I felt that I could snap him in two by exerting slight pressure on his chest. I do not know how long we sat there, watching the flames. I think it was the closest we had ever come to one another, and I was grateful for that. For a brief moment I felt so sorry for him, oh so sorry.

Quello con Ihaka non è l'unico rapporto problematico che Tama ha all'interno della famiglia. Il protagonista vive infatti un rapporto molto conflittuale con la madre *Tiana*, settimo nome più ricorrente all'interno del testo.

La storia di Tiana è ricca di misteri: non si sa di preciso dove abbia trascorso l'infanzia e l'adolescenza. Quello che è certo è il dolore che ha contraddistinto la sua vita: rimasta orfana molto presto, non ha mai trovato nessuno su cui poter contare fin all'incontro a Hastings con Te Ariki. Una volta tornata a Gisborne con il marito, spera di iniziare una vita serena. Invece, da quel momento iniziano problemi ancora più gravi. Riripeti si fa trovare in stazione e divide i neo sposi, costringendoli a stare lontani per ben otto mesi. Lei è già incinta, e non ha alcuna intenzione di affidare suo figlio alla nonna materna, come imposto dalla tradizione māori. Alla fine, lei e Riripeti giungono a un compromesso: la donna potrà prendere con sé il bambino ogni weekend – ed è così fino ai cinque anni del bambino, che poi viene completamente affidato alle cure della nonna. Questo strappo non ha fatto altro che peggiorare il già precario equilibrio psicologico di Tiana che, dopo essere stata privata dell'affetto di una famiglia durante l'infanzia, si è ritrovata a dover fare a meno del suo primogenito e a lottare con una suocera che la definisce *a woman of no account* (p. 62).

Ovviamente, Tama non può ricordare i terribili momenti che Tiana è costretta a sopportare quando Riripeti le sottrae il bambino, e Te Ariki glieli ricorda così (p. 96):

> I used to feel sorry for Tiana, son. But what could she do? At least this was halfway to fulfilling her obligation to your grandmother. She came to dread those Friday evenings. You know how she is. All that day, if I was around, I

> could see her steeling herself for the evening. She would bathe you in the early afternoon and play with you and then bathe you again. You were her first baby; I suppose that must have been the reason. Then she would dress you in your long baby robes, pack a small bag with your food and milk, and wait. It wasn't too bad if your grandfather or Tamati Kota came. But if it was your grandmother, your mother could be so remote. Riripeti didn't make things any easier.
>
> "Give my grandson to me, e Tiana", she would say. And it was not a request but a command.
>
> Once you were gone, a terrible stillness would descend on your mother. Her eyes wide and staring. Hardly breathing, as if she would never breathe again until you were back. She would lift her head to the light and dress herself in her long white nightdress and lie down. And she would say: "No matter what happens, don't wake me, Te Ariki, do you hear?" Then her feet would begin to paddle, as if she was swimming.

Non è stata solo la lontananza forzata a rendere difficile il rapporto tra madre e figlio. Tiana non era in grado di esprimere in maniera sana l'amore per i suoi figli, e per questo era solita procurare loro delle piccole ferite (p. 38):

> I remembered that even as Tiana was lashing out at us, me and my sisters, we knew in our heart of hearts that our

> mother really did love us. After each lashing, or stroke of the knife—she would score our skin lightly, just enough to make the blood well out like tiny rubies along the cut—we would chant in unison in the darkness of our bedroom: "Mummy loves us, she loves us, she really does, but we've been bad and we have to be punished, and that's why she hurts us, but she loves us, yes, she really does, Mummy loves us".

Questi eventi hanno segnato in maniera indelebile la vita di Tama, che, anche se ormai è adulto, non riesce ancora a fidarsi di lei. La donna tenta varie volte un riavvicinamento con il figlio – negli anni è molto cambiata, i fratelli minori di Tama non hanno subito quello che hanno sofferto lui e le sue sorelle – ma lui non cede. L'unica cosa che lo consola è la consapevolezza di non temere più fisicamente la madre (p. 175):

> I grabbed her arms and pinned her to the door. 'Whose side are you on?' I asked her. 'You've always been against me, haven't you? Haven't you!'
>
> She gave me a look. Her voice rose out of her, striking back. 'Wrong question, Tamatea. The question is really, whose side are you on?' She struggled in my arms. All I could feel was elation that I was now physically stronger than she was. No longer could she mark me, ritually, as she used to do when I was younger.

Tra i due una riconciliazione non è possibile, anche se Tama, pian piano, si rende conto che sua madre non è che una delle tante vittime del potere di Riripeti.

Per quanto riguardo l'uso dei tempi verbali, nel testo c'è una decisa preponderanza di forme verbali al passato.
La forma verbale più utilizzata in assoluto è *was*.

> It was Uncle Alexis who started it all (p. 1)
>
> Oh, it was so good to walk upright, and that is why our people, the māori , still give salutations to Earth and Sky and the Separation which continues to allow us to live in the light. (p. 2)
>
> E mokopuna, we ruled here for over a thousand years and this was our land. (p. 3)

Questo indica che la maggior parte delle azioni raccontate nel romanzo è al passato: non a caso, il protagonista in tutto lo svolgersi del romanzo non fa che ricordare, ricollegare e rivisitare episodi, sia privati che legati alla storia della sua terra, nel tentativo di dare un senso a quanto accaduto.

È significativo notare che *was* può essere usato anche nella forma passiva.

> Because of the precious freight of gods only raw food was eaten and cooked food was not taken on board (p. 3)

> I was supposed to be the pageboy at the wedding but at the last minute I decided I looked too ridiculous for words, and I wouldn't go ahead with it (p. 5)

> But in the early written texts, which my grandmother always disputed, Hine Nui Te Po was considered to be a malevolent Goddess of Death (p.10)

L'alta frequenza di verbi in forma passiva indica nuovamente la condizione dei māori: essi hanno subito per lunghissimo tempo ingiustizie e soprusi da parte degli inglesi, e non sono stati liberi di scegliere il proprio futuro. La loro storia infatti è stata scritta da altri che, senza troppi scrupoli, ne hanno distrutto terre e cultura.

Significativa è anche la frequenza con cui ricorre la particella verbale *had*. Essa, come *was*, può indicare un'azione passata; è importante notare però che, nel caso di *had*, l'azione espressa è necessariamente di forma attiva, ed è significativo che esso ricorra meno di *was*. Soprattutto è importante tenere presente che *had* può rappresentare anche un'azione al condizionale.

> I had had time, I would have traversed Tangihanga to look down upon the main farming station (p. 46)

> But the prophet could have taken Gisborne if he had wanted to (p. 60)

> Mokopuna, the story is told that, until this time, the kahikatea was as light as if it had been a feather (p. 78)

Had non è l'unica particella verbale presente nel testo che indica il condizionale; c'è infatti anche una larga presenza di *would* e *could*.

> So visitors would have felt it best not to look into the eyes of the natives or into their villages; and they would have made the sign of the cross in thankfulness that religion, Christian religion, was coming to change their ways and the rule of British law was being imposed (p. 26)
>
> Perhaps if he tried hard enough he would be able to turn time back (p. 27)
>
> Thomas Halbert, the matriarch's great-grandfather, could not have been a prepossessing man (p. 15)
>
> Could it be possible that, in the burgeoning years, you disowned your pākehāheritage for the sake of the māori ? (p. 26)

È molto presente anche la preposizione *if*, usata per formare il condizionale.

> If anybody kills Te Kooti he will be arrested for murder, tried in a place where there will be an impartial jury and, if convicted, he will be hanged without mercy (p. 80)

> We must fight, fight, fight, for not only do we lose everything if we lose our land (p.87)

La scelta di questa forma dubitativa non è casuale: la storia dei māori è infatti piena di se e di ma, di occasioni mancate e di desideri inespressi.

È interessante notare come tutto, anche la scelta dei verbi, si ricolleghi sia al discorso della colonizzazione e sia alle scelte personali del protagonista. Come già detto in precedenza, la storia dei māori va di pari passo con quella del protagonista: entrambe traboccano di rabbia, rimorsi e rancori ma fortunatamente per entrambe c'è la possibilità di un conclusione felice, rappresentata per i māori dal tanto atteso riscatto sociale e per Tama dal riavvicinamento senza rancori alle proprie origini. Wordlist non è l'unica funzione utilizzabile ai fini dell'analisi del testo.

The concordancer, Concord, gives you a chance to see any word or phrase in context -- so that you can see what sort of company it keeps.

Così viene descritta la funzione *concord* nel manuale della versione 3.0 del programma *Wordsmith Tools*.

La connotazione di una parola può variare sensibilmente in base al contesto in cui è inserita e la frequenza con cui essa compare in una determinata posizione può essere spia del significato attribuitogli dall'autore all'interno del romanzo.

La collocazione ricopre dunque un ruolo fondamentale per l'analisi e la comprensione del testo.

A livello semantico – e non solo – c'è molta differenza se una parola compare più frequentemente come soggetto o come complemento, in quanto il soggetto è il protagonista dell'azione mentre il complemento la "subisce".

Identificare il ruolo che un determinato termine ricopre maggiormente sarebbe estremamente complicato senza l'utilizzo di *concord*.

Queste sono le prime venti posizioni in cui la parola *land* – senza dubbio la parola più rappresentativa del romanzo - compare in *The Matriarch*:

1 The Māori had 66 million acres of **land**

2 Europeans will not give their **lands** for 6d. an acre not for two pounds, or three, or ten pounds an acre

3 I think that only giving a small payment for the **land** - I think that amounts to murder: it is tantamount to killing people

4 If I were to introduce a Bill preventing any more **land** being sold, I do not believe there is one European member who would sympathise with the Natives and vote for the Bill

5 Who left us a few years ago to see if all the stories about a great and beautiful **land** far to the south were true?

6 Then, sitting together on the Stairway to Heaven, she would tell me about the genealogy of the **land** and the iwi

7 If a block of **land** is sold in accordance with this Act there will be no trouble amongst the Natives

8 For administering the portion of the **land** now held by Natives

9 I think every step should be taken to obtain for the Natives the best advantage on account of their **land**

10 He played power games with the Māori, administering 'Native' affairs and keeping prosperity—and the **land**—from Māori hands

11 And was there nothing new under the sun, for 100 years later, the same arguments were still being raised by Māori people against the selling of Māori **land** to the European

12 Do not let us be frightened into doing anything against our will; because our **land** is dwindling down

13 Māori activists who held that all transfers of Māori **land** to the Crown should be repudiated arrived to protest the Commission's deliberations

14 They have to pay ten percent on all sales and leases of **land**

15 According to the old Native custom, the chiefs derived all the benefit from the **land**

16 And that is why it is desirable that we should find some way by which land may be dealt with in a straightforward manner, and also that some of the **land** may be retained by the Natives

17 Altogether, 3,215,172 acres of Māori **land** was confiscated in the Waikato, Taranaki and the Bay of Plenty to pay for Māori insurgency

18 The **land** was being taken and where there was no land the people had to leave and find new livelihoods in strange, alien cities

19 The deed of cession supposed that it was possible to identify these two groups and that useful tracts of **land** could be taken from rebels only

20 The **land** is therefore ours

Come si può notare già da un primo sguardo, difficilmente il termine *land* compare nella posizione di soggetto. La posizione "passiva" di questo termine si ricollega al ruolo che la terra ha avuto nella storia māori: la terra è stata usata, sfruttata, venduta e ceduta con l'inganno e mai protagonista volontaria delle sue vicende.

Di seguito sono riportati i casi più significativi.

Nella frase numero 2 la parola *land* occupa il ruolo di complemento oggetto.

Il complemento oggetto o diretto è formato dalla persona, dall'animale o dalla cosa su cui ricade direttamente l'azione: la terra non è certamente protagonista di quanto accade, ma vittima.

Nelle frasi numero 1, 6, 7, 8, 9, 11, 14, 16, 17, 19 la parola *land* compare invece come complemento di specificazione.

Il complemento di specificazione precisa e specifica il significato della parola da cui dipende. È introdotto dalla preposizione di, semplice o articolata.

Ancora una volta, la parola *land* non è protagonista dell'azione.

Osserviamo ora le frasi in cui la parola *land* compare come soggetto.

Questo accade nelle frasi numero 12, 18 e 20.

Nel primo caso il soggetto – *land* – è seguito da un verbo in forma attiva – *is dwindling down*. C'è da precisare però che il significato del verbo – che in italiano è possibile tradurre con *diminuire* – indica un'azione che non viene svolta volontariamente dal soggetto ma che è causata da eventi esterni – in questo caso la terra diminuisce a causa delle continue depredazioni da parte degli europei -. Quindi, nemmeno stavolta la terra è stata artefice del proprio destino.

Nel secondo caso invece, *land* è seguita da un verbo in forma passiva - *was being taken* – che indica ancora una volta passività dell'azione.

Il verbo essere, in generale, rappresenta una condizione del soggetto e non la volontà di svolgere un'azione: anche in questo caso l'espressione – traducibile in italiano con *la terra è quindi nostra* – rappresenta una condizione statica e non dinamica.

Vediamo ora quali sono gli aggettivi che vengono accostati alla parola *land*.

Nella maggior parte dei casi essa è accostata ad aggettivi possessivi:

2) their

9) their

12) our

20) ours

La massiccia presenza degli aggettivi possessivi – che cambiano in base al punto di vista di chi parla, per questo a volte si presentano in prima persona plurale e altre in terza persona plurale – richiamano l'attenzione del lettore sul problema del possesso della terra: è la questione centrale dell'opera, e per questo si riflette in maniera così chiara anche nella scelta degli aggettivi.

Imponente è anche la presenza dell'aggettivo *māori*, che compare accanto alla parola *land* nella frasi numero 11, 13 e 17. Questo aggettivo non fa altro che sottolineare il fatto che la terra è dai nativi; l'attenzione è nuovamente richiamata sulle ingiustizie subite da questo popolo a causa dell'espropriazione della terra.

Meritano attenzione anche gli aggettivi che compaiono nella frase numero 5 – *great* and *beautiful* –. Essi rappresentano la visione māori della terra: quest'ultima è grande, è bella, e certamente non meritava di essere sfruttata dagli europei.

Il caso della parola *pākehā* è degno di nota.

Queste sono le prime venti frasi in cui essa compare in *The* Matriarch:

1 With firmness, she therefore pushed Wi Pere towards a sacred education among her own people and not a profane one in the **pākehā** world—time enough for that.

2 They turned those tribes sympathetic to **pākehā** against those who wanted to lead a total resistance against the **pākehā.**

3 Was on 10 November 1868, and it was commanded by a small number of the **pākehā** and many Māori troops: two hundred and seventy of the Ngati Kahungunu; sixty of the northern Kahungunu; one hundred of the Rongowhakaata.

4 But they need to be told the truth: the Matawhero Retaliation was part of a religious war which the **pākehā** himself began.

5 His **pākehā** elders, realising his gifts as an orator, began to consider that he should have a role as a mediator between Māori and **pākehā**.

6 Only then would I be able to understand how the **pākehā** had used the law to dispossess Māori of the land.

7 The Treaty has therefore been praised for its High Mindedness, its Attempt at an Honourable Solution to Accommodating the Needs of the **pākehā** (and Māori), its Integrity.

8 Again, when he refers to the 'Matawhero Massacre' what he is really referring to is Te Kooti Arikirangi's retaliation against a whole history of **pākehā** abuse of Māori people, custom and land.

9 How can we prepare you when even our houses of learning have long ago been destroyed by the **pākehā**, and our religious precepts made mockery of by the crooked cross?

10 Well, of course, everybody, all the rangatira Māori and **pākehā**, were there—at least that's what we thought.

11 We must warn the settlers, all the settlers Māori and **pākehā** on the Gisborne flats.

12 All our Māori men marrying **pākehā** women, aue.

13 Who among us could resist the tangi, the weeping for our Aotearoa, and for those of us who had already been slain by the **pākehā** in our lands of the Taranaki and Waikato?

14 My own knowledge was seriously flawed because, in the years following Riripeti's death, and alienated from her great dream for me, I had to strike out for myself and find an alternative destiny in the **pākehā** world.

15 Even though you didn't take over from her, and therefore didn't have a career in the Māori world, you confounded all expectations and made it in the **pākehā** world instead!

16 Let the **pākehā** choose to put up his boundaries if he wished, and to believe in those things that could only be proven; our world was a continuum in which all things possible and impossible could bind together.

17 The Māori atua were similarly suppressed and replaced by the one **pākehā** God.

18 Primarily, the Māori of Poverty Bay and the East Coast were already divided into those who were **pro- pākehā** and those who were **anti-pākehā**.

19 Better still, at least Māori were still mainly fighting one another and not yet the **pākehā**.

20 And the **pākehā**, thank God, still had the musket.

E' interessante notare come nella maggior parte delle frasi – nello specifico nelle frasi numero 3,5,6,8,10,11 e 12 – in cui compare la parola *pākehā* compare anche la parola *māori*. L'opposizione tra le due etnie caratterizza il romanzo ed ogni azione svolta dai pākehā si riflette sul destino dei māori: per questo spesso nella stessa frase compaiono entrambe le parole.

Inoltre, nelle frasi numero 14 e 15 la parola *pākehā* viene affiancata alla parola *world*: il mondo pākehā è qualcosa di totalmente opposto a quello māori, e la sua connotazione è spesso negativa.

A differenza della parola *land*, la parola *pākehā* si trova spesso a ricoprire un ruolo attivo all'interno della frase. Nella maggior parte dei casi compare come nome, ma nelle frasi numero 12,14,15 e 17 è presente sotto forma di aggettivo, accostata rispettivamente alle parole *women*, *world*, *world* e *god*.

Nelle frasi numero 6, 10 e 20 ricopre il ruolo di soggetto, mentre nelle frasi numero 9, 13 e 17 ricopre il ruolo di complemento d'agente che, nella sintassi della frase semplice, è il soggetto logico nelle frasi passive, ossia quello che compie l'azione nella realtà, distinto dal soggetto grammaticale, che è quello concordato con il verbo. Nelle frasi attive soggetto logico e soggetto grammaticale coincidono; in quelle passive il soggetto logico è il complemento di agente, distinto dal soggetto grammaticale, concordato con il verbo in forma passiva.

Interessante è inoltre l'uso dell'espressione *pro- pākehā* e *anti- pākehā*, che si ripete spesso nel corso del romanzo. I pākehā portarono totale scompiglio nel mondo māori e divisero in due la popolazioni: alcuni māori si schierano infatti dalla loro parte, e ciò portò gravissime conseguenze per il loro destino.

Mediante lo studio dei Corpora applicato a *The Matriarch* e la consultazione di un dizionario di *New Zealand English* è stato inoltre possibile individuare e analizzare i termini che derivano dalla lingua māori*;* queste parole di fatto hanno contaminato la lingua inglese in Nuova Zelanda.

Di seguito sono riportati alcuni esempi.

Parola	**Significato**
AOTEAROA[5]	NUOVA ZELANDA (letteralmente significa *lunga nuvola bianca*)
CUZ	CUGINO, PARENTE MASCHIO
HAKA	TIPICA DANZA MĀORI
HOORAY	CIAO, ARRIVEDERCI
KIWI	NATIVO DELLA NUOVA ZELANDA

[5] Il termine indica la visione della Nuova Zelanda dalla prospettiva di una delle sette *waka*, le canoe, magiche a bordo delle quali, secondo la mitologia māori, gli antenati arrivarono in Nuova Zelanda.

KUMARA	PATATA DOLCE TIPICA DELLA NUOVA ZELANDA
MANA	FORZA, POTERE
MOKOPUNA	NIPOTE
PA	VILLAGGIO
PĀKEHĀ	PERSONA NON MĀORI
WHANAU	FAMIGLIA ESTESA

Come è possibile notare dagli esempi, i termini di derivazione *māori* indicano, nella maggior parte dei casi, qualcosa che appartiene alla cultura dei nativi e che è del tutto estranea alla concezione europea.

Si prenda ad esempio il termine *whanau*, che indica una famiglia allargata – non nell'accezione moderna del termine, ossia una famiglia formata da figli nati da diversi genitori, bensì nell'accezione antica, quando era normale vivere insieme a nonni, cugini, zii – tipica della cultura māori. In inglese non esiste un termine che abbia lo stesso significato – il termine che più si avvicina all'idea di *whanau* è forse *clan*, che però in inglese ha spesso un'accezione negativa – perché nella cultura anglosassone non esiste, o quantomeno non esiste più, questa concezione di famiglia. Che la lingua sia lo specchio della cultura di un popolo è cosa ovvia, per questo è impossibile esprimere concetti che non facciano parte del *background* culturale di un popolo. Proprio per questo motivo la momentanea perdita della lingua māori rappresentò un grave problema per i nativi: essi non stavano semplicemente perdendo la loro lingua, ma stavano perdendo soprattutto la possibilità di esprimere le loro idee in maniera completa.

Altri termini, come ad esempio *kumara*, la patata dolce tipica della Nuova Zelanda, servono a indicare qualcosa che esiste solo in Nuova Zelanda che poi si è diffuso nel resto del mondo.

Ci sono poi altri termini che esprimono un concetto partendo dal punto di vista dei māori, come ad esempio la parola *pākehā*, che indica un neozelandese di origine europea. La stessa parola *māori*, utilizzata dal resto del mondo per identificare gli abitanti della Nuova Zelanda, vuol dire nella loro lingua *normale*, ossia un non invasore, un abitante autoctono.

Lo studio della lingua, come ampiamente visto all'interno dell'analisi di *The Matriarch*, si rivela dunque di fondamentale importanza ai fini di una completa comprensione del testo, che non può che passare attraverso la storia e la tradizione del popolo che racconta.

2.3. Il legame con l'Italia attraverso il testo

L'analisi linguistica effettuata attraverso i *corpora* è utile anche per evidenziare il rapporto tra la storia māori durante le *Land Wars* e quella italiana durante il Risorgimento.

Witi Ihimaera si mostra dunque molto vicino all'Italia, non solo con il romanzo in questione ma anche con le sue *short stories*, pubblicate nel 2003 nella raccolta *His best stories*.

Molte sono le parole in italiano presenti nel testo di *The Matriarch*.

Il romanzo si apre con due di esse:

> The Italians would have called him *un superbo uomo*, a superb man, and so he was (p. 1)

Il legame con l'Italia è molto forte per molte ragioni.

Al centro di questo parallelismo c'è proprio la matriarca: Tama, il protagonista, la paragona a Renata Tebaldi, soprano italiana definita "voce d'angelo" scomparsa nel 2004 (p. 6):

> There is a photograph of the Italian diva, Renata Tebaldi, which sug-gests something of the look of Riripeti in later years. The face has a madonna smile which belies the strength of intellect and beauty that the soprano possessed. The brow is broad, the nose finely sculptured and aquiline, and the eyes are proud. It is a face which is fitting for such

> a patrician woman. The hair is lustrous, thick, and a cascade of auburn. My grandmother was like a diva herself and, in the style of her people she proclaimed her nobility with the beautiful moko on her chin.
>
> The photograph of Renata Tebaldi, in colour, appears on the cover of a recital recording which the lyric soprano made in 1965. Curiously enough, the voice of Tebaldi comes even nearer to describ-ing Riripeti than the photograph. It has a splendour which lies not so much in its range as in the evenness with which that range is negotiated. It has a singular beauty in the ravishing pianissimo float-ing tones that she produces so effortlessly. But there is also a singular strength. With her voice at the pitch of its passion, ah, that is Riripeti, the matriarch indeed, commanding and at her most imperious.

Il paragone continua quando Tama guarda la videocassetta del film *Senso* di Luchino Visconti, e trova una notevole somiglianza tra sua nonna e l'attrice protagonista Alida Valli (p. 104):

> I played the video. It was called Senso, a film made by Luchino Visconti in 1954 and starring Alida Valli and Farley Granger. The action took place during the Austrian occupation of Venice, with Alida Valli playing a beautiful noblewoman falling in love with an Austrian officer. Everything about Alida Valli—her beauty, her grace and

> her emotional dilemma—reminded me of Riripeti. As I watched the film, I could almost see Riripeti herself, gliding through those sumptuous Visconti sets, and attending Verdi's Il Trovatore at La Fenice—for Verdi's music, too, was inseparable from the spirit of the Risorgimento.

Dal paragone tra Riripeti e Renata Tebaldi trapela un elemento importantissimo: la musica di Giuseppe Verdi. Nel testo tutte le citazioni in italiano sono tratte da opere liriche del grande maestro italiano rappresentate per la prima volta durante il periodo del Risorgimento. Renata Tebaldi, già citata per il paragone con Riripeti, prese parte a moltissime rappresentazioni nella seconda metà del '900.

> A costoro schiava non sono . . . della mia patria degna sarò. (p. 6)

> Questa citazione, abbreviata rispetto all'originale

> Ah! Pietà, pietà! pietà! Padre, a costoro schiava non sono... Non maledirmi... non imprecarmi; Ancor tua figlia potrai chiamarmi, Della mia patria degna sarò.

è presa dall'*Aida*, di Giuseppe Verdi.

Come è noto, l'*Aida* racconta una storia che si conclude con un finale tragico: Aida, principessa etiope, viene catturata e portata come schiava in Egitto. Radamès, comandante militare, vive un lacerante conflitto interiore: egli è infatti

diviso tra l'amore per Aida e la fedeltà al Faraone. Si scatena quindi una guerra tra egiziani e etiopi che, guidati da Amonasro, padre di Aida, avranno la meglio. Radamès viene seppellito vivo e Aida, innamorata di lui, si fa seppellire vicino a lui.

Molti temi dell'*Aida* trovano riscontro nella storia dei māori: ad esempio, il problema di essere schiavi nella propria terra è una tematica che tocca molto da vicino questo popolo, costretto per anni a subire soprusi e ingiustizie nella propria patria. All'interno della narrazione il protagonista parla spesso di questa drammatica situazione, e si sofferma su quanto essa sia persino più terribile di quella di essere schiavi in patria altrui. Questo perché, quando si è schiavi in casa propria, si è costretti non solo a subire violenza sulla propria pelle, ma anche a vedere la violenza che viene compiuta sulla propria terra.

L'autore estrapola dalla stessa opera numerose citazioni che contengono la parola *patria* che, come visto in precedenza, rappresenta sia il punto centrale di questo romanzo che il collegamento tra la Nuova Zelanda e l'Italia.

> O patria mia mai più, mai più ti rivedrò (p. 50)
>
> O verdi colli, o profumate rive. O freschi valli, o queto asil beato, Or che d'amore il sogno è dileguato, o patria mia, non ti vedrò mai più (p.50)
>
> "O patria, o patria", she sang, "quanto mi costi" (p. 50)

L'*Aida* non è l'unica opera citata.

Numerose sono le citazioni tratte dall'*Otello* di Verdi. Nel 1887 infatti il maestro si ispirò all'omonima opera di Shakespeare, risalente al 1603 circa.
Verdi decise di mantenere all'interno della sua rivisitazione *La canzone del salice* - *Willowsong* nell'originale versione shakespeariana -, triste canzone intonata da Desdemona.

Proprio da questo punto è preso questo passaggio (p. 17):

> Piangea cantando, nell'erma landa, piangea la mesta

Altre citazioni sono inoltre prese all'interno dell'opera (p.164):

> "Mio superbo guerrier", she sang, "quanti tormenti, quanti mesti sospiri e quanta ci condusse ai soavi abbracciamenti . . ."
>
> Poi mi guidavi ai fulgidi deserti
>
> All'arse arene, al tuo materno suol

Anche l'*Otello* ha un finale tragico - Desdemona muore strangolata da Otello, quest'ultimo si uccide a causa del rimorso e il perfido Iago viene condannato - così come ha un finale tragico la storia della colonizzazione in Nuova Zelanda.

L'autore riprende poi anche uno stralcio dell'*Ave Maria* (p. 17):

Ave Maria nell'ora della morte, ave, amen

preghiera che fu musicata anche dallo stesso Verdi.

Questo non è l'unico punto in cui c'è un riferimento al Signore.

Pieta di me, Signore … deh non abbandona (p. 23)

Questa citazione è presa dall'opera *La forza del destino*, sempre del maestro Verdi, rappresentata per la prima volta nel 1862. Il legame con l'Italia e le sue tradizioni, anche religiose, appare sempre più forte.

Anche il *Don Carlos*, rappresentato per la prima volta nel 1867, viene citato all'interno del testo.

tu che le vanita (p. 129)

Tra le tematiche affrontate in quest'opera c'è quella del problema dello scontro tra concezioni politiche diverse. Nel caso specifico dell'opera, il conflitto è rappresentato dal Marchese di Posa, volto all'autonomia, e Filippo II, monarca assoluto.

È facile riportare questo scontro alla storia raccontata da *The Matriarch*: i problemi in Nuova Zelanda nacquero proprio perché i colonizzatori avevano una concezione del mondo totalmente diversa da quella dei colonizzati; in presenza

di due ideologie diametralmente opposte, la più debole è costretta a piegarsi a quella più forte. Questo è quello che accadde ai māori .

Un'altra opera citata è *Un ballo in maschera*, rappresentata per la prima volta nel 1859.

> Ecco l'orrido campo ove s'accopia al delitto la morte (p. 135)
>
> Deh! Mi reggi, m'aita, o Signor, Miserere d'un povero cor (p. 146)

L'elemento che unisce quest'opera alla storia dei māori nasce dagli intrighi, dai soprusi che segnarono la storia di questo popolo.

Ogni opera citata rappresenta dunque un parallelismo tra i due paesi, così lontani a livello geografico ma così vicini nel destino storico che per un periodo li ha accomunati.

The Matriarch non è l'unica opera di Witi Ihimaera che si presta ad un parallelismo con la letteratura italiana: la raccolta *His best stories* offre un ampio spaccato della società māori attraverso l'esplorazione di tematiche, come ad esempio quella della mitologia, che si avvicina molto alla tradizione fiabesca italiana.

CAPITOLO 3

Witi Ihimaera e Italo Calvino

Credo che le fiabe, quelle vecchie e quelle nuove,
possano contribuire a educare la mente.
La fiaba è il luogo di tutte le ipotesi.

Gianni Rodari

La vita di ogni uomo è una favola scritta da Dio.

Christian Andersen

3.1. Cenni storici sul genere della fiaba e sulla tradizione fiabesca in Italia

La fiaba è il primo genere letterario con cui si entra a contatto da bambini (Calvino: 1995). È attraverso di essa che il bambino impara a narrare e ad apprendere una storia per essere in grado lui stesso di rielaborarla e ripeterla. La fiaba, classificata come letteratura dell'infanzia, segue regole strutturali ferree che sono state chiaramente definite da Vladimir Jakovlevič Propp. Lo studioso, appartenente alla corrente dei formalisti russi, fu il primo a teorizzare lo schema, i personaggi e le funzioni di una fiaba, basandosi su quelli appartenenti alla tradizione russa:

PERSONAGGI

1. L'antagonista: colui che lotta contro l'eroe.
2. Il mandante: il personaggio che esplicita la mancanza e manda via l'eroe.
3. L'aiutante (magico): la persona che aiuta l'eroe nella sua ricerca.
4. La principessa o il premio: l'eroe si rende degno di lei nel corso della storia, ma è impossibilitato a sposarla per via di una serie di ingiustizie, generalmente causate dall'antagonista. Il viaggio dell'eroe spesso termina quando riesce finalmente a sposare la principessa, sconfiggendo il nemico.
5. Il padre di lei: colui che fornisce gli incarichi all'eroe, identifica il falso eroe e celebra poi il matrimonio. Propp ha notato che per quanto riguarda la loro

funzione, la principessa ed il padre spesso non sono chiaramente distinguibili.

6. Il donatore: il personaggio che prepara l'eroe o gli fornisce l'oggetto magico.
7. L'eroe o la vittima/il ricercatore: colui che reagisce al donatore, sposa la principessa.
8. Il falso eroe: la persona che si prende il merito delle azioni dell'eroe o cerca di sposare la principessa.

SCHEMA

1. Equilibrio iniziale (esordio);
2. Rottura dell'equilibrio iniziale (movente o complicazione);
3. Peripezie dell'eroe;
4. Ristabilimento dell'equilibrio (conclusione).

Queste caratteristiche, pur basate sulla tradizione fiabesca russa, sono applicabili anche alla fiabe italiane. Inoltre, perché la storia possa essere apprezzata – non solo dai bambini ma anche dagli adulti – bisogna accettare il patto finzionale (Eco: 2000). Per godere del piacere della storia, bisogna dunque credere che ciò che si sta leggendo sia vero. Poco importa se si parla di dragoni, principesse imprigionate nel castello o di mostri deformi, per apprezzare la fiaba bisogna dare credibilità alla storia, che, per quanto fantasiosa, dovrà rispettare gli elementi prima indicati.

Trattandosi di letteratura per l'infanzia, il lettore modello (Eco: 2000) è dunque un bambino, e anche per lui i parametri della fiaba devono essere riconoscibili.

L’Italia ha una lunga tradizione fiabesca, che trova i suoi massimi esponenti in Gianni Rodari e Italo Calvino.

Gianni Rodari ha scritto numerose storie per bambini e ragazzi, contribuendo a creare un canone di riferimento per questo genere letterario.

C'era due volte il Barone Lamberto ovvero I misteri dell'isola di San Giulio (Rodari: 1978) è senza dubbio una delle storie più note, anche per l’unicità della trama. Il decrepito e ricchissimo novantaquattrenne barone Lamberto vive in una villa nell'isola di San Giulio, in compagnia del maggiordomo Anselmo e di sei persone pagate esclusivamente per ripetere in continuazione a turno il loro nome: Delfina, Armando, il signor Giacomini, la signora Zanzi, il signor Bergamini e la signora Merlo. Questo è infatti il meccanismo che tiene in vita il barone: in questo modo l’uomo ringiovanisce ogni giorno sempre di più, nonostante le 24 malattie di cui soffre.

San Giulio viene occupata dai banditi che sequestrano il barone, chiedendo continui riscatti ai direttori delle ventiquattro banche che possiede. I banditi, senza ottenere alcuna risposta, decidono di fuggire con una gigantesca mongolfiera. Intanto il nipote del barone, Ottavio, l'unico familiare ancora in vita, studia un piano per ucciderlo per ottenere l'eredità, cercando di far ricadere la colpa sui banditi, e decide dunque di mettere un sonnifero nel pranzo delle sei persone addette alla ripetizione del nome; il barone muore ma improvvisamente durante il funerale resuscita e il suo percorso di vita sembra capovolgersi: da vecchio novantenne torna ad essere un bambino di tredici anni. Il finale è aperto, e spetta alla fantasia del giovane lettore scegliere una conclusione.

L’autore, oltre a stimolare la fantasia del lettore, inserisce nella storia il concetto di errore creativo (Rodari: 1973). Secondo Rodari, in ogni errore c’è la

possibilità di una storia, come testimonia l'esempio della scarpina di Cenerentola che invece di essere di *vaire*, cioè di pelliccia, per un errore di trascrizione, è diventata di *verre*, ossia una fantastica scarpina di vetro (ibid).

Italo Calvino, oltre ad essere lui stesso scrittore di fiabe – e non solo, tenendo presente la vastità e la eterogeneità della sua produzione letteraria - si è occupato della classificazione e della raccolta delle fiabe appartenenti alle tradizioni regionali italiane (1956). Il genere adottato da Calvino differisce da quello di Rodari, più attinente alla tradizione fiabesca, e tende più verso il fantastico e attraverso l'utilizzo di metafore fa riflettere il lettore sulla condizione dell'uomo moderno. Per quanto riguarda la produzione personale, forse la sua opera più nota appartenente al genere fiabesco è *Il visconte dimezzato* (1952), che fa parte della trilogia *I nostri antenati*, che comprende anche *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*. Il tema centrale dell'opera è il problema dell'uomo dimezzato, ossia incompleto: il protagonista, Il visconte Medardo di Terralba, è stato dimezzato secondo la linea di frattura tra bene e male. *Tutti ci sentiamo in qualche modo incompleti, tutti realizziamo una parte di noi stessi e non l'altra*, dichiarò l'autore, e questo è il senso dell'opera.

Il visconte Medardo di Terralba arriva insieme allo scudiero Curzio all'accampamento cristiano in Boemia per partecipare alla guerra contro i Turchi, ma durante la prima battaglia viene ferito e dimezzato da una palla di cannone. Al suo ritorno a casa, i sudditi si rendono conto che del visconte è tornata solo la parte malvagia. Egli compie solo azioni negative, e per questo motivo viene soprannominato *il gramo*. Dopo qualche tempo torna la parte sinistra del visconte, che si guadagna subito il nomignolo di *buono*. Dopo varie peripezie, il dottor Trelawney, personaggio chiave del racconto, riesce a riunire

le due metà ricomponendo il visconte Medardo, che felice sposa Pamela, la contadina che aveva fatto invaghire *il gramo*.

Nel 1956 l'autore decise di riscrivere in italiano le fiabe appartenenti alle tradizioni regionali italiane, creando così la raccolta denominata *Fiabe italiane*, che raccoglie 200 fiabe:

1. Giovannin senza paura
2. L'uomo verde d'alghe (Riviera ligure di ponente)
3. II bastimento a tre piani (Riviera ligure di ponente)
4. L'uomo che usciva solo di notte (Riviera ligure di ponente)
5. E sette! (Riviera ligure di ponente)
6. Corpo senza l'anima (Riviera ligure di ponente)
7. II danaro fa tutto (Genova)
8. II pastore che non cresceva mai (Entroterra genovese)
9. II naso d'argento (Langhe)
10. La barba del Conte (Bra)
11. La bambina venduta con le pere (Monferrato)
12. La biscia (Monferrato)
13. I tre castelli (Monferrato)
14. II principe che sposò una rana (Monferrato)
15. II pappagallo (Monferrato)
16. I dodici buoi (Monferrato)
17. Cric e Croc (Monferrato)
18. Il Principe canarino (Torino)
19. Re Crin (Colline del Po)

20. I biellesi, gente dura (Biellese)
21. Il vaso di maggiorana (Milano)
22. Il giocatore di biliardo (Milano)
23. Il linguaggio degli animali (Mantova)
24. Le tre casette (Mantova)
25. II contadino astrologo (Mantova)
26. II lupo e le tre ragazze (Lago di Garda)
27. II paese dove non si muore mai (Verona)
28. II devoto di San Giuseppe (Verona)
29. Le tre vecchie (Venezia)
30. II principe granchio (Venezia)
31. Muta per sette anni (Venezia)
32. II palazzo dell'Orno morto (Venezia)
33. Pomo e Scorzo (Venezia)
34. II dimezzato (Venezia)
35. II nonno che non si vede (Venezia)
36. II figlio del Re di Danimarca (Venezia)
37. II bambino nel sacco (Friuli)
38. Quaquà! Attaccati là! (Friuli)
39. La camicia dell'uomo contento (Friuli)
40. Una notte in Paradiso (Friuli)
41. Gesù e San Pietro in Friuli
42. L'anello magico (Trentino)
43. II braccio di morto (Trentino)
44. La scienza della fiacca (Trieste)

45. Bella Fronte (Istria)
46. La corona rubata (Dalmazia)
47. La figlia del Re che non era mai stufa di fichi (Roma)
48. I tre cani (Romagna)
49. Zio Lupo (Romagna)
50. Giricoccola (Bologna)
51. II gobbo Tabagnino (Bologna)
52. II Re degli animali (Bologna)
53. Le brache del Diavolo (Bologna)
54. Bene come il sale (Bologna)
55. La Regina delle Tre Montagne d'Oro (Bologna)
56. La scommessa a chi primo s'arrabbia (Bologna)
57. L'Orco con le penne (Garfagnana Estense)
58. II Drago dalle sette teste (Montale Pistoiese)
59. Bellinda e il Mostro (Montale Pistoiese)
60. II pecoraio a Corte (Montale Pistoiese)
61. La Regina Marmotta (Montale Pistoiese)
62. II figlio del mercante di Milano (Montale Pistoiese)
63. II palazzo delle scimmie (Montale Pistoiese)
64. La Resina nel forno (Montale Pistoiese)
65. L'uva salamanna (Montale Pistoiese)
66. Il palazzo incantato (Montale Pistoiese)
67. Testa di Bufala (Montale Pistoiese)
68. II figliolo del Re di Portogallo (Montale Pistoiese)
69. Fanta-Ghirò, persona bella (Montale Pistoiese)

70. Pelle di vecchia (Montale Pistoiese)

71. Oliva (Montale Pistoiese)

72. La contadina furba (Montale Pistoiese)

73. II viaggiatore torinese (Montale Pistoiese)

74. La figlia del Sole (Pisa)

75. II Drago e la cavallina fatata (Pisa)

76. II Fiorentino (Pisa)

77. I Reali sfortunati (Pisa)

78. II gobbino che picchia (Pisa)

79. Fioravante e la bella Isolina (Pisa)

80. Lo sciocco senza paura (Livorno)

81. La lattaia regina (Livorno)

82. La storia di Campriano (Lucchesìa)

83. II regalo del vento tramontano (Mugello)

84. La testa della Maga (Valdarno Superiore)

85. La ragazza mela (Firenze)

86. Prezzemolina (Firenze)

87. L'Uccel bei-verde (Firenze)

88. II Re nel paniere (Firenze)

89. L'assassino senza mano (Firenze)

90. I due gobbi (Firenze)

91. Cecino e il bue (Firenze)

92. II Re dei Pavoni (Siena)

93. II palazzo della Regina dannata (Siena)

94. Le ochine (Siena)

95. L'acqua nel cestello (Marche)
96. Quattordici (Marche)
97. Giuanni Benforte che a cinquecento diede la morte (Marche)
98. Gallo cristallo (Marche)
99. La barca che va per mare e per terra (Roma)
100. II soldato napoletano (Roma)
101. Belimele e Beisele (Roma)
102. II Re superbo (Roma)
103. Maria di Legno (Roma)
104. La pelle di pidocchio (Roma)
105. Cicco Petrillo (Roma)
106. Nerone e Berta (Roma)
107. L'amore delle tre melagrane (Bianca come il latte rossa come il sangue) (Abruzzo)
108. Giuseppe Ciufolo che se non zappava suonava lo zufolo (Abruzzo)
109. La Bella Venezia (Abruzzo)
110. II tignoso (Abruzzo)
111. II Re selvatico (Abruzzo)
112. Mandorlinfiore (Abruzzo)
113. Le tre Regine cieche (Abruzzo)
114. Gobba, zoppa e collotorto (Abruzzo)
115. Occhio-in-fronte (Abruzzo)
116. La finta nonna (Abruzzo)
117. L'arte di Franceschiello (Abruzzo)
118. Pesce lucente (Abruzzo)

119. La Borea e il Favonio (Molise)

120. II sorcio di palazzo e il sorcio d'orto (Molise)

121. Le ossa del moro (Benevento)

122. La gallina lavandaia (Irpinia)

123. Cricche, Crocche e Manico d'Uncino (Irpinia)

124. La prima spada e l'ultima scopa (Napoli)

125. Comare Volpe e Compare Lupo (Napoli)

126. I cinque scapestrati (Terra d'Otranto)

127. Ari-ari, ciuco mio, butta danari! (Terra d'Otranto)

128. La scuola della Salamanca (Terra d'Otranto)

129. La fiaba dei gatti (Terra d'Otranto)

130. Pulcino (Terra d'Otranto)

131. La madre schiava (Terra d'Otranto)

132. La sposa sirena (Taranto)

133. Le Principesse maritate al primo che passa (Basilicata)

134. Liombruno (Basilicata)

135. Cannelora (Basilicata)

136. Filo d'Oro e Filomena (Basilicata)

137. I tredici briganti (Basilicata)

138. I tre orfani (Calabria)

139. La bella addormentata ed i suoi figli (Calabria)

140. II Reuccio fatto a mano (Calabria)

141. La tacchina (Calabria)

142. Le tre raccoglitrici di cicoria (Calabria)

143. La Bella dei Sett'abiti (Calabria)

144. II Re serpente (Calabria)

145. La vedova e il brigante (Greci di Calabria)

146. II granchio dalle uova d'oro (Greci di Calabria)

147. Cola Pesce (Palermo)

148. Gràttula-Beddàttula (Palermo)

149. Sfortuna (Palermo)

150. La serpe Pippina (Palermo)

151. Caterina la Sapiente (Palermo)

152. II mercante ismaelita (Palermo)

153. La colomba ladra (Palermo)

154. Padron di ceci e fave (Palermo)

155. II Balalicchi con la rogna (Palermo)

156. La sposa che viveva di vento (Palermo)

157. Erbabianca (Palermo)

158. II Re di Spagna e il Milord inglese (Palermo)

159. Lo stivale ingioiellato (Palermo)

160. II Bracciere di mano manca (Palermo)

161. Rosmarina (Palermo)

162. Diavolozoppo (Palermo)

163. I tre racconti dei tre figli dei tre mercanti (Palermo)

164. La ragazza colomba (Palermo)

165. Gesù e San Pietro in Sicilia (Palermo)

166. L'orologio del Barbiere (Entroterra palermitano)

167. La sorella del Conte (Entroterra palermitano)

168. Mastro Francesco Siedi-e-mangia (Entroterra palermitano)

169. Le nozze d'una Regina e d'un brigante (Madonie)
170. Le sette teste d'agnello (Ficarazzi)
171. I due negozianti di mare (Provincia di Palermo)
172. Sperso per il mondo (Salaparuta)
173. Un bastimento carico di... (Salaparuta)
174. II figlio del Re nel pollaio (Salaparuta)
175. La Reginetta smorfiosa (Provincia di Trapani)
176. II Gran Narbone (Provincia di Agrigento)
177. II linguaggio degli animali e la moglie curiosa (Provincia d'Agrigento)
178. II vitellino con le corna d'oro (Provincia d'Agrigento)
179. II Capitano e il Generale (Provincia d'Agrigento)
180. La penna di hu (Provincia di Caltanissetta)
181. La vecchia dell'orto (Provincia di Caltanissetta)
182. II sorcetto con la coda che puzza (Caltanissetta)
183. Le due cugine (Provincia di Ragusa)
184. I due compari mulattieri (Provincia di Ragusa)
185. La volpe Giovannuzza (Catania)
186. II bambino che diede da mangiare al Crocifisso (Catania)
187. Massaro Verità (Catania)
188. Il Re vanesio (Acireale)
189. La Reginetta con le corna (Acireale)
190. Giufà (Sicilia)
191. Fra Ignazio (Campidano)
192. I consigli di Salomone (Campidano)

193. L'uomo che rubò ai banditi (Campidano)
194. L'erba dei leoni (Nurra)
195. II convento di monache e il convento di frati(Nurra)
196. La potenza della felce maschio (Gallura)
197. Sant'Antonio da il fuoco agli uomini (Logudoro)
198. Marzo e il pastore (Corsica)
199. Giovan Balenio (Corsica)
200. Salta nel mio sacco! (Corsica)

Come si vede da questo elenco, un elemento centrale di questi componimenti è la derivazione regionale e territoriale. Ogni regione italiana ha le proprie fiabe, che sono strettamente legate al territorio, alla storia locale o alle abitudini delle popolazioni locali che le hanno prodotte. Alcune storie hanno una forte componente fantasiosa, mentre altre poggiano decisamente sul fantastico e sul soprannaturale. In questo senso dunque sconfinano nel mito e nella leggenda.

Il genere della fiaba differisce da quello del mito, ma come si vedrà più avanti in alcuni casi, come nelle *Short Stories* di Witi Ihimaera, può verificarsi un'interessante commistione.

3.2. Italia e Nuova Zelanda: i racconti neozelandesi di Witi Ihimaera a confronto con le fiabe italiane raccontate da Italo Calvino

Il mare unisce i Paesi che separa

Alexander Pope

L'Italia e la Nuova Zelanda sono agli antipodi del mondo: la distanza tra Roma e la Nuova Zelanda è infatti di ben 18.389 chilometri ma, nonostante questo, molti sono gli elementi storico-culturali che legano i due Paesi.

Durante la Seconda Guerra Mondiale, ad esempio, molti soldati neozelandesi vennero a combattere in Italia (Bocca: 1996). A Montecassino c'è il cimitero militare che ospita molti soldati neozelandesi morti in Italia, coloro che riuscirono a tornare a casa invece portarono in patria parte delle tradizioni popolari italiane.

Di questo legame è prova il romanzo *The Matriarch* di Witi Ihimaera (cap. 2), dove sono molti i riferimenti all'Italia, alle sue storie, molte delle quali veicolate dalla cultura musicale italiana e in particolare dalla lirica. Nel romanzo, inoltre, l'autore suggerisce un'interessante corrispondenza tra il Risorgimento italiano e le *Land Wars*, combattute negli stessi anni in Nuova Zelanda (cap. 2).

Ci sono dunque significativi eventi storici che legano i due Paesi, ma anche la letteratura presenta in parte aspetti comuni.

Quando, per affinità linguistiche, culturali, storiche e di contenuti, è possibile mettere a stretto confronto due o più letterature si parla di *letteratura comparata*:

> Sin dalle sue origini sette – ottocentesche, la letteratura comparata ha individuato il proprio campo generale di interesse nella considerazione diacronica e\o sincronica di diverse tradizioni letterarie, con un progressivo specificarsi dei limiti di tale "diversità" da un più ristretto ambito "intraculturale" (le letterature europee comparate tra di loro) a uno decisamente "interculturale" (la comparazione dei sistemi letterari occidentali, medio-orientale ed estremo-orientale, e più recentemente la comparazione tra le letterature occidentali e quelle dei paesi ex colonizzati sollecitata dalle cosiddette teorie post coloniali)
>
> (Grimsci: 1997)

Quest'ultimo caso è quello che più si avvicina alla situazione della comparatistica tra la letteratura italiana e quella neozelandese. Come detto in precedenza, nonostante la grande distanza spaziale, molti sono gli elementi storico – culturali, e di conseguenza letterari, che legano i due Paesi.

La letteratura neozelandese inoltre, e in particolare quella scritta da autori māori, può essere già considerata *una letteratura comparata o composita* (Della Valle: 2010), in quanto possiede radici culturali autoctone, ma è scritta in lingua inglese. Contenuti, emozioni e tradizioni della cultura locale sono espressi nella lingua dei colonizzatori, creando il terreno fertile per interessanti accostamenti tra la

letteratura dalla quale scaturiscono i contenuti, quella māori, e quella che fornisce il mezzo per comunicarli, ossia quella inglese. Questo accade perché la tradizione māori era in origine orale, e dunque gli scrittori come Witi Ihimaera per poter sperare in una diffusione del proprio messaggio culturale non hanno potuto far altro che utilizzare l'inglese come lingua veicolare, mettendo momentaneamente da parte l'idioma natio; la lingua māori è stata poi riconosciuta come lingua ufficiale della Nuova Zelanda, a fianco dell'inglese, solo nel 1987.

La letteratura neozelandese di origine maori, come approfondito nel Cap. 2, offre molti aspetti mitologici e in certi casi fiabeschi. Alcuni episodi narrati in *The Matriarch*, ad esempio, sono spesso legati a elementi soprannaturali, basti pensare ai continui riferimenti al ragno e alla ragnatela (cap. 2) che Witi Ihimaera fa all'interno del romanzo. Ampio spazio è dato anche al racconto mitologico dell'arrivo delle sette *waka*, le canoe, che giunsero dalla mitica terra di *Hawaiki*, guidate dagli antenati fondatori della patria. Hawaiki[6] è il nome mitologico della prima terra di origine dei māori, prima del loro arrivo a *Aotearoa*, la grande nuvola bianca, ossia la Nuova Zelanda.

The Matriarch non è l'unica opera di Witi Ihimaera che si avvicina in qualche modo ai dettami della tradizione fiabesca italiana: leggendo infatti le fiabe raccolte da Italo Calvino nell'antologia *Fiabe italiane* non è difficile riscontrare elementi in comune tra di esse e i racconti che Witi Ihimaera inserisce in diverse raccolte.

La raccolta *His best stories* (Racconti neozelandesi), pubblicata nel 2003 e tradotta a cura di Marinella Rocca Longo nel 2008, comprende una selezione dei

[6] Nella mitologia māori, Hawaiki può rappresentare anche il mondo sott'acqua (Della Valle: 2010).

migliori racconti di Ihimaera nell'arco della sua carriera trentennale, con l'aggiunta di undici storie inedite:

1. A game of cards
2. The seahorse and the reef
3. The Alcyon summer
4. Tent on the home ground
5. Masques and roses
6. The boy with the camera
7. A new year's story
8. Big brother, little sister
9. Truth of the matter
10. Dustbins
11. This life is weary
12. The affectionated kidnapper
13. The washerwoman's children
14. WIWI
15. Short features
16. Who are you taking to the school dance, darling
17. A history of New Zealand through seleceted texts
18. Life as it really is
19. Beginning of the tournament
20. Falling
21. A 60 second story
22. Life and death in Calcutta
23. Going to the heights of Abraham

I racconti sono raggruppati in otto sezioni, ognuna accompagnata da una nota introduttiva dell'autore, e rappresentano la scelta più esauriente dei temi a lui più cari, e la varietà più ampia delle forme espressive e delle modalità narrative da lui consapevolmente derivate dalla tradizione letteraria occidentale e utilizzate come veicolo per la diffusione delle proprie idee.

E' stato detto che il racconto meglio si sviluppa in culture meno evolute, divenendo lo strumento preferito da quegli scrittori che non hanno un quadro culturale stabile di riferimento. Questa osservazione sembrerebbe suggerire che il racconto, come genere letterario, sia particolarmente connotato culturalmente, e che la sua concisione riveli l'assenza di altre certezze più vaste, incarnando quindi il contesto problematico delle letterature coloniali e post-coloniali (Rocca Longo: 2008). Ihimaera, all'inizio della sua carriera, segue questa tendenza generale della letteratura postcoloniale e non è un caso che anche le fiabe italiane in oggetto appartengano a un periodo storico, quello dell'unificazione d'Italia – Calvino le cataloga nel 1956, raccogliendo quelle degli ultimi cento anni - un periodo che non garantiva certezza alcuna, tantomeno quella di un canone letterario ben stabilito.

Necessaria è una premessa che distingua i due generi delle raccolte prese in considerazione. L'antologia redatta da Calvino è ascrivibile al genere fiabesco, mentre i racconti di Witi Ihimaera fanno parte della letteratura che fa riferimento ai miti e alle legende. Il termine fiaba deriva dal latino *fabula*, cioè racconto, derivato a sua volta dal verbo *fari*, ovvero parlare. Si tratta di una narrazione medio-breve, di origine popolare e di solito in prosa, che ha per protagonisti personaggi fantastici come orchi, fate, streghe, draghi, giganti, maghi, spiriti benefici e malefici. Tramandate oralmente di generazione in generazione,

le fiabe non hanno di solito un intento morale esplicito, ma hanno una finalità di intrattenimento. Tra le due categorie letterarie – fiaba e mito - si possono evidenziare varie differenze, prima fra tutte il lettore modello (Eco: 2000) a cui sono dirette: le fiabe sono infatti pensate per i bambini, mentre i miti e le leggende, data la maggiore complessità, sono destinate a lettori più adulti (convenzionalmente dai 10 anni in su).

Differente è poi lo scopo che si pongono: la fiaba è ambientata in tempi e luoghi indefiniti - comincia infatti con *c'era una volta* -, i suoi personaggi sono generalmente umani – a differenza di quelli delle favole, solitamente animali - descritti in modo approssimativo e con ruoli fissi. E' palese poi che la fiaba non racconti una storia vera, narra bensì una morale adattabile a diverse circostanze della realtà. Il mito invece è ambientato solitamente prima dell'epoca della scrittura, e non è specificato se la storia che racconta sia vera o falsa. La differenza tra mito e leggenda risiede invece nella creazione: mentre il mito viene creato e diffuso, la leggenda viene arricchita di persona in persona ogni volta viene raccontata, aumentando così l'immaginazione alla base di essa: la loro trasmissione è dunque esclusivamente orale, e in essa è difficile distinguere la differenza tra realtà e finzione (Campi: 2008).

Le fiabe raccontano il quotidiano e i problemi da affrontare, presentando situazioni non reali e stereotipate nelle quali il bambino può facilmente riconoscersi (Propp: 2000); il mito, dal greco *mythos*, presenta invece una struttura più complessa, spesso non immediatamente riconoscibile.

La differenza principale tra i due generi giace proprio nella percezione di cosa sia reale e cosa non lo sia: i miti sono infatti narrazioni i cui contenuti sono ritenuti veri dalle società che li raccontano, in essi compaiono inoltre gli dei, che

quasi sempre entrano in contatto con gli esseri umani. Attraverso i miti, l'uomo ha cercato fin dai primordi di dare una spiegazione all'origine del mondo, ed essi hanno per questo un valore sacro (Lotito: 2003). Non esiste cultura alcuna che non abbia i propri miti, così come non ne esiste una che non abbia le proprie fiabe.

Nonostante i racconti di Witi Ihimaera appartengano chiaramente alla categoria dei miti, il confine che li separa dalla fiaba è molto sottile: anche in essi sono infatti presenti personaggi con ruoli fissi – come ad esempio in *The seahorse and the reef*, in cui il padre rappresenta il tipico uomo māori contrario agli effetti della colonizzazione inglese – e situazioni quotidiane, come in *A game of card*, nel quale si racconta di una partita a carte tra le anziane signore del villaggio. Probabilmente un bambino, lettore modello designato per le fiabe e non per il mito, non coglierà a pieno i significati nascosti nei racconti, ma potrà comunque iniziare ad avvicinarsi alla realtà māori.

Questa commistione di genere rende le due raccolte ancora più simili, sia per tematiche che per ambientazione, e la affinità della produzione letteraria tra i due Paesi non passa solo attraverso i contenuti, ma anche attraverso la fonetica.

La lingua māori (o *Te Reo Maori*) è l'idioma locale degli indigeni neozelandesi, che parlano fluentemente anche il *New Zealand English* (cap. 2). Lingua ufficiale della Nuova Zelanda dopo decenni di forzato oblio a causa della colonizzazione, il māori appartiene alla famiglia delle lingue oceaniche, austronesiane o polinesiane. Nonostante la struttura sintattica sia diversa da quella italiana – in lingua māori la frase si articola in verbo, soggetto, oggetto – alcuni suoni sono molto simili sia nella vocalità che nel ritmo. Come in italiano infatti, anche in māori la maggior parte delle parole ha l'accento che cade sulla penultima sillaba

(Nguyen: 2014); si tratta dunque di due lingue definibili come piane. Questa somiglianza fa sì che ritmo e cadenza si assomiglino, creando un'ulteriore coincidenza nella lettura. Quest'ultima gioca un ruolo fondamentale nella letteratura māori, che ha una struttura essenzialmente orale.

Tornando a un possibile confronto dei contenuti, all'interno delle due raccolte molte tematiche appaiono in comune.

Prima fra tutte, quella del mare: per entrambi i Paesi il mare ha un forte significato simbolico legato alla posizione geografica e all'importanza che ha avuto nello sviluppo delle rispettive civiltà. Ovviamente la rilevanza del mare ha avuto per i due paesi percorsi e significati per certi versi opposta, anche se in esso si è sviluppa la civiltà e la cultura del popolo che vi abita.

L'Italia ha il Mar Mediterraneo: considerato la culla della civiltà europea, ha sempre rappresentato un'importante via di comunicazione facilmente navigabile. Diversi popoli si sono sviluppati sulle sponde del *Mare Nostrum* - Egizi, Fenici, Cartaginesi, Ebrei, Greci, Etruschi e Romani solo per citare i più importanti – e ancora oggi la tradizione del *bel Paese* rimane fortemente legata al mare; per gli occidentali il mare ha dunque rappresentato il luogo da dove partire per fare nuove scoperte.

Diametralmente opposta è la visione del mare – l'Oceano Pacifico – per i Maori della Nuova Zelanda, che ne hanno un profondo rispetto e lo considerano la loro fonte primaria di sostentamento, anche se, nonostante questo, per certi versi, esso si è dimostrato loro nemico: attraverso il mare sono infatti giunti i colonizzatori europei, per lo più inglesi, che ne hanno devastato patria e tradizioni. Al contempo però, dal mare derivano anche la figure più importanti della loro tradizione mitologica, come ad esempio i già citati antenati a bordo delle sette

waka, e Maui, figura mitica legata al mare. La leggenda dice che la madre Taranaka, credendo di averlo abortito, lo avvolse in una ciocca di capelli e lo gettò in mare. Lì fu tratto in salvo dalle alghe e dagli abitanti del mare che lo nutrirono e lo portarono a piena maturità, facendogli acquisire poteri sovrannaturali (Reed: 2004). Dopo aver individuato i genitori ed essersi rivelato a loro, venne accolto nella famiglia, ma ben presto rivelò una natura dispettosa di *trickster* (Radin: 1956) e iniziò a prendersi gioco dei fratelli. Un giorno, durante una battuta di pesca, dopo aver rubato l'osso della mascella alla vecchia prozia ne fece un amo fatato e riuscì a far abboccare un pesce enorme. Con i fratelli riuscì a tirarlo a galla, ed era la Nuova Zelanda. Il nome māori della Nuova Zelanda, legato a questa leggenda, è infatti *Te Ika a Maui*, ossia *il pesce di Maui* (Reed: 2004). Altra figura leggendaria legata al mare è quella delle balene. Si narra infatti che il primo capo tribù māori, Kahutia Te Rangi, abbia deciso di cambiare il suo nome in Paikea, in onore della balena che lo aiutò a salvarsi dall'attacco sferrato dal fratellastro Ruatapu. Da questa leggenda si sviluppa *The Whale Rider,* romanzo di Witi Ihimaera divenuto film nel 2002. Il passaggio intermediale (Pennacchia: 2007) da romanzo a film – il titolo italiano della pellicola è *La ragazza delle balene* – catapulta ancora di più il lettore in un mondo da favola, in un tempo poco definibile, a metà strada tra la nascita dell'era moderna e un passato mitico (Rocca Longo: 2008). Cosi come accade per i racconti dello stesso autore, anche questo romanzo varca spesso i confini del genere fiabesco.

La storia è ambientata in un piccolo villaggio, Whangara, località in cui, secondo la leggenda prima citata, il primo antenato dei Māori, Kahutia Te Rangi arrivò, cavalcando il dorso di una balena. Paikea, che porta il nome dell'importante

antenato, unica nipote del capo tribù Koro Apirana, non è accettata dal nonno, in quanto non può portare avanti la linea di discendenza maschile della famiglia. Una sera le balene, attirate dal canto della ragazza rivolto dagli antenati per riportare l'equilibrio nel villaggio, si arenano sulla spiaggia e a nulla valgono gli sforzi degli abitanti per riportarle in acqua. Solo Paikea, cavalcando la balena principale come il primo capo della tribù, riuscirà a risolvere la situazione.

A due visioni del mare così differenti corrispondono due divinità altrettanto lontane tra di loro, ossia Poseidone, dio del mare nella mitologia greca, e ripreso da quella romana, e Tangaroa, dio del mare nella cultura māori. Secondo la mitologia greca, quando Zeus spodestò il padre, decise di dividersi il dominio del mondo con i fratelli: a Ade toccò il dominio sotterraneo, a Zeus quello dei cieli e a Poseidone toccò il dominio dei mari. Come signore di tutte le acque, Poseidone stabilì la propria reggia negli abissi, e lì viveva accerchiato dalle ninfe oceaniche, le Nereidi, dai tritoni e dagli ippocampi. Quando emergeva dal mare lo faceva armato di tridente, con un carro trainato da cavalli bianchi e con una scorta di delfini e tritoni. Il simbolo di Poseidone era il tridente, costruito dai Ciclopi, che con un solo colpo faceva scatenare maremoti e terremoti (Carassiti: 2001). Poseidone viene descritto come molto cupo e litigioso; bastava infatti poco per far scatenare disastri lunghe le coste. Si tratta dunque di un dio iroso, il contrario di Tangaroa, uno degli dei più importanti della mitologia māori (Rocca Longo: 1974). Figlio di Ranginui e Papatuanuku, Cielo e Terra, si unì ai suoi fratelli nel tentare di dividere i genitori, affinché la luce potesse entrare tra di loro. La mitologia māori racconta infatti che al principio di tutto regnavano le tenebre perché Rangi, la terra, era saldamente abbracciato a Papa, il cielo; i figli decisero di separarli, ma non ci riuscirono fino a quando Tane, il dio degli alberi,

sollevò il Cielo sopra la Terra: in questo modo la luce poté entrare ad illuminare le creature viventi che fino a quel momento erano rimaste schiacciate nell'abbraccio dei genitori ancestrali. Minacciato da suo fratello Tawhirimatea, dio dei venti e della tempesta, Tangaroa fu costretto a nascondersi nel mare. Come si vede, in entrambe le mitologie la struttura di base è a struttura familiare, fondata dunque su esseri divini legati da un rapporto di sangue, nella quale ad ogni fratello è assegnato il governo dei fenomeni naturali, così come vengono percepiti dai popoli che le hanno create.

Tra le *Fiabe Italiane*, quella che ha come protagonista il mare è *Cola Pesce*, appartenente alla tradizione siciliana. Il racconto parla di un ragazzo di nome Cola, che trascorre in acqua tutto il giorno, causando grande preoccupazione alla madre, la quale un giorno, senza rendersene conto, lancia una maledizione sul figlio:

> Un giorno, la fece gridare tanto che la poveretta, quando non ne poté più di gridare, gli mandò una maledizione: - Cola! Che tu possa diventare un pesce! Si vede che quel giorno le porte del Cielo erano aperte, e la maledizione della madre andò a segno: in un momento, Cola diventò mezzo uomo mezzo pesce, con le dita palmate come un'anatra e la coda palmata. In terra Cola non ci tornò più e la madre se ne disperò tanto che poco tempo dopo morì.

La presenza di questo uomo-pesce arriva fino all'orecchio del Re di Messina, che inizia a dargli compiti sempre più difficili e rischiosi, come ad esempio

misurare la profondità del mare. Spaventato dai rischi che potrebbe correre, Cola decide di non tuffarsi più in mare, ma il re, per convincerlo, butta la sua corona giù nelle profonde acque del Mar di Sicilia:

> Il re si levò la corona dal capo (…) e la gettò in mare. – Và a prenderla, Cola! (…) Se voi così volete, Maestà, - disse Cola, - scenderò. Ma il cuore mi dice che non tornerò più. Datemi una manciata di lenticchie. Se scampo, tornerò su io; ma se vedete venire a galla le lenticchie, è segno che io non torno più. Gli diedero le lenticchie, e Cola scese in mare. Aspetta, aspetta; dopo tanto aspettare, vennero a galla le lenticchie. Cola Pesce s'aspetta ancora che torni.

Nelle S*hort Stories* di Witi Ihimaera, il mare è assoluto protagonista in *The Seahorse and the Reef*. L'autore sceglie il mare come sfondo anche per altri sui due romanzi, ossia *The Whale Rider* (1987) e *The Trowenna sea* (2009).

In questo racconto si parla di un gruppo familiare che la domenica si reca abitualmente a pescare alla scogliera, ed è la perfetta sintesi del viscerale *aroha*, l'amore, che i māori provano per la natura e dell'assoluto disinteresse che hanno invece i *pakeha* nei confronti di essa.

In questo passaggio, il papà insegna ai bambini come comportarsi nei confronti del mare:

> Kids, you must take from the sea only the kai you need and only the amount you need to please your bellies. If

> you take more, then it is waste. There is no need to waste the food of the sea. Best to leave it there for when you need it next time. The sea is good to us, it gives us kai moana to eat. It is a food basket. As long as we respect it, it will continue to feed us. If, in your search for shellfish, you lift a stone from its lap, return the stone to where it was. Try not break pieces of the reef for it is the home of many kai moana. And do not leave litter behind you when you leave the sea.

Il padre cerca dunque di insegnare ai bambini che il cibo che il mare offre non va sprecato, e che bisogna pescare solo la quantità necessaria a sfamarsi. Il padre si raccomanda inoltre di non spostare nulla, neanche una pietra, per non rompere il delicato ecosistema. I bambini notano poi un cavalluccio marino, e chiedono al padre il permesso di portarlo a casa. Il padre non acconsente, facendo riflettere i figli sull'importanza del rispetto nei confronti della natura. Purtroppo nel corso della storia la situazione cambia, e a causa dello sfruttamento da parte dei colonizzatori, il mare è divenuto troppo inquinato per potervi pescare:

> Then someone pointed to a sign. 'It must have been put up last night', a man told Dad. Dad elbowed his way through the crowd to read it. 'Dad, what does it say?' I asked. His fists were clenched and his eyes were angry. He said one word, explosive and shattering the silence, disturbing the gulls to scream and clatter about us. "Rongo", Mum reproved him. "First the land and now our food", dad said

> to her. “What does it say?” I asked again. His fists unclenched and his eyed became sad. “It says that it is dangerous to take seafood from the reef, son”. ‘Why, Dad?” “The sea is polluted, son. If we eat the seafood, we may get sick”.

La storia ha dunque un epilogo drammatico, come accade in *Cola Pesce*, a causa dei devastanti effetti della colonizzazione sul territorio neozelandese.
Tornando al racconto, il padre infatti afferma:

> Sea, we’ve been unkind to you. We have poisoned the land and now we feed our poison into your waters. We have lost our aroha for you and our respect for your life. Forgive us, friend.

Un’altra tematica in comune tra le *Fiabe italiane* e le *Short Stories* è il conflitto domestico. Witi Ihimaera parla spesso dei rapporti violenti all’interno delle famiglie māori – vi fa riferimento anche in *The Matriarch*, raccontando le violenze che la madre Tiana esercitava sul giovane protagonista (cap. 2); anche Alan Duff, altro noto scrittore neozelandese, parla dei difficili rapporti familiari nella sua opera *Once we were warrriors* (1990), in cui si hanno come protagonisti una madre che cerca di difendere i figli da un marito ubriacone e uno zio che violenta una nipote.
Anche la tradizione letteraria italiana riporta vari esempi in merito.
Nella fiaba *La penna di hu*, ad esempio, viene raccontata la storia di due fratelli maggiori che decidono di uccidere il minore. I tre infatti erano figli di un re,

divenuto improvvisamente cieco, che ha come unica speranza di tornare a vedere quella di sperimentare i poteri magici di una penna di *hu*, ossia di un pavone:

> Figli miei, mi volete bene?
>
> Come alla stessa nostra vita, padre (…)
>
> Allora dovete procurarmi una penna di hu perché io abbia la vista. Chi di voi me la porterà, avrà il mio regno.

Avidi di potere, i due figli maggiori partono alla ricerca di questa penna magica, mal sopportando la presenza del fratello minore. Proprio quest'ultimo riesce a rinvenire l'oggetto magico, e i fratelli, per invidia, non esitano a ucciderlo e a mentire al padre sull'accaduto. Nel punto in cui il piccolo vien seppellito nasce presto una bella canna che, raccolta da un pecoraio, non esita a cantare la verità dei fatti:

> O pecoraio che in man mi tenete,
>
> Sonate piano che il cor m'affliggete.
>
> M'hanno ammazzato per la penna di hu,
>
> Traditore il fratello mio fu.

Questa verità giunge fino all'orecchio del re, che decide di far bruciare i suoi due figli assassini sulla piazza.

Una storia analoga di fratricidio e violenza è presente in *A 60 second story*. In questo racconto, il più breve della raccolta, si parla di un conflitto atavico tra due gemelli che ha generato morte e distruzione nel regno per secoli:

> They were twin brothers. They had been at war with each other all their lives. It was incredible that brothers from the same womb should be so different. That one would hate the other so much, would want power so much, as to cause war between them. The war had consumed a thousand years. By the end of it, the landscape had been totally destroyed, the population decimated.

Alla fine della battaglia, un fratello riesce a prevalere sull'altro, e offre allo sconfitto, in cambio della sua completa resa, una possibilità di salvezza.

Il fratello però non accetta tale condizione, e la battaglia è dunque destinata a continuare in eterno:

> "I would rather rule in Hell," he said, "than serve you in Heaven."
>
> The sky shrilled and crackled as he departed.

Chiaro è il riferimento intertestuale al *Paradise Lost* di John Milton – *better to reign in Hell than serve in Heaven* -, e questa è un'ulteriore testimonianza di come la cultura inglese abbia influenzato il background culturale neozelandese

e di come la letteratura māori sia di per sé il risultato della comparazione tra due mondi lontani.

In entrambi i racconti il conflitto familiare è presentato in forma mitologica: esso infatti non è descritto in termini riconducibili alla vita quotidiana, bensì è rappresentato mediante immagini e personaggi legati alla mitologia.

Il difficile rapporto tra fratelli è presente anche nella già citata leggenda di Maui: i fratelli infatti non erano d'accordo che quest'ultimo prendesse parte alla battute di pesca insieme a loro, in quanto intimoriti dai suoi poteri magici (Reed: 2004).

La tradizione letteraria dei due Paesi sembra dunque presentare aspetti in comune, generati da un passato che in un certo senso presenta aspetti similari. Al di là del parallelismo tra le *Land Wars* e il Risorgimento, lungamente sostenuto da Witi Ihimaera in *The Matrarch* (cap. 2), anche l'organizzazione familiare sembra mostrare aspetti in comune. La società neozelandese, di stampo matriarcale, ricorda molto le famiglie italiane del secondo dopo guerra, nella quali si viveva in compagnia di molti familiari non strettamente legati al nucleo – nonni, zii, cugini etc. - e si tramandavano di generazione in generazione storie, aneddoti e tradizioni legati al Paese d'origine. Anche la cultura neozelandese è di stampo orale, e l'introduzione della scrittura fu una conseguenza della colonizzazione inglese.
Per i māori infatti, il sapere – *tapu* in lingua māori - era qualcosa da custodire gelosamente – solo alcuni capi potevano detenerlo – e non certo qualcosa da diffondere deliberatamente. Le *marae*, letteralmente *luoghi puliti, liberi da alberi*, erano gli spazi destinati alla diffusione del sapere, d'un tratto disponibile a tutti mediante la diffusione scritta.

Silence was the inevitabile reaction by Māori to colonization (Della Valle: 2010) per questo motivo per anni la loro cultura scomparve, e solo dal 1970 in poi si è potuto assistere al loro riscatto.

L'aspetto che sicuramente è stato più rivalutato negli ultimi decenni è stato quello mitologico: molti romanzi e racconti ripercorrono le antiche leggende alla base della tradizione neozelandese. Witi Ihimaera, attraverso le sue opere, ha cercato di far conoscere al resto del mondo la mitologia māori, e questa operazione è perfettamente riuscita con *The Whale Rider*, senza dubbio la sua opera più intrisa di elementi mitologici.

Il passaggio da romanzo a film ha consentito a un ancora maggior numero di persone di entrare a contatto con questa realtà, per anni celata sotto il disastro della colonizzazione.

CAPITOLO 4

Doppiaggio e Trasmedialità: The Whale Rader

Paikea:

My name is Paikea Apirana, and I come from a long line of chiefs stretching all the way back to the whale rider. I'm not a prophet, but I know that our people will keep going forward, all together, with all of our strength.

Paikea:

Why doesn't he want me?

Porourangi:

He's just looking for something that doesn't exist anymore.

Paikea:

A new leader? They exist.

Paikea:

And he came on the back of a whale. A man to lead a new people. Our ancestor, Paikea. But now we were waiting for the firstborn of the new generation, for the descendant of the whale rider.

From *The Whale Rider*

(2002)

4.1. Excursus storico sul doppiaggio

Il doppiaggio in Italia nasce ufficialmente nei primi anni trenta a Roma, la città che continua a detenere il primato nella realizzazione di edizioni italiane di opere cinematografiche e televisive.

Nel 1927, con l'avvento del sonoro, il mercato del cinema americano subì un brusco calo. I cinematografi europei non erano infatti attrezzati per proiettare pellicole sonore, in più alcuni regimi erano restii alla proiezione di film che non fossero in lingua locale (Thompson: 2014). In questo periodo, in Italia, i film sonori di importazione venivano privati dell'audio, in seguito venivano poi aggiunte delle didascalie intervallate alle immagini; in questo modo si trasformavano nuovamente in film muti, ma la durata degli stessi era quasi raddoppiata. Data la mole di lavoro richiesta per questa pratica, aggiunta alla snaturalizzazione che essa apportava all'opera, fu necessario cercare una soluzione alternativa. Il primo esperimento di post-sincronizzazione in lingua italiana fu eseguito nel 1929 negli studi californiani della Fox, durante il quale il montatore Louis Loeffer e l'attore italoamericano Augusto Galli doppiarono una scena del film *Maritati ad Hollywood* (1929). Nacque così il doppiaggio (Paolinelli: 2005). Il risultato fu deludente, ma fu l'inizio di un'importante rivoluzione.

Le maggiori case di produzione iniziarono dunque ad assumere attori italoamericani o italiani emigrati negli Stati Uniti al fine di doppiare i film da proiettare in Italia. Il primo film ad essere doppiato interamente in lingua italiana è *Carcere* (1930), diretto da George W. Hill e prodotto dalla *Metro Goldwyn Mayer*; anche qui il risultato fu in parte deludente, data una recitazione con forti accenti americani, ma un ulteriore passo in avanti era stato compiuto.

Tuttavia, fino alla fine del 1930, l'arrivo dei film sonori in Italia fu soggetto a restrizioni, sia dal punto di vista tecnico, a causa delle sale non attrezzate, sia da quello politico, a causa dei provvedimenti del regime fascista che poco tollerava le pellicole straniere. Dopo il 1930, lo Stato permise di proiettare film stranieri ma solo con la sovrapposizione dei dialoghi italiani o con l'immissione di sfondi neri e didascalie, come quelle dei film muti.

Nel 1931 la *Metro-Goldwyn-Mayer*, con la direzione di Carlo Boeuf intensificò la pratica del doppiaggio, che ebbe finalmente il successo meritato, anche dovuto al fatto che una parte consistente della popolazione italiana era all'epoca analfabeta e non poteva quindi seguire i film sottotitolati.

Nel frattempo la *Fox*, che oltre l'esperimento di due anni prima non aveva più doppiato i propri film, visto il successo della Metro, ingaggiò Alberto Valentino, il fratello del divo Rodolfo, come dialoghista, l'attore caratterista Frank Puglia come direttore di doppiaggio, e Franco Corsaro come primo doppiatore. Il primo film ad essere doppiato dalla Fox fu *Tu che mi accusi* (1930) di Victor Fleming, con i doppiatori Franco Corsaro, Luisa Caselotti, Agostino Borgato e Guido Trento.

La *Paramount*, che nel frattempo aveva assistito da spettatrice alla nascita del nuovo metodo, decise anch'essa di adoperare questa pratica, creando però uno stabilimento centrale a Joinville-le-Pont, in Francia, dove mandare gli attori di ogni Paese europeo a doppiare le edizioni europee dei propri film. Il primo film ad essere doppiato in questi studi è *Il dottor Jekyll* (1931) di Rouben Mamoulian, con Fredric March, doppiato da Olinto Cristina.

Nel 1932 però, un regio decreto-legge disponeva che un film straniero doppiato all'esterno del Regno d'Italia non potesse essere proiettato nelle sale italiane:

Legge 5 ottobre 1933, articolo 1 "E' vietata la proiezione nelle sale del Regno delle 7 pellicole cinematografiche sonore non nazionali ad intreccio di metraggio non inferiore a 100 metri il cui adattamento supplementare in lingua italiana (doppiaggio o postsincronizzazione) sia stato eseguito all'estero.

In Italia, il monopolio di produzione e distribuzione cinematografica era dominato dalla *Cines-Pittaluga*, con a capo Emilio Cecchi e direttore Mario Almirante, che nell'estate del 1932 aprì a Roma il primo stabilimento di doppiaggio italiano; il primo film ad essere doppiato è *A me la libertà!* (1931) di René Clair.

Da questo momento in poi, il doppiaggio fu adottato da tutta l'industria cinematografica, anche perché favorita dal Piano Marshall (Fauri: 2010), che mirava a una colonizzazione culturale dei Paesi usciti sconfitti dal conflitto mondiale, anche attraverso lo stanziamento per l'Italia di 800 milioni di dollari per l'acquisto di film americani, con una quota destinata al doppiaggio degli stessi film.

L'Italia è una delle nazioni che più utilizza la pratica del doppiaggio, e vanta grandi artisti in questo settore.

Le principali città in cui si realizza il doppiaggio sono Roma, dove si doppia dal 1932, e Milano, che ha dato inizio a una propria tradizione di doppiatori negli anni settanta.

Gli anni trenta mostrano come maggiori interpreti attori teatrali o di prosa radiofonica, come Mario Ferrari, Romano Calò, Romolo Costa, Corrado Racca, Oreste Bilancia, Gino Cervi, Paolo Stoppa, Mario Besesti, Olinto Cristina, Augusto Marcacci, Giulio Panicali, Aleardo Ward, Sandro Ruffini, Augusto Galli e sua moglie Rosina, Francesca Braggiotti, Tina Lattanzi, Lydia Simoneschi, Andreina Pagnani, Rina Morelli, Giovanna Scotto, Marcella Rovena, Dina Perbellini, una giovane Anna Magnani e la bambina prodigio Miranda Bonansea, doppiatrice italiana ufficiale di Shirley Temple. Dal 1935 in poi il doppiaggio sperimentò notevoli miglioramenti, al punto da ridoppiare film già doppiati pochi anni prima. Da qui iniziò a costituirsi un blocco di doppiatori specializzati nel ramo doppiaggio, tra cui Stoppa, Besesti, Cristina, Marcacci, Panicali, Ruffini, Lattanzi, Simoneschi, Pagnani, Morelli e Scotto, e subentrarono in modo costante altri nomi quali Emilio Cigoli, Lauro Gazzolo, Gualtiero De Angelis, Carlo Romano, Renata Marini e la giovane Rosetta Calavetta.

Alcuni doppiatori che hanno iniziarono la loro attività negli anni ’70 sono ancora noti al grande pubblico, come Oreste Lionello, Nando Gazzolo, Massimo Turci, Elio Pandolfi, Cesare Barbetti, Ferruccio Amendola, Glauco Onorato, Sergio Tedesco, Renato Mori, Corrado Gaipa, Roberto Bertea, Giorgio Piazza, Fiorella Betti, Rita Savagnone, Melina Martello, Micaela Giustiniani, Vittoria Febbi, Sonia Scotti, Angiolina Quinterno e Maria Pia Di Meo.

Oggi si parla di *quinta generazione di doppiatori*, tra cui Francesco Vairano (anche direttore di doppiaggio), Pino Insegno, Luca Ward, Fabio Boccanera, Emanuela e Alessandro Rossi.

Attualmente, una delle compagnie più attive nell'industria del doppiaggio è *Ince Comunica*.

Ince nasce nel 2002 a Roma dall'incontro tra due mondi, quello dello Spettacolo e quello della Comunicazione.

La compagnia muove i primi passi attraverso l'ideazione e l'organizzazione di grandi eventi, tra cui il *Gran Premio del Doppiaggio*:

> *Il Gran Premio Internazionale del Doppiaggio rappresenta il premio più ambito e riconosciuto nel panorama del Doppiaggio italiano.*
>
> *L'iniziativa nasce dalla volontà precipua di dare visibilità e riconoscibilità ad un'Arte per la quale l'Italia è nota in tutto il mondo, valorizzandone l'importanza sia a livello culturale che linguistico.*
>
> *Coerentemente con questo intento, questa VI^{a} edizione si è contraddistinta per un intenso lavoro teso a legittimare questo ruolo a livello istituzionale attraverso un dialogo costante con le università e i licei, oltre che con le principali associazioni del settore.*
>
> *A riprova e riconoscimento dell'impegno profuso da Ince Media nella promozione della nascita di una cultura del doppiaggio, l'importante partecipazione del Ministro Stefania Giannini come testimonial di un percorso volto a riconoscere il giusto*

valore culturale a questa straordinaria ed unica tradizione italiana.

Oltre al Ministro e alle principali cariche istituzionali legate al mondo della cultura e dello spettacolo, l'evento ha visto coinvolti il gotha del doppiaggio italiano e le maggiori case di distribuzione italiane ed internazionali. Tra le celebrity: un applauditissimo Premio alla Carriera Giancarlo Giannini insieme a Vittoria Febbi, Sergio Graziani, Maria Pia di Meo (voce di Meryl Streep), Francesco Pezzulli (voce di Leonardo di Caprio), Angelo Maggi (voce di Tom Hanks), Pupi Avati, Enrico Lo Verso, Giorgio Tirabassi, Alessandro Greco.

Alla passerella ad alto tasso di VIP si è inoltre affiancato un ampio pubblico di appassionati e giovanissimi ai quali si è voluto quest'anno dare la possibilità di partecipare per dare seguito al lavoro di sensibilizzazione e promozione culturale condotta presso università e licei.

Lo scopo di Ince Media S.r.l. è infatti di rafforzare i risultati ottenuti in termini di valorizzazione dell'arte del doppiaggio, non solo agli occhi dei professionisti, ma soprattutto del grande pubblico.

LE DATE DEL GRAN PREMIO

12 NOVEMBRE: Seminario "La Traduzione nel doppiaggio cinematografico PRINCIPI E ANOMALIE". Università degli Studi di Roma Tre, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere;

25 NOVEMBRE: Seminario "La Mediazione culturale e linguistica nella traduzione del piccolo e grande schermo", Università degli Studi La Sapienza di Roma, Facoltà di Scienze Politiche, Comunicazione e Sociologia;

3 DICEMBRE: Serata di Premiazione presso L'Auditorium del Massimo a Roma.

OBIETTIVI

- premiare ogni anno la professione e i migliori professionisti del doppiaggio
- Visibilità al doppiaggio come disciplina artistica a tutti gli effetti
- Creazione di uno specifico ruolo culturale in Italia, per allargare e diffondere la distribuzione delle opere
- Riconoscimento culturale, linguistico, professionale
- Riconoscimenti istituzionali locali e centrali
- Promozione della professione tra quelle artistiche e dello spettacolo
- Costituzione di un osservatorio per la memoria storica della professione

Per raggiungere gli obiettivi primari, sono stati coinvolti:

- media
- mondo accademico e della cultura

- mondo del cinema
- giovani/studenti
- social media rivolti ai giovani
- addetti ai lavori (doppiatori, case di distribuzione)
- grande pubblico[7]

Da questo stralcio di comunicato stampa si evince la crescente importanza di un settore da sempre osteggiato, ma in costante crescita e di sempre maggiore impatto sulle nuove generazioni.

E' importante notare come, nel presentare agli studenti questo importante *medium* per la diffusione della cultura, gli Atenei romani, e in particolar modo *l'Università degli Studi Roma Tre*, siano in prima linea nella valorizzazione del doppiaggio. In particolare, la Professoressa Rocca Longo è attiva in questo settore da oltre quindici anni, favorendo negli studenti universitaria la consapevolezza di quanto sia importante la traduzione nell'ambito del doppiaggio, al fine di ottenere un prodotto valido e il più possibile vicino all'originale.

Un esempio di ottima riuscita e di stretta aderenza all'originale è il doppiaggio di *The Whale Rider* (2002), tradotto in italiano come *La ragazza delle balene*. (2003).

[7] Il comunicato stampa è stato gentilmente fornito da *Anci Comunica*.

4.2. Analisi e doppiaggio di The Whale Rader

SCHEDA DEL FILM:

LA RAGAZZA DELLE BALENE

Whale Rider

di Niki Caro, Nuova Zelanda / Germania, 2002.

Soggetto: dal romanzo di Witi Ihimaera

Sceneggiatura: Niki Caro

Fotografia:Leon Narbey

Montaggio: David Coulson

Musica: Lisa Gerrard

Scenografia: Grant Narbey

Costumi: Kirsty Cameron

Interpreti: Keisha Castle-Hughes (Paikea "Pai" Apirana), Rawiri Paratene (Koro), Vicky Naughton (Nanny Flowers Apirana), Cliff Curtis (Porourangi Apirana), Mana Taumaunu (Hemi), Rachel House (Shilo), Taungaroa Emile (Willie), Tammy Davis (Dog), Mabel Wharekawa (Maka), Rawinia Clarke (Miro), Tahei Simpson (Miss Parata)

Produzione: Tim Sanders, John Barnett, Frank Hubner per South Pacific Pictures, Apollo Media, Pandora Filmproduktion

Distribuzione: Bim, Durata: 101'

Più di 1000 anni fa esisteva sulla terra un eroe che si chiamava Paikea, *colui che viaggia sul dorso della balena*, e ancora oggi, in un piccolo villaggio della costa della Nuova Zelanda, i Maori affermano di discendere proprio da Paikea che, come narra la leggenda, raggiunse l'isola sul dorso di un cetaceo dopo che la sua canoa era affondata.

Questo è l'incipit del film di Niki Caro, che prende spunto dal capolavoro di Witi Ihimaera, ma gli eventi narrati porteranno lettori e spettatori in una direzione inaspettata.

Da allora, il figlio maschio che nasce dalla nobile stirpe di Paikea diventa il predestinato e deve condurre la sua gente lontano dai pericoli. L'ultimo erede, Parourangi, diventa padre di due gemelli – un maschio e una femmina. Purtroppo, però, il maschio muore con la madre durante il parto e sopravvive solo la bambina, alla quale il padre dà il nome profetico di Pai, come l'eroe mitologico.

Parourangi, per il dolore causato dalla morte della moglie e del figlio, si rifugia all'estero, in Europa, dove diventa un famoso scultore che riproduce l'arte e i miti del suo popolo, sfuggendo così al suo destino di predestinato. Pai, invece, non vuole raggiungere il padre in Germania ma resta legata al suo mondo e alle tradizioni Maori, sotto la custodia del nonno Koro. La ragazzina trascorre la sua infanzia a scusarsi di essere sopravvissuta, anche perché il nonno è convinto che una femmina – che egli considera un errore degli Dei – non sia in grado di riportare i Maori all'antica gloria, e per questo respinge con durezza tutti i suoi tentativi di apprendere le tradizioni affinché sia lei la predestinata a portare

avanti le tradizioni del suo popolo. Il vecchio Koro avrebbe voluto che il figlio Parourangi prendesse il suo posto a capo della tribù ma, dal momento che questo non è possibile, si mette alla ricerca di un erede fra tutti i bambini maschi, scelti tra i primogeniti. L'anziano inizia ad educare le giovani leve ai canti antichi, alle tradizioni tribali, alla guerra con il *taiaha*, il bastone da combattimento. Ma quando Pai compie 11 anni, sente di doversi confrontare con la tradizione millenaria per dimostrare a suo nonno, a tutta la comunità e soprattutto a se stessa, di avere le doti da leader.

La piccola Pai dimostra subito di avere intraprendenza e forza di volontà, seguendo di nascosto le lezioni impartite ai giovani dal vecchio capo, che la considera addirittura la causa delle sventure del suo popolo. Ma, dopo molto dolore e continue umiliazioni, con dolcezza, coraggio e caparbietà, la ragazzina riesce ad assumere il ruolo che il nonno aveva assegnato al fratello: come nella leggenda, saranno le balene a indicare alla popolazione l'animo più nobile, quello capace di salvarle dalle secche in cui si sono arenate. Le balene aiuteranno Pai a conquistare il rispetto del nonno e questi, alla fine, capirà che anche i costumi più radicati possono cambiare e che il predestinato può essere una giovane donna che porta in sé la fierezza di un intero popolo.

Si apre su ampie vedute di mare aperto, l'opera prima di Niki Caro dove, su una lunga spiaggia desolata, si ripete una leggenda antica. L'incipit del racconto è familiare, quasi realistico: la suggestione del paesaggio – tramonti dorati e orizzonti blu, cielo aperto e terra ovunque – si confonde con le tradizioni māori, ma poi, con lo svolgersi della narrazione, l'atmosfera diventa quasi da fiaba. L'attitudine fiabesca è familiare a Witi Ihimaera, che ha spesso riportato questa atmosfera nelle sue opere.

Ne *La ragazza delle balene*, una pellicola senza grossi nomi e budget imponenti- molte comparse, infatti, sono persone del posto - si parla dell'isolamento di un popolo che ha voglia di riscatto. Viene raccontato, con un taglio epico e una valenza antropologica, lo strettissimo e ancora attuale legame dei māori con il mito, con i valori millenari, con la natura e gli animali. Si può affermare che questa pellicola sia, in parte, una testimonianza culturale: un film che presenta un buon equilibrio tra fascino esotico e vicende narrate, tra le impressionanti scenografie naturali e l'immersione in una cultura altra, possibile attraverso i giovani attori che recitano nella loro lingua – e per questo non tradotti nelle parti in māori-, l'importanza degli usi e costumi, la preghiera e le danze, simbolo di un popolo a lungo schiacciato dalla colonizzazione inglese. Pai, dolce e introversa, ma dal carattere ferreo, si esercita nella lotta, così come nei canti tribali, determinata a resuscitare lo spirito degli antenati e a ridare dignità alla propria gente, a diventarne la leader morale anche se è una femmina. Il film, dunque, offre anche una riflessione sulla condizione femminile nelle società fondate sulla discendenza maschile o maschiliste in generale: Pai, simbolo delle donne che non si arrendono, non si sottrae alle regole, bensì le sfida fino a sconfiggerle.

Lotta generazionale, dunque, e lotta ambientale sono altre riflessioni affrontate da questa favola moderna: un modo di vita quasi ancestrale e l'orgoglio per la cultura di appartenenza a lungo negato da una colonizzazione violentissima.

Il film è stato doppiato in italiano nel 2003 con la produzione di Rai Cinema, e la realizzazione dei dialoghi, fortemente intrisi di storia e cultura neozelandese, non è stata facile. I sottotitoli sono stati curati dalla società Laser S. Film Srl di Roma.

Questo è lo script originale:

In the old days, the land felt a great emptiness.
It was waiting,
waiting to be filled up.
Waiting for someone to love it.
Waiting for a leader
and he came on the back
of a whale.
A man to lead a new people.
Our ancestor, **Paikea**.
But now we were waiting
for the firstborn of the new generation.
for the descendant
of the whale rider.
For the boy who would be chief.
Paikea.
Paikea.
There was no gladness
when I was born.
My twin brother died
and took our mother with him.
Rawiri.
Everyone was waiting
for the firstborn boy to lead us.
But he died.
And i didn't.
Where is the boy?
Son.
What's done is done. Come home.
Come home.
Start again.
You mean just pretend
it didn't happen.
That's not what i'm saying.
You didn't even look at her, dad!
She died.
Son.
no, no, no!
No. No, all you want
is your boy.
It's all right.
That's all you want. Isn't it?

You can start again.
Hey, i've got a child.
Her name's Paikea.
What?
You heard me.
No. Not that name.
It's Paikea.
No!
Porourangi.
Porourangi.
Porourangi!
Take her away.
I told you to take her away.
No. You acknowledge
your granddaughter.
She likes you.
He'll have another child.
He just lost a child and a wife.
Isn't that enough?
You give that boy some time.
You hear me?
He'll be back
when he's ready.
Stupid old **paka**.
You say the word,
and I'll get a divorce, bub.
Just say the word.
What'd he say to her?
Same old story.
Not good enough
for him, is she?
He start that early
with me?
You're a man.
You can handle it.
Here. Better get used to it.
This one's gonna need someone
to look out for her.
Yeah. All right.
My **Koro** wished
in his heart that i'd never been born.
but he changed his mind.
Hey! You old **paka**!
Quick!

They were quick.
Must have let them off early or something.
You've been smoking.
Says you.
Maori women have got
to stop smoking.
We've got to protect
our childbearing properties.
You coming
to the concert?
Might.
Bet she's got her best gears
all laid out on the bed.
My dad's coming.
Nay? Better get my flash dress out then.
How long's he staying this time?
Five minutes?
Longer than that.
That's good, 'cause i blinked
and missed him last time.
What time's the concert, bub?
and don't be late.
Gee, she's bossy,
that one.
And you'd have to be smoking in a pretty funny
place to wreck your childbearing properties.
If you ask me the name of this house,
I will tell you.
It is whitireia.
And the carved figurehead at the top?
It is Paikea. It is Paikea.
No good to you, you reckon?
Shh!
What are they feeding you?
You look different.
Hmm. You do too. Must be growing up.
Am not.
Sorry i was late.
It doesn't matter. It was stink anyway.
Oh.
Gotta look my best for your brother.
Hey, bro.
Rawiri?
Good to see you, man.

Yeah, put on a bit of weight
since I saw you last time.
Yeah.
Hey, this is
my new lady.
Kia ora.
Kia ora.
many of my sons
you need, girl?
Give us a hand with the food.
Make yourself useful.
You too, Pai.
Come on, mate.
Let these important guys have their talk, eh?
Take your time.
They've been
waiting for you.
Been a while
this time, son.
Been away.
Didn't you get any of my postcards?
Your mother put something on the fridge.
I don't know what it was. A bridge or something.
France, probably.
I've been spending
a bit of time in Germany too.
Like you there, do they?
Some of them do.
So, you've been busy, then?
Yeah. Yeah, it's been good.
You know, i got a gallery interested.
Had some good shows.
How about you?
We've been all right.
It's good to see you, dad.
It was my father's waka.
but after i was born he didn't
want to carve it anymore.
He went away.
Everybody did.
Sorry, mum.
You've come a long way.
I think you can have a sleep in.
Isn't he having any breakfast?

Septic tank's blocked down at the **marae**.
Can't somebody else do it?
Eat your breakfast. You're too skinny.
Can't hardly see your bum in those pants.
Thanks, ma.
Thanks, ma.
Your timing's spooky, boy.
Nerd!
Putt-putt-putt!
Ah! What was that for?
For the concert last night.
You have more respect next time.
That teacher of yours got herself a husband yet?
Don't think so.
She still got those things on her teeth?
Paka, at school we gotta do a speech
on where we come from and that.
So anyway, you know how
we all came on a whale?
That's right.
But where does
the whale come from?
From **hawaiiki**.
Where's that?
It's where we lived before we came here,
where the ancestors are.
So, Paikea came from there.
Ae.
How long ago?
Long time.
But how long?
See that there?
Look at it closely.
What do you see?
Lots of little bits of rope all twisted together.
That's right.
Weave together the threads of **Paikea**
so that our line remains strong.
Each one of those threads
is one of your ancestors.
all joined together and strong.
all the way back
to that whale of yours.
Useless bloody rope.

I'll get another one.
Paka! Paka!
It's working!
It's working.
I don't want you to do that again
It's dangerous.
That's a good one.
Come in.
A seat for you over there.
Kia ora.
Hi.
Hi. **Kia ora**.
Have you met Pai's father?
Porourangi...
This is miss parata
from the school.
Kia ora.
Kia ora.
Thought she'd appreciate seeing the show.
No problem.
This is some of my work
from my last exhibition in Germany.
Start again, from the beginning.
She wants to see all of it.
All right.
Yeah, like i was saying,
uh. oh, sorry.
Who's that, bro?
Anna. It's a woman
I've been seeing.
Actually, she's pregnant.
We're expecting a child.
Why didn't you tell me?
Congratulations, bro.
You always get the good-looking ones.
Where is she?
Why don't you bring her?
Uh, she lives in germany, mum. You know.
She wanted to have the child at home.
But you'll bring her back here.
Yeah, of course.
Well, um, bit of a visit
when baby gets big.
Rawiri, take miss Parata back to town.

Come with me, Pai.
When were you gonna tell me?
The day you left?
I've been trying to tell you
since i got here.
Look, dad. It's not forever.
It's just it's anna's first child, you know?
Her work's there,
her family.
Family?
Yeah, i can't expect her to move
to the other side of the world.
Don't you use that girl as an excuse.
You can't wait to get away. I see it in you.
You never stay, because it hurts you
to see what's happening to us.
Yeah, it does.
You still walk away from it.
Leave that **waka** of yours out there to rot.
I'm not here shoveling shit,
but, dad, i'm doing my share.
Did you even see my work?
Did you? Did you even look at it?
You call it work.
It's not work. It's souvenirs.
Those young men you turn your back on.
They've got something to learn from you.
You've got something to offer.
Don't you turn away!
Yeah, you've got
the privileges.
but you forget you've
also got the obligations!
Look at me, dad, for once in your life.
Go on.
Ah, you don't even
know who i am.
I know who you're meant to be,
who you were born to be.
Oh, yeah, right.
But i failed ya, eh, dad?
Yeah, because why?
I had a daughter?
Well, i'm probably gonna have another daughter.

And you know what?
I'm not gonna let you treat
another child of mine like that.
Then take her with you! You don't like the job
I'm doing, take her! Go on! Take her!
Stop it!
She's no use to me.
Pai?
No, leave her.
I'll get her. Pai!
You all right?
Gotta watch that **Koro** sometimes.
Big mouth of his gets away on him, eh?
He didn't mean it.
about me.
Well.
you know, maybe
we should think about it.
Think about what?
You coming to live with me
for a while.
What do ya think?
Why doesn't he want me?
Oh, Pai, it's not you.
It's not even about you, in a way.
Koro is just. he's just looking for something
that doesn't exist anymore.
A new leader?
They exist.
Yeah, they do,
except i think.
it's become
even more than that.
In his head, your **Koro**,
he needs a prophet.
What's that?
Well, somebody who's gonna lead our people
outta the darkness.
and who'll make everything
all right again.
Only problem is, you can't just decide who those
people are just because you want them to be, eh?
Like my brother?
Yeah.

Your **Koro** made himself believe so strongly
that he was gonna be the one.
But what if he was?
And what if he wasn't?
You know, your Koro,
he did the same thing with me.
Is that why he's
so hard on you?
Yep. Pretty much.
Because i can't be
what he wants, eh?
Me neither.
You think about it, okay?
You know you'd make me really happy
if you'd come and stay with me.
Mmm.
Just think about it.
Ready, Pai?
One more go.
You be good
to that girl.
That's right.
You look.
I'm gonna need
all the firstborn boys.
It's time they learnt.
Learnt what?
When she was born,
that's when things went wrong for us.
That's where we'll find the answer.
You all right?
Stop the car.
Pai?
What is it, Pai?
Can we go home now?
But why? What is it?
What's wrong?
I have to go home.
Why?
I just have to.
I know.
It's okay.
There are some discussions about the.
Paka!

I'm back.
Not now, Pai.
But I'm back.
I'm back.
Anyway.
Where does
that information come from?
It comes from the books.
You shouldn't be smoking.
Tryin' to give up, aren't i?
How come you didn't go with your dad?
I did.
Hmm. For one day.
I would have gone.
When my dad gets out,
i'm gonna go with him.
Where?
Wherever. Get outta this dump
Koro's gonna be pissed off
when he sees you smoking?
No, he won'
'cause he's not coming.
Is so.
No, he's getting the school ready.
What school?
For us fellas, to teach us
the old ways and that.
Probably gonna be stink.
You can come on the bus if you want.
I'm waiting for **Koro**.
But he's not coming.
I said, "i'm waiting."
When you're ready.
When everyone's here, i'll be ready.
They are here.
Those boys have waited half an hour.
You tell her you weren't
going to pick her up?
She could have come
on the bus.
You pick her up every day for years
and she's just supposed to guess?
Good. Let's go.
Do the welcome, bub.

Go on.
What do you think you're doing?
Pai.
You're a girl.
Go to the back.
What did i say?
What did i say?
Then leave.
Go on!
For you boys, this will be
a sacred school of learning.
You'll be taught
in the old ways.
in all the qualities
of a chief.
You will be tested
for your strength…
your courage,
your intelligence.
and your leadership.
Paikea's canoe sank.
and he called on the ancient ones for strength.
You're going to learn that chant.
All of you. Learn it exactly.
And if you break the chant,
you will suffer the **utu**.
the consequences.
Like what?
Someone dying or something?
Like your dick'll drop off.
So, hold onto your dicks.
Enough. Hold onto your dick.
Now, repeat after me.
The **taiaha** is an instrument of war.
a tool for fighting.
If you want to master it,
you've got to show it respect.
Hemi. Here.
Peh!
Pick it up.
Good.
Be angry.
Anger's part of your battle.
You gotta learn to control it.

Now, take a break.
Get a drink of water.
The rest of you in pairs.
Koro know you're doing that?
I'm not doing anything.
How come you're hiding
around here then?
Koro's cool, eh?
He's teaching us to be warriors, man.
Gonna be chiefs.
We're gonna smack
all those other ones.
You shouldn't have hit
Koro like that.
He was all right.
He was real patient, eh?
How come he won't let you do it?
Girls aren't allowed.
You could sit up the back.
Long as you were quiet. I wouldn't mind.
You're not even
holding it right.
Your hands should be
like this.
And your feet.
like this.
Go back to the school, hemi.
I said, "go."
I'll deal
with you later.
I'm sorry, **paka**.
You gone deaf now?
Somebody just
apologized to you.
You don't mess around
with sacred things!
She was
just watching!
She was using
a **taiaha**.
Let the girl do it.
You might be
the boss out there.
but i'm the boss

in this kitchen.
I'll do it.
You forgot
something.
Hey, it's not too bad
up here.
He's got a lot of rules
he has to live by.
It's not fair.
I know.
but sometimes you've just got to let him
think that he's the boss.
He is the boss.
Hmph. Not of me.
I let him think he is, though.
What's wrong with me, nanny?
Nothing's wrong with you. You hear me?
You got the blood of **muriwai**
in your veins, girl
Think she'd be proud of you
saying things like that?
Anyway, that old paka's not the only one
who knows some tricks.
Eh?
Well, you wouldn't know it now,
but before he got fat and ugly.
your uncle rawiri was a bit
of a hotshot with the taiaha.
True?
Won a trophy and everything.
Oh, you should have
seen him.
He was beautiful.
What happened?
I don't know.
He was the second son.
But he knows some things,
your uncle rawiri.
Don't you worry
about that.
Is uncle here?
Out the back.
Hi.
Damn, girl.

What did i tell you about sneaking up on us?
I found this.
Didn't know
you played golf.
Not golf.
Taiaha.
Yeah, well,
this guy's playing golf.
They cut the end off
the golf stick.
swing it around,
and push it through ther
Hey, shut up!
I was good.
That's why
you're sitting here.
while your father tells a bunch
of snotty-nosed kids how to be chief.
Poor little bastards, huh?
Could you teach me?
Hold up. This was a long time ago.
So?
Please?
Does Koro know about this?
No.
Well, let's get it on then, eh?
Yes!
You mean this?
It's a broom,
isn't it?
Yee-hee!
Woo-hoo!
Morning, dad.
Hey! There goes that little girl, Pai!
Move, girl! Move!
Get him, Pai!
Go, Pai!
Get him, girl!
When you extend your tongue.
you're saying to your enemies.
"I'm gonna eat you.
"Your eyes will roll back.
Your head will be stuck
on the end of my stick."

Feel the **ihi**.
the power.
Make them feel the **wehi**, the fear.
I want the hairs on the backs
of their necks to stand up.
Take off your shirts.
When you
slap your chests.
I want you
to slap them hard.
Bleh! Bleh!
Scratch them.
Make them bleed.
Timata.
Bleh!
Bleh!
Good, hemi. Good.
All these ancestors
are watching too.
This is my dad.
Come to see
your boy?
Yeah.
Good.
Hemi, you first.
Hah!
Hah!
Girl! Where's that school?
Over there.
Thought you were gonna stay
for the whole thing.
Seen your bit, didn't i?
Come meet my mates.
Hey.
Hey.
This is my boy.
Hey.
Say hello.
Hello.
Better watch out for this one.
Did all right in there, eh?
See you later.
Tonight?
Next couple of days, maybe.

We're outta here.
Get lost, you.
Was that your dad?
Get lost.
What have you done?
Answer me.
It wasn't her fault.
Go wash your face.
Answer me, Pai.
Do you know what you've done?
No.
You have broken the **tapu**
of this school…
on this **marae**, the one place
where our old ways are upheld.
The knowledge that's been passed
down from your ancestors.
from my grandfather to me,
to those boys.
It's broken!
I'm sorry, paka.
You're not sorry.
Right from the beginning,
you knew this wasn't for you.
but you keep coming back.
Do you want me to fail?
No.
You want these boys
to fail?
What have you got
to say to them?
I'm sorry.
Say it again.
I'm sorry.
Say it
till you mean it!
Say it!
I'm sorry.
Want me to put
some more hot in?
No.
No.
You can get sick
sitting in a cold bath.

What if he fails, nanny?
Then he fails.
Nothing will happen.
except me thinking about that divorce.
It's not Koro's fault, nanny.
What's not his fault?
Sounds like his fault to me.
Not that i'm a girl.
Not you, hemi.
Rawiri.
You've all done very well.
You've shown me
that you've got courage, that you're strong.
and that you can learn.
But there can only be one.
so there's one final test.
a test of your spirit.
If you have
the tooth of a whale.
you must have the whale's jaw to wield it.
One of you will
bring that back to me.
Bubba's got a cold,
and i can't swim.
It's all right, man.
Hey.
Give it to me.
I almost had it.
Nanny?
Come here.
It's not for long.
You can put your clothes in there.
And, uh, there's a lamp
if you wanna read.
Rawiri reckons you're
pretty brainy, eh?
Anyway, it's just for
a little while.
He was calling to the ancient ones,
asking them to help him.
but they weren't listening.
So i tried.
and they heard me.
Uncle, is this where

paka lost his **reiputa**?
His what?
That thing he wore around his neck.
He threw it overboard.
Crazy old **paka**.
Where?
Just over there.
I'll get it.
It's quiet down deep.
Koro needed quiet.
That's what nanny said.
He didn't want to talk anymore.
He just wanted to go down and down.
She's been gone
quite a while, eh?
Nah, she's sweet.
For paka's tea.
And i found this.
Got this for dad's tea.
Lovely. Pop it in the sink.
Pai got it.
She got this as well.
You gonna tell him?
No. He's not ready yet.
Go on.
It's for my school concert.
You're my guest of honor.
So i'll see you there, paka.
Put mine there.
Come on.
I want to get up in the front.
Save this one for paka.
He might be held up, bub.
No, he's coming.
Thank you,
ladies and gentlemen
Now to finish, we have
something very special.
One of our students has won,
not only our own school speech contest.
but the east coast
area schools', as well.
Ladies and gentlemen,
please welcome miss Paikea Apirana.

Did you know about this?
She said she had
a surprise for him.
This speech is a token
of my deep love and respect.
for Koro Apirana,
my grandfather.
My name is Paikea Apirana.
Go on, bub.
And I come from a long line of chiefs,
stretching all the way back to **hawaiiki**.
where our ancient ones are.
The ones that first heard
the land crying and sent a man.
His name was also Paikea,
and I am his
most recent descendant.
But I was not the leader
my grandfather was expecting…
and by being born.
I broke the line back to the ancient ones.
It wasn't anybody's fault.
It just happened.
Who is to blame?
But we can learn. And if the knowledge is given
to everyone, we can have lots of leaders.
And soon,
everyone will be strong.
not just the ones
that've been chosen.
Because sometimes, even if you're the leader
and you need to be strong.
you can get tired.
Like our ancestor, Paikea,
when he was lost at sea
and he couldn't find the land,
and he probably wanted to die.
But he knew the ancient ones
were there for him.
so he called out to them
to lift him up and give him strength
This is his chant.
I dedicate it to my grandfather.
She all right?

She's asleep.
That old man know
she's staying the night?
If he doesn't like it,
he can sleep in the road.
Might be time for us to leave, eh, dear?
What is it?
You'd better come
have a look.
Who is to blame?
I called them and they came.
but it wasn't right.
They were dying.
Hey, keep it away from the blowhole, bro.
That's it. Just around the edges.
You okay?
He died.
Koro knew what it meant.
It was Paikea's whale,
sent to us because we were in trouble.
Dad?
We've got to turn it around.
How?
Get a tractor down here
and some ropes.
We'll wait for the tide.
If if we can move it,
the others will follow.
Get the men.
They're stuffed.
Half of them have
been up all night.
They'll do it for you.
It was a test.
but for Koro this time.
You've done enough.
Now!
E pana e!
E pana e!
He wanted to die.
There wasn't a reason
to live anymore.
It's no use. They're too tired.
We'll try again later.

Let them rest.
Come on, dear. We'll come back.
Come on.
It's gone!
Where is she?
Where's my **moko**?
Where is she?
Pai!
It's okay, paka.
I wasn't scared to die.
Hurry up!
Hurry!
Let's go!
Which one?
What do you mean, which one?
Yes?
Thank you, dear.
I've been praying to god
about it.
If that little one wakes up,
I'm gonna give up the smokes.
She'd like that.
Wise leader,
forgive me.
I am just a fledgling new to flight.
My name is Paikea Apirana,
and I come from a long line of chiefs
stretching all the way back
to the whale rider.
I'm not a prophet.
but I know that our people
will keep going forward…
all together,
with all of our strength.

Già da un veloce sguardo si evince che ogni singolo passaggio è profondamente intriso della cultura d'origine. Le parole in grassetto sono le parole māori lasciate sia nella versione originale inglese che nella traduzione italiana: così come accade per *The Matriarch* infatti, anche questo romanzo – e conseguentemente il film che ne trae ispirazione – è frutto della contaminazione linguistica tra lingua inglese e la lingua māori, e togliere o semplicemente tradurre queste parole avrebbe voluto dire privare il film del suo significato più profondo.
Lo stesso ragionamento viene applicato ai canti, lasciati in lingua māori in tutte le versioni e sottotitolate (in italiano, nel caso del doppiaggio de *La Ragazza delle balene*).

Vediamo nel dettaglio qualche passaggio e la relativa traduzione.
La parte iniziale è sicuramente una delle più significative, poiché proietta immediatamente il lettore nella realtà e nella mitologia māori:

> In the old days, the land felt a great emptiness.
> It was waiting, waiting to be filled up.
> Waiting for someone to love it.
> Waiting for a leader
> and he came on the back
> of a whale.
> A man to lead a new people.
> Our ancestor, Paikea.
> But now we were waiting
> For the firstborn of the new generation, for the descendant of the whale rider.
> For the boy who would be chief.

In italiano, il passaggio è stato tradotto nella maniera seguente:

> Tanto tempo fa, la terra era
> Vuota e in attesa di essere riempita.
> Di qualcuno che la amasse.
> In attesa di un capo.
> E lui giunse, colui che cavalcò
> la balena.
> Fatto per guidare un nuovo popolo.
> Il nostro antenato, Paikea.
> Ma ora aspettavamo il primogenito
> della nuova generazione.
> Il discendente di colui
> che cavalcò la balena.
> Il bimbo che sarebbe stato capo.

E' interessante notare come la struttura sia rimasta pressoché invariata, affinchè il lettore possa da subito entrare nella dimesione mitologica del film. Il mantenimento della stessa struttura è stato possibile anche grazie al fatto che si tratta di una voce fuori campo, e non si è dunque legati al rispetto della sincro del labiale (Remael: 2012).

Passiamo ora ad un passaggio chiave del film, il momeno in cui Koro insegna ai giovani primogeniti – trai quali, secondo la tradizione, si trova il nuovo capo – l'importanza dei canti (che restano in lingua originale nell'intero doppiaggio) e il valore della *taiaha*, il bastone sacro, e delle conseguenze se la utilizzeranno in maniera sbagliata.

> And if you break the chant,
> you will suffer the utu.
> the consequences.
> (…)

The taiaha is an instrument of war.
a tool for fighting.
If you want to master it,
you've got to show it respect.

Questo è l'adattamento in italiano:

Voi imparerete quel canto.
Tutti quanti. lmparatelo bene
se lo rovinerete, subirete
la utu, vendetta....
(…)
La taiaha è un'arma da guerra.
Uno strumento per combattere.
Per usarlo bene,
dovete mostrargli rispetto.

Così come accade in *The Matriarch*, le parole in māori vengono lasciate in lingua originale, sia perché intraducibili e sia perché la loro eliminazione rappresenterebbe una variazione troppo grande. Le parole māori vengono in un certo senso chiarite allo spettatore ma la spiegazione non può essere lunga a causa del sincro che deve corrispondere, ma le immagini aiutano lo spettatore a capire il contesto.
Sia i canti che le parti lasciate in māori vengono esclusivamente sottotitolate, rendendo questo film un ibrido tra il mondo del sottotitolaggio e quello del doppiaggio. A questo proposito è interessante notare come il saluto, *Kia ora*, sia spesso lasciato in lingua originale.

Vediamo ora un altro momento chiave del film, quello in cui Paikea tiene un discorso di ringraziamento e di scuse nei confronti del nonno, che così a lungo aveva osteggiato la sua ascesa per diventare il nuovo leader del popolo māori:

And I come from a long line of chiefs,
stretching all the way back to hawaiiki.
where our ancient ones are.
The ones that first heard
the land crying and sent a man.
His name was also Paikea,
and I am his
most recent descendant.
But I was not the leader
my grandfather was expecting…
and by being born
I broke the line back to the ancient ones.
It wasn't anybody's fault.
It just happened.
Who is to blame?
But we can learn. And if the knowledge is given
to everyone, we can have lots of leaders.
And soon,
everyone will be strong.
not just the ones
that've been chosen.
Because sometimes, even if you're the leader
and you need to be strong
you can get tired.
Like our ancestor, Paikea,
when he was lost at sea
and he couldn't find the land,
and he probably wanted to die.
But he knew the ancient ones
were there for him.
so he called out to them
to lift him up and give him strength
This is his chant.
I dedicate it to my grandfather.

Questo è l’adattamento in italiano:

E vengo da una stirpe di capi,
su su fino a Hawaiiki,
la terra dei nostri padri.
I primi che udirono piangere la terra
e mandarono un uomo.
Anche lui si chiamava Paikea,
e io sono il suo ultimo
discendente.
Ma non sono stata il capo
che mio nonno si aspettava.
La mia nascita ha spezzato
la catena dei padri.
Nessuno ne ha colpa.
È successo.
Chi ne ha colpa?
Ma possiamo imparare. Se il sapere
sarà trasmesso a tutti,
avremo molti capi e presto tutti
saranno forti,
non solo un prescelto.Perché anche
un capo che deve essere forte
si può stancare.
Come il nostro antenato, Paikea,
che disperso in mare non vedeva terra
e voleva lasciarsi annegare.
Ma sapeva di avere alleati,
invocò i padri per farsi
soccorrere e ricevere forza.
Questo è il canto.
Lo dedico a mio nonno.

Chiaro è dunque il riferimento alla mitologia: attraverso le parole di Paikea si ripercorre nuovamente la storia della balena mitologica.
La traduzione di questo brano, così come accade per il resto del testo, è abbastanza fedele all'originale, così da regalare allo spettatore una visione per il più possibile simile a quella voluta dal regista Niki Caro.

Vediamo infine uno dei passaggi finali, quello in cui il nonno prega affinché la nipote, sfiancata dopo aver guidato le balene verso il largo, si riprenda. Il vecchio Koro si rende finalmente conto che è la giovane nipote il nuovo leader, e promette di chiudere, una volta per sempre, le ostilità nei suoi confronti, cominciate il giorno della sua nascita:

If that little one wakes up,
I'm gonna give up the smokes.
She'd like that.
Wise leader,
forgive me.
I am just a fledgling new to flight.

Questo è l'adattamento in italiano:

Se si sveglia,
la smetto col fumo.
A lei piacerebbe.
Saggio capo perdonami,
non sono che un uccellino
inesperto del volo.

Chiara è dunque l'ammissione di colpe da parte del nonno, che promette addirittura di smettere di fumare in caso di ripresa da parte della nipote. Anche questo gesto è fortemente intriso nella cultura māori: solo agli uomini era infatti consentito fumare, mentre alle donne questo era vietato (quantomeno in pubblico). La giovane Paikea si arrabbia spesso con le sue zie per questa cattiva

abitudine – dato che le donne dovevano preservare la loro fertilità per portare avanti la popolazione, e il fumo poteva rappresentare un ostacolo – ma mai con il nonno, che aveva, per certi versi, diritto di fumare.
Smettere di fumare rappresenta dunque una totale remissione, che porterà finamente all'insediamento del nuovo leader.

Il film si conclude con queste parole:

My name is Paikea Apirana,
and I come from a long line of chiefs
stretching all the way back
to the whale rider.
I'm not a prophet.
but I know that our people
will keep going forward…
all together,
with all of our strength.

Mi chiamo Paikea Apirana
e vengo da una stirpe di capi
su su, fino a colui
che cavalcò la balena.
Non sono un profeta.
Ma so che la nostra gente
andrà sempre avanti.
Tutti insieme.
Con tutta la nostra forza.

BIBLIOGRAFIA

A.A.V.V., *English Studies 2006*, Trauben, Torino 2006 pp. 103-122.

Albertazzi Silvia, *Abbecedario postcoloniale I. Venti voci per un lessico della postcolonialità*, Quodlibet, Macerata 2001.

Albertazzi Silvia, *Abbecedario postcoloniale II*, Quodlibet, Macerata 2002.

Albertazzi Silvia, May Barnaba, Vecchi Roberto, *Periferie della storia. Il passato come rappresentazione nelle culture omeoglotte*, Quodlibet, Macerata 2004.

Albertazzi Silvia, *Nel bosco degli spiriti. Senso del corpo e fantasmaticità nelle nuove letterature di lingua inglese*, Vecchiarelli, Manziana 1998.

Albertazzi Silvia, Possamai Donatella, *Postmodernism and Postcolonialism*, Il Poligrafo, Bologna 2001.

Albinsky Nan Bowman, *Witi Ihimaera: Glimpses of Childhood. International Literature in English: Essays on the Major Writers*, Robert Ross, New York 1991.

Allen Walter, *The English Novel*, Phoenix House, London 1954.

Andersen Christian (trad. di Gianni Rodari), *Fiabe*, Einaudi, Torino 1970.

Ashcroft Bill, Gareth Griffiths, Tiffin Helen, *The post colonial studies reader*, London 1995.

Ashcroft Bill, Gareth Griffiths, Tiffin Helen, *Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London 1989.

Ashcroft Bill. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, Routledge, London 2007.

Auerbach Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1953.

Barthes Roland, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1999.

Barthes Roland, *L'analisi del racconto. Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, Bompiani, Milano 1980.

Beaglehole John Cawte, *New Zealand: A Short History*, G.Allen & Unwin, London 1936.

Best Elsdon, *Games and Pastimes of the Maori*, Government Printer, Wellington 1976.

Best, Steven and Douglas Kellner, *The Postmodern Turn*, Guilford Press, New York 1997.

Bhabha Homi K., *Nation and narration*, Routledge, London 1990.

Bhabha Homi K., *The location of the culture*, Routledge, UK 1994.

Bocca Giorgio, *Storia dell'Italia nella guerra fascista*, Mondadori, Milano 1994.

Brathwaite Errol, *New Zealand and its people*, A.R. Shearer, Wellington 1974.

Calvino Italo, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Einaudi, Torino 1956.

Calvino Italo, *Il barone rampante*, Einaudi, Torino, 1957.

Calvino Italo, *Il cavaliere inesistente*, Einaudi, Torino, 1959.

Calvino Italo, *Il visconte dimezzato*, Einaudi, Torino, 1952.

Calvino Italo, *Romanzi e Racconti vol. 1*, Mondadori, Milano 1991.

Calvino Italo, *Sulla fiaba*, Oscar Mondadori, Milano 1995.

Campi Vincenzo (a cura di), *Miti e leggende d'Italia*, Einaudi, Torino 2008.

Capra Carlo, *Storia moderna*, Mondadori Education, Milano 2011.

Carassiti Anna Maria, *Dizionario di mitologia greca e romana*. Newton Compton, Roma 2001.

Casadei Alberto, *Il Novecento*, Il Mulino, Bologna 2008.

Cèsaire Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Présence africaine, Paris 1989.

Clifford James, and George Marcus, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley 1986.

Conrad Joseph, *Heart of Darkness*, Macmillan Press LTD, London 1996.

De Mari Silvana, *Il drago come realtà. I significati storici e metaforici della letteratura fantastica*, Salani Editore, Milano 2007.

Defoe Daniel, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, Wordsworth Classics, Hertford 1993.

Deleuze G., Guattari F., *Capitalismo e schizofrenia (vol. 2 Millepiani)*, Castelvecchi, Roma 1980.

Della Valle Paola, *From Silence to Voice. The rise of Māori Literature*, Libro International, Auckland 2010.

Duff Alan, *Once were warriors*, Tandem Press, Auckland, 1990.

Dunmore John, *Rousseau's Noble Savage: A New Zealand Case History: Captain James Cook. Image and Impact. South Seas Discoveries and the World of Letters*, The Hawthorn Press, Melbourne 1979.

Eco Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 2000.

Faini Paola, *Tradurre, Manuale Teorico e Pratico*, Carocci Editore, Roma 2008.

Fauri Francesca, *Il Piano Marshall e l'Italia*, Il Mulino, Bologna 2010.

Flores d'Arcais Giuseppe, *Il problema pedagogico nell'Emilio di G.G. Rousseau*, La scuola, Brescia 1972.

Fontaine Lise, Bartlett Tom, O'Grady Gerard, *Systemic Functional Luinguistics. Exploring choice*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

Forster Edward Morgan, *A passage to India*, Atlantic, New Delhi 2007.

Forster Edward Morgan, *Howards End*, Start Publishing LLC, United States of America, 2013.

Franzi Tiziano, Pedullà Federico, Pasini Marina, *Trovare le parole*, Loescher, Torino 2005.

Freddi Maria, *Linguistica dei corpora*, Carocci editore, Roma 2014.

Gandin Stefania, *Linguistica dei corpora e traduzione: definizioni, criteri di compilazione e implicazioni di ricerca dei corpora paralleli*, Annals 2005 (2009), Liège 2009.

Grace Patricia, *Waiariki*, Penguin Books, London 1975.

Griffith P., Harvey D. R., Maslen K. I. D., *Book and Print in New Zealand*, Victoria University Press, Wellington 1997.

Grimsci A., Sinopoli F., *Manuale storico di letteratura comparata*, Meltemi Editore, Roma 1997.

Guillén Claudio, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Il Mulino, Bologna 1992.

Hulme Keri, *The Bone People*, Penguin Books, London 1984.

Ihimaera Witi, *A Memoir of Childhood*, Random House, New York 2014.

Ihimaera Witi, *Dear Miss Manfield*, Penguin Books, London 1992.

Ihimaera Witi, *His best stories*, Reed, Auckland 2003.

Ihimaera Witi, *Nights in the garden of Spain*, Secker and Warburg, London 1995.

Ihimaera Witi, *Pounamou Pounamou*, Penguin Books, London 1972.

Ihimaera Witi, *Tangi*, Heinemann Reed, London 1989.

Ihimaera Witi, *The Dream Swimmer*, Penguin Books, London 1997.

Ihimaera Witi, *The Matriarch*, Raupo Publishing, NZ 2008.

Ihimaera Witi, *The Trowenna sea*, Raupo Publishing, NZ 2009.

Ihimaera Witi, *The Whale Rider*, Reed Books, New Zealand 1997.

Keown Michelle, *Pacific Islands Writing: The Postcolonial Literatures of Aotearoa/ New Zealand and Oceania*, Oxford University Press, Oxford 2007.

Kypling Rudyard, *The white man's burden*, McClure's (rivista), 1889.

Lattanzio Andrea, *L'arte del doppiaggio. Doppiatori e direttori di doppiaggio*, Felici, Pisa 2012.

Lefevere Andre, *Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory. Filmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*, John Hopkins University Press, Baltimore 1993.

Lotito Leonardo, *Il mito e la filosofia*, Mondadori, Milano 2003.

Mellino Miguel (a cura di), *Fanon postocoloniale*. *I dannati della terra oggi*, Ombre Corte, Verona 2013.

Milton John, *Paradise Lost*, Routledge, London 2003.

Mulhern Francis, *Culture/Metaculture*, Routledege, London 2000.

Nguyen Nam, *Learn to speak Italian for Māori speakers*, Nam Nguyen, NZ 2014.

Paolinelli Mario, Di Fortunato Eleonora, *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Hoepli, Milano 2005.

Pennacchia Punzi Maddalena, *Literary Intermediality: The Transit of Literature Through the Media Circuit*, Peter Lang Pub Inc, Berne 2007.

Praz Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1996.

Praz Mario, *Storia della letteratura inglese*. Sansoni, Firenze 1979.

Prendergast Christopher (a cura di), *Debating World Literature*, Verso, London 2004.

Propp Vladimir, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi 2000.

Radin Paul, *The Trickster: A Study in Native American Mythology*, Pantheon Books, New York 1956.

Reed Alexander Wyclif, *Māory Myth and Legend*, Raupo, NZ 2004.

Remael Aline, Orero Pilar, Carroll Mary, *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*, Rodopi, New York 2012.

Rocca Longo Marinella (a cura di), *Racconti neozelandesi*, Kappa, Roma 2008.

Rocca Longo Marinella, *La Comunicazione Interlinguistica*. *Arte e tecniche del tradurre*, Kappa, Roma 2003

Rocca Longo Marinella, *Māori and Pakeha*: *due culture della Narrativa neozelandese*, Pàtron, Bologna 1974.

Rodari Gianni, *C'era due volte il barone Lamberto ovvero i misteri dell'isola di San Giulio*, Einaudi, Torino, 1978.

Rodari Gianni, *Grammatica della fantasia*. *Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino 1973.

Rodari Gianni, *Il libro degli errori*, Einaudi, Torino 1964.

Rousseau Jean-Jacques, *Emilio*, Armando Editore, Roma 1994.

Rousseau Jean-Jacques, *Origini della disuguaglianza*, Feltrinelli, Milano 2011.

Ruggieri Franca (a cura di), *Dal Vittorianesimo al Modernismo. La cultura letteraria inglese (1830-1950)*, Carocci Editore, Roma 2005.

Rushdie Salman, *Imaginary Homelands*, Granta Books, London 1991.

Rushdie Salman, *Non esiste una letteratura del Commonwealth*, 1983, in *Patrie immaginarie* (Arnoldo Mondadori Editore, 1991), pp. 69-79.

Sabbatucci Giovanni, Vidotto Vittorio, *Storia contemporanea. Il Novecento*, Laterza, Bari 2008.

Said Edward, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.

Sanga Jania C., *Salman Rushdie's Postcolonial Metaphors. Migration, Translations, Hybridity, Blasphemy and Globalization*, Greenwood Press, London 2001.

Sayre Gordon, *Les Sauvages Americains: Representations of Native Americans in French and English Colonial Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1997.

Scazzola Andrea, *Giovanni Gentile e il Rinascimento*, Vivarium, Roma 2013.

Scott Mike, *WordSmith Tools Manual version 3.0*, Oxford University Press, Oxford 1998.

Sette Miriam, *Daniel Defoe, Il fantastico in Robinson Crusoe. Daniel Defoe e la Ragione trasfiguratrice*, Carocci, Roma 2010.

Shakespeare William, *The Tempest*, Bur, Milano 2008.

Thieme John, Commonwealth and post-colonial literatures, The British Council, London 2000.

Thompson Kristin, Bordwell David, *Storia del Cinema. Un'introduzione*, McGraw-Hill Education, Milano 2014.

White Patrick, *The eye of the storm*, Penguin Books, London 1973.

Zulli Tania, *Come leggere A passage to India*, Solfanelli, Chieti Scalo, 2014.

FILMOGRAFIA

Once were warriors, Lee Tamahori 1994.

The Whale Rider, Niki Caro 2002.